



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

espacio. Del latín *spatium*, lugar utilizado para carreras de caballos o de atletismo; extensión (ing. *space*, fr. *espace*, it. *spazio*, al. *Raum*, port. *espaço*).

1. *Lugar señalado por un poema o lugar donde los personajes desarrollan sus acciones en una narración o en un drama.- 2. Superficie que ocupa la escritura (espacio textual), salvo en el caso del teatro.*

Durante el siglo XX, uno de los tantos objetivos de la poética (entendida aquí fundamentalmente como la investigación teórica de la dicción, de la acción y a veces del vínculo entre ambas) ha sido construir la categoría «espacio» como unidad de análisis. Los mayores esfuerzos en esa dirección fueron los de la narratología y es usual que esos estudios comiencen por señalar la desatención del espacio en contraste con la abundante reflexión sobre el tiempo. Bien mirada, esa observación implica por lo menos dos proposiciones: que tiempo y espacio son especialmente comparables, y (la más obvia) que se ha tendido a privilegiar el primero.

La tendencia a contrastar tiempo y espacio o a establecer conexiones entre ellos no es exclusiva de los estudios literarios. Responde a causas que afectan a todas las disciplinas que se han ocupado del tema. Gabriel Zoran (1984: 309-310) lo explica con mucha claridad: el tiempo y el espacio son dos aspectos complementarios «cuya unión tiende a cubrir «todas las dimensiones de la existencia empírica» y suelen entenderse como conceptos del mismo tipo, pertenecientes a un dominio común de discusión. Por eso pueden examinarse indisolublemente relacionados, como en la física de Einstein y en la noción de cronotopo propuesta por Bajtín para historiar la evolución de los géneros narrativos; pero también por eso son habituales las comparaciones entre uno y otro cuando una teoría decide conceptualizarlos de manera independiente. Sin embargo, Zoran también sugiere que sí responden a causas propias de la literatura el hecho de que la comparación no sea sólo frecuente sino inevitable y el hecho de que la dimensión temporal se haya privilegiado por sobre la espacial: «La literatura es básicamente un arte del tiempo. Aunque hoy nadie afirmaría esto tan llanamente como lo hizo Lessing, la dominancia del factor tiempo en la estructuración del texto narrativo sigue siendo un hecho indisputable» (Zoran, 1984: 310).

El problema no es nuevo y para hablar de él, aunque tiene raíces más viejas, suele recordarse el *Laocoonte* de Lessing. Además, el problema no es uno solo: adviértase que Zoran se desplaza libremente entre «narrativa» y «literatura». En el *Laocoonte* (1766) ocurría algo parecido. A lo largo de

su libro, Lessing incluía en la «poesía» epopeyas, dramas y poemas líricos (a los que valoraba menos por la falta de acción), pero en los capítulos clave (XVI y XVII) se limitaba a ejemplificar con casos de lírica y fundamentalmente con Homero para sostener su tesis: la poesía es un arte temporal porque su medio de representación (el lenguaje) está conformado por signos que se suceden en el tiempo; la pintura es un arte espacial porque sus medios (figuras y colores) se yuxtaponen en el espacio de modo permanente. De manera indirecta, la poesía puede representar lo simultáneo y la pintura logra sugerir temporalidad. Pero si se considera la relación entre medios expresivos y objetos representados de forma «simple» y «natural», lo propio de la poesía es narrar acciones o describir elementos en sucesión, mientras que la pintura hace visible lo que se da simultáneamente en el espacio (Lessing, 1960: 99-113).

En el siglo XX, en la medida en que la poética se interesó por construir un lugar importante para la dimensión espacial, una posición como la de Lessing se volvió objeto de polémica. Retomaremos el asunto más tarde. Antes conviene señalar dos puntos que se desprenden de lo expuesto y que organizarán el desarrollo del estado de la cuestión.

En primer lugar, es sintomático que Lessing no haya incluido ejemplos dramáticos cuando expone el núcleo de su teoría. Percibe que el teatro no encaja con la definición, pero no se decide del todo (por lo menos no en el *Laocoonte*) a ajustar el concepto de drama a ese marco conceptual ni a retirar el teatro del ámbito de las artes poéticas (algo poco pensable todavía para su tiempo). Siglos después, tiende a resultar «natural» una idea de literatura asociada exclusivamente con el medio del lenguaje (escrito). Podría decirse que el hecho de que el espacio y la simultaneidad sean categorías problemáticas para la poética, y en cambio se le imponga el predominio del tiempo, tiene relación con las razones culturales y los cambios históricos que, entre otras cosas, fueron colocando el teatro fuera del territorio de la poética. Como sabemos, esta posición se volverá dominante en el siglo XX. En definitiva, el otro problema que está implícito en el de la poética del espacio es el dilema de la «naturaleza» de lo literario, asunto controvertido si los hay (v. poesía, teatro, literatura).

En segundo lugar, es importante no perder de vista cuál es la perspectiva desde la cual Lessing observa el fenómeno. Formula el carácter temporal de la literatura atendiendo a un tipo de correlación que él llama «simple» y «natural» (imitativa) entre el medio representante (la dicción) y el objeto representado (la acción). Hoy diríamos que, por su condición sucesiva, una cadena lingüística no puede representar espacio del contenido con espacio de la expresión y, en cambio, sí puede intentarlo con la

dimensión temporal. En el siglo XX, este tipo de correlaciones fueron muy frecuentadas por la narratología y dieron su fruto más sistemático en el tratamiento genettiano del tiempo. Pero la advertencia de Lessing no afecta al espacio como tema literario. No niega que la literatura pueda referirse al espacio, proponer ideas sobre él, atribuir valores a los diferentes espacios. El segundo apartado del artículo (bastante más breve) volverá a este asunto. Poniendo especial atención en la lírica, se reseñarán algunas líneas de investigación desarrolladas por los estudios temáticos. El primer apartado se ocupará del problema del espacio como unidad de análisis de la poética y se centrará más bien en la narrativa y el drama.

1)

Aparte del llamado «giro espacial» que caracterizaría a la cultura contemporánea, el interés de la narratología por hacer del espacio una unidad de análisis estuvo motivado por la historia misma de la novela. De mero marco para el emplazamiento de la acción, el espacio pasó a desempeñar funciones más relevantes en la narrativa del siglo XIX. El romanticismo trató los lugares naturales como proyección del alma del personaje. El realismo vio en el hábitat uno de los elementos que condicionan y explican el carácter.

Uno de los despertadores de la atención de la teoría literaria hacia el espacio fue el trabajo que publicó Joseph Frank en 1945, luego recogido en un libro (1991: 31-66), sobre lo que él llamaba «forma espacial». Para argumentar su idea, Frank discutía largamente el *Laocoonte* y sostenía que la literatura moderna (Eliot, Pound, Proust, Joyce, etc.) se orientaba hacia el predominio del espacio sobre el tiempo. Frank encontraba ya en el episodio de los comicios agrícolas de *Madame Bovary* un ejemplo de la «forma espacial» que en otras novelas se apoderaría de la totalidad: el rápido relevo de líneas de acción que en la historia ocurren al mismo tiempo o cuyo orden resulta desconocido para el lector, junto a la supresión de conectores causales y temporales, forzarían a percibir los elementos de manera espacial más que en su progresión temporal.

El concepto de «forma espacial» tuvo bastante repercusión entre los críticos. Generó muchas adhesiones en los Estados Unidos y, luego de la divulgación de Gullón (1974), también fue utilizado por el hispanismo. Baamonde Traveso (1993: 54 y ss.), por ejemplo, lo ha aplicado al *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. Por otro lado, también ha suscitado muchas objeciones. Es cierto que Frank contribuyó a comprender una tendencia muy repetida por la novela experimental y que hay buenas razones para suponer que detrás de eso están las condiciones culturales del siglo XX (una percepción diferente del espacio-tiempo), pero el desarrollo de Frank

hace pensar que ha encontrado la manera de revertir la tesis de Lessing, cuando en realidad utiliza el término «forma» en un sentido muy distinto a las propiedades formales que observa Lessing en el lenguaje; para Frank, «forma» se refiere a una estructuración global que lograría neutralizar la inevitable linealidad de cada una de las partes. La «forma espacial» sólo puede lograrse poniendo al servicio de un conjunto las propiedades de los signos lingüísticos, que siguen sucediéndose uno tras otro en el tiempo de la lectura, como en toda novela. Zoran (1984: 311-312) agrega que el uso del término «espacio» también tiene allí un sentido diferente, casi metafórico: más que realmente un espacio significa ausencia de ordenación temporal.

Otra línea de investigación que procura revalorizar el rol del espacio en la literatura no alude ya, como en Frank, a una supuesta espacialidad del contenido, de la historia narrada, sino que la observa en el significante, más precisamente en el soporte de la escritura y en la disposición del texto sobre el papel. El interés por lo que suele llamarse «espacio textual» ha obtenido renovado vigor en los últimos tiempos, tras la aparición de una serie de trabajos que insisten en que el significado inmaterial es inseparable de la materialidad del texto porque ésta incide directamente en las maneras de leer, muy variables a lo largo de la historia que va del papiro al píxel. Las publicaciones que Roger Chartier empezó a dar a conocer desde la década del ochenta ocupan un lugar destacado en este sentido. Paul Zumthor (1994: 347-365), por su parte, incorpora al problema la materia que hace de soporte al lenguaje en situación de oralidad y narra la historia de la literatura desde el siglo X, aproximadamente, hasta el triunfo de la imprenta, señalando en ese lapso de tiempo tres etapas. La primera se caracterizaría por una unión estrecha, constitutiva, entre la voz poética y el entorno, la temporalidad del lenguaje y las artes del espacio, la literatura y el teatro. La última es la que se observa en las distinciones de Lessing. En el medio, se habría dado la proyección de esa situación inicial de oralidad a la página escrita: textos sin paratexto, escritura que quiere salir al exterior del papel, caligramas medievales, grafemas que son a la vez dibujos. Zumthor no discute las propiedades que Lessing observó en el lenguaje o en la pintura; apunta sobre todo a señalar que esa necesidad de distinguir, de separar las artes atendiendo fundamentalmente a sus medios de expresión, es de naturaleza histórica.

La mezcla de medios de expresión, esta vez traída a nuestra época, se está volviendo objeto de ciencias de laboratorio. Desde hace unos años, la poética se apropia de los instrumentos experimentales que proveen las neurociencias y las ciencias cognitivas para estudiar los procesos del lector frente a las manifestaciones literarias. La poética cognitiva es una

interdisciplina en formación (v. cognitivism). Una de sus herramientas es el monitoreo de los movimientos del ojo (*eye-tracking*). Un grupo de investigadores (Knowles et al., 2012) lo han utilizado para medir la respuesta de los lectores frente a la poesía visual (caligramas, poesía concreta) con diverso grado de integración entre escritura y espacialidad (v. poema visual). Frente a los poemas en que la mezcla de medios es mayor y ninguno parece predominar sobre el otro, los movimientos tienen un comportamiento vacilante entre el patrón propio de la lectura (de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo) y el patrón multi-direccional que caracteriza la percepción en las artes del espacio. Apoyándose en las entrevistas que también hicieron a los sujetos, los autores interpretan ese dato como confusión y displacer ante la incertidumbre sobre cuál de las modalidades perceptivas (que en su opinión son productos de convenciones culturales que determinan hábitos) deben adoptar.

Volviendo a la narratología, luego del prolijo sistema de figuras que elaboró Genette sobre las posibles correlaciones entre la temporalidad de la expresión y la del contenido narrativo (tiempo del relato y tiempo de la historia), algunos teóricos quisieron hacer algo similar con el espacio como para mantener el paralelismo que ambos conceptos suelen tener en nuestra manera de entender el mundo. Así, por ejemplo, lo propone Chatman (1978: 96 y ss.) en una distinción muy confusa entre «espacio de la historia» (*story-space*) y «espacio del discurso» (*discourse-space*) que él supone más o menos análoga al trabajo de Genette con el tiempo. Bulchholz y Jahn (en Herman et al., 2010: 552) la transforman (y la mejoran) más de lo que la explican diciendo que Chatman entiende por «espacio de la historia» el ambiente donde los personajes desarrollan sus acciones, mientras que el «espacio del discurso» es el lugar en el cual se encuentra el narrador y donde lleva a cabo la actividad de contar o de escribir. Vista de este modo, la diferenciación se vuelve operativa porque alude efectivamente a dos espacios distintos desde el punto de vista enunciativo. Para evitar la ambigüedad del término «discurso» (que aúna tanto el relato como la narración de Genette y, por lo tanto, puede referirse a cualquiera de los dos), cabría describirlos como el espacio de la historia narrada y el espacio donde se efectúa el acto de la narración. Éste último puede encontrarse explícito cuando el narrador dice «yo, aquí, cuento lo que sucedió allí», pero existe siempre, aunque sea de manera implícita, cuando el narrador dice simplemente «allí». Entre el espacio de la historia y el espacio de la narración pueden producirse una serie de combinaciones e interferencias que sería largo de desarrollar. Baste con decir, como explica Garrido Domínguez (1993: 222-226), que cualquier mención o descripción del espacio se ve afectada, al igual que todos los aspectos del mundo representado, por la focalización que adopte el narrador. Así, por ejemplo,

un narrador en tercera persona puede identificarse, constante o transitoriamente, con la percepción de un personaje (focalización interna) y esto tenderá a producir alteraciones en el sistema de deixis: el centro alrededor del cual se organiza el espacio (aquí/allí; este/ese/aquel; izquierda/derecha; etc.) ya no será, constante o transitoriamente, el lugar donde se encuentra el cuerpo del narrador, sino el espacio (de la historia) donde se ubica el personaje focalizador (v. perspectiva).

En cualquier caso, la distinción entre espacio de la historia y espacio de la narración ya no es comparable con la dupla tiempo de la historia-tiempo del relato: el espacio de la narración también pertenece, como el de la historia, únicamente al plano del contenido; es un espacio descripto, mencionado o implicado por un texto cuya extensión resulta más o menos asimilable al acto enunciativo de una voz que se prolonga en el tiempo. Por mucho que se intente, mientras actúe exclusivamente el medio del lenguaje, el espacio textual no establece correlaciones con el espacio representado, sino con la dimensión temporal: de no haber mezcla entre medios de expresión (como ocurre en la poesía visual), el espacio textual puede ser imitativo únicamente de aspectos temporales al traducirse en tiempo de la lectura (Genette, 1989: 89-91). De esto resultan dos consecuencias para una poética más o menos estructural del espacio narrativo. En primer lugar, si se atiende al medio lingüístico a través del cual se construye la historia, el desafío no será ya el de encontrar las figuras o procedimientos de correlación entre expresión y contenido (como las figuras genettianas del orden, la duración y la frecuencia), sino las determinaciones que ejerce el lenguaje sobre la representación de espacialidad. Como ha notado Zoran (1984: 312), estudiar el espacio en la narración implica identificar los principios de transformación de un mundo representado que (también) existe en el espacio a un medio estructurado temporalmente. En segundo lugar, si se quiere examinar la estructura espacial del mundo representado habrá que hacerlo con relativa independencia del medio de expresión: haciendo abstracción del lenguaje. En este caso, sin embargo, la cantidad de distinciones que pueden hacerse y de categorías que pueden proponerse es muy amplia porque no está controlada por los límites que imponen los medios. De allí la escasa sistematicidad que se detecta cuando se echa un vistazo general a lo que se ha escrito sobre el espacio en la narrativa. El valioso trabajo de Zoran (1984) es el que pone en la pista de lo que se acaba de decir con mayor claridad. Zoran distingue además tres niveles de análisis que, aparte de rendir frutos en su artículo, bien pueden utilizarse con cierta flexibilidad para ordenar otras propuestas teóricas. De los niveles de Zoran, uno (el «nivel textual») corresponde al plano de la expresión o se encuentra cerca de él. Los otros dos niveles corresponden al espacio representado (plano del contenido), sólo que percibido por el analista con

diferentes grados de abstracción: aislado artificialmente del resto de componentes de la historia o vinculado con ellos.

En el nivel textual, hay que tener en cuenta dos limitaciones del lenguaje para representar espacio. Por un lado, la selectividad: es imposible representar exhaustivamente un objeto. Por otro lado, la sucesividad: las partes de un objeto no pueden presentarse simultáneamente; al ajustarse a la linealidad del lenguaje, se mencionarán en determinado orden (de un lado al otro, de arriba hacia abajo, etc.) (Zoran, 1984: 319-322). Estos aspectos han sido sistematizados en la actualidad por los estudios sobre la trama descriptiva. No es extraño que, en este nivel de la manifestación textual, los mayores esfuerzos de la poética del espacio se hayan orientado a indagar la descripción, que es el principal medio para representar espacialidad dentro de un relato. Pero justamente porque describir parece suponer la irrupción de algo extraño en el interior de la narración, los teóricos han discutido el tipo de articulación (dependencia o independencia) entre lo narrativo y lo descriptivo. Como sintetiza Garrido Domínguez (1993: 220-222), según el Genette de *Figuras I*, ambas tramas mantienen una relación paradójica de dependencia mutua. Es imposible narrar sin describir porque el movimiento necesita de los objetos; y aunque se puede describir sin narrar (los objetos pueden darse sin movimiento), en la historia de la literatura la descripción ha tenido un estatuto poco autónomo: se la ha considerado por lo general como un procedimiento subordinado a la narración. Philippe Hamon, en cambio, en sus estudios ya clásicos sobre el texto descriptivo, sí concede autonomía a la descripción. A su entender, ésta implica una competencia específica global tanto en el nivel léxico como en el enciclopédico. La trama descriptiva funciona intertextualmente: suele recurrir a modelos de realidad producidos por otros discursos (geografía, arquitectura, pintura, etc.), clasifica y organiza una materia previamente segmentada, y eso pone en juego la enciclopedia del lector. Aurora Pimentel (2001: 58), en un libro que recoge y sistematiza las propuestas de Hamon y otros analistas de la descripción, agrega que ese trabajo con modelos de realidad tomados de otras prácticas discursivas es clave en el realismo porque, como había dicho Hamon, contribuye a producir ilusión; pero que el relato antirrealista suele prescindir de ellos. También puede ocurrir que una novela se ocupe de construir un espacio realista acudiendo a esos modelos de organización espacial para someterlos luego a una subversión antirrealista a través de la destrucción o la desfiguración, como observa la autora en su estudio de *Casa de campo* de Donoso (165-185).

En cuanto a las consideraciones sobre el espacio puramente representado, en general, la bibliografía se ha ocupado de distinguir

posibles funciones, de proponer tipologías y de describir oposiciones mediante las cuales los espacios de un relato adquieren su forma. Puesto que se trata de aspectos del espacio del contenido narrativo pensados independientemente de los medios de expresión, son en su mayoría perfectamente trasladables a cualquier género en el que se cuente una historia.

Las funciones suelen definirse adoptando como criterio la relación del espacio con otros componentes de la acción o con la acción misma. Mieke Bal señala que el espacio puede cumplir dos funciones en su relación con la historia: puede ser «marco» o «espacio tematizado». El primero es simplemente un emplazamiento necesario para las acciones y movimientos de los personajes, como ocurre en los cuentos tradicionales. El segundo adquiere mayor relevancia y se semantiza, como sucede por regla general en las novelas realistas y naturalistas. Bal lo explica con una fórmula que resulta ilustrativa: «El hecho de que ‘esto está sucediendo aquí’ es tan importante como ‘el cómo es aquí’, el cual permite que sucedan esos acontecimientos» (1990: 103). Puede pasar incluso que el espacio se ponga tan en primer plano que adquiera características personales: en *La casa* de Mujica Láinez, por ejemplo, una vieja casa señorial desempeña la función del narrador. Por otro lado, el espacio es capaz de cumplir una función caracterizadora del personaje, de establecer con él una relación metonímica o metafórica, tal como decían Wellek y Warren (en Garrido Domínguez, 1993: 216-217). Otra vez las novelas de Galdós y Clarín son un ejemplo clarísimo de esto.

Según Zoran (1984: 316-317), el espacio de la historia puede encontrarse estructurado de maneras tan diversas que es casi imposible ofrecer una lista. Los espacios suelen organizarse por determinadas cualidades: color, sustancias, extensiones, tipos de objetos. Dependiendo del relato, pueden ser relevantes para describir su estructura diferentes clases de oposiciones: por ejemplo, oposiciones de localización (adentro/afuera; lejos/cerca; centro/periferia; arriba/abajo; ciudad/campo) u oposiciones ontológicas (mundo de los dioses/mundo de los hombres; realidad/sueño; espacios reales/espacios imaginarios).

Ruth Ronen (1986) propone una tipología que puede resultar útil y que, como ella misma dice, fue ideada pensando parcialmente en el teatro. Atendiendo a las relaciones que se establecen entre los escenarios donde se ubican los personajes en un momento dado de la acción y el espacio total de la historia, cabe diferenciar por lo menos tres tipos de organizaciones espaciales. Hay relatos (los más abundantes y comunes) con espacios contiguos: los personajes pueden desplazarse de un lugar a otro. Otras

historias suceden en espacios discontinuos, ontológicamente diferentes, que sólo admiten comunicaciones en ocasiones especiales (*Alicia en el país de las maravillas*). Finalmente, existen narraciones con espacios discontinuos que pertenecen a distintos niveles de ficción y que, por eso mismo, no admiten comunicaciones, salvo si se produce metalepsis, como ocurre en «Continuidad de los parques» de Cortázar.

El drama es el único de los géneros de la tradicional tríada cuyos medios no están limitados a imitar lo que se da en sucesión temporal. Como explica García Barrientos (2012: 36) siguiendo a Kowzan, el teatro comparte con el resto de los espectáculos el ser un conjunto de acontecimientos que se comunican a la vez en el espacio y en el tiempo. Eso implica que (también) pueden sistematizarse para el espacio dramático una serie de procedimientos que resulten del vínculo entre el plano del contenido (espacio diegético, ficticio, representado) y el plano de la expresión (espacio escénico, real, representante). De los aspectos del espacio que formula García Barrientos en su dramaturgia (2012: 145-181), hay cuatro especialmente relevantes para mostrar estas correlaciones: los medios o signos escénicos con que se puede significar espacio ficticio, la distancia espacial, los grados de representación y la estructura espacial del drama.

Prácticamente todos los medios escénicos son capaces de representar los lugares de la acción. El más evidente es el «espacio escenográfico», compuesto por decorado, iluminación y accesorios, que consigue representar espacio ficticio con espacio real. Pero también contribuyen los signos soportados por el cuerpo del actor (fundamentalmente mímica, gesto y movimiento) y los efectos de sonido: un ruido proveniente del llamado «fuera de escena», por ejemplo, produce la idea de que el espacio ficticio continúa más allá del sector visible. La palabra y el tono pueden generar «espacio verbal», que llega a sustituir a veces al escenográfico («decorado verbal»). El uso que se haga de estos signos, explica García Barrientos (2012: 172-177), repercute en la distancia. En el polo de mayor ilusionismo (menor distancia), el escenario es un «espacio icónico», que funciona por relación de analogía respecto del espacio ficticio. En el polo de mayor distancia, el espacio se vuelve «convencional», como ocurre con el «decorado verbal» y los carteles escritos que utilizaba Brecht para producir extrañamiento.

Los espacios ficticios pueden adquirir existencia mediante distintos «grados de representación» (162-172). El «espacio patente» y el «espacio latente» o contiguo se encuentran representados por medios propiamente dramáticos y su diferencia responde a la oposición dentro/fuera. El primero

es el que resulta visible para el espectador. El segundo está oculto, fuera del espacio visible, pero en contacto con él: puede ser sugerido, entre otros recursos, por la «voz de fuera» o las entradas y salidas de los personajes. Los «espacios ausentes» o autónomos también se ubican fuera de lo visible, pero se conciben más o menos separados del espacio patente e ingresan en la historia sólo por medios verbales: por alusión de los personajes. Estos tres grados de existencia del espacio se «contagian» a todos los elementos que se ubican en cada uno de ellos (acciones, personajes, períodos de tiempo representados). De allí la importancia que adquiere en el teatro la oposición dentro/fuera no sólo para atribuir sentido a obras particulares, sino también para diferenciar grandes estilos dramáticos. Lo que suele distinguirse en términos de «teatro de acción» (clásico español e inglés) frente a «teatro de palabra» (clásico francés) puede entenderse, respectivamente, como predominio de las acciones patentes, que ocurren en escena, frente al predominio de las invisibles, que ocurren fuera.

En cuanto a la estructura espacial del drama, García Barrientos (2012: 155-159) señala dos posibilidades: dramas de espacio único (que cumplen la clásica unidad de lugar) y dramas de espacios múltiples. A su vez, estos últimos pueden ser sucesivos (cambio de un espacio dramático a otro) o simultáneos (distintos lugares se representan a la vez en diferentes sectores de un escenario o en varios escenarios autónomos). Siguiendo los principios de la dramaturgia, que consiste en el sistema de procedimientos a través de los cuales un contenido diegético puede ser soportado por el plano de la expresión específicamente teatral (la escenificación), la estructura espacial del drama puede explicarse mejor si se considera la oposición entre unidad y multiplicidad tanto en el contenido como en la expresión (Abraham, 2015: 290-295). En ese caso, los procedimientos de la estructura espacial del drama se encuentran determinados por la categoría genettiana de frecuencia, que consiste en comparar las ocurrencias de un fenómeno del contenido diegético con las ocurrencias de ese mismo fenómeno en el plano de la expresión. Hay pues cuatro figuras dramáticas fundamentales que resultan de la representación de espacio ficticio con espacio real. En la representación singulativa de espacio único (unidad de lugar), una ocurrencia espacial de la historia se representa con una escenografía. En la representación singulativa de espacios múltiples, a distintas ocurrencias espaciales de la diégesis les corresponden distintos espacios escenográficos, que pueden relevarse sucesivamente a lo largo de una obra (*Luces de bohemia*) o presentarse más o menos simultáneamente (*El sueño de la razón y El tragaluz*, de Buero Vallejo). La representación repetitiva resulta antieconómica pero existe al menos como posibilidad: se trataría de reproducir la misma escenografía en distintos sectores del escenario o en escenarios autónomos de manera que puedan representarse a

la vez acontecimientos que han ocurrido en diferentes momentos, pero en el mismo lugar diegético. Por último, la iteración espacial consiste en representar varios lugares diegéticos (del mismo tipo) a través de un único dispositivo escénico, como ocurre en *La estupidez* de Rafael Spregelburd (v. iterativo).

2)

La investigación sobre el espacio como tema literario tiene posibilidades infinitas. Los límites son, en todo caso, aquello que la literatura se haya ocupado de representar a lo largo de su historia y lo que resulte imaginable, pensable y decible sobre el espacio. En ese sentido, sus límites coinciden con los de la filosofía, o se les parecen bastante.

En filosofía, se distingue muchas veces entre los términos «espacio» y «lugar». Frente a la singularidad propia del lugar, el espacio tiende a concebirse como una extensión que incluye o que fagocita dentro de sí todos los lugares particulares. Las ideas de espacio producidas por el pensamiento filosófico-científico son muy diversas. Su historia es compleja, incluso si se lee desde una síntesis de diccionario escrita a mediados del siglo pasado (Ferrater Mora, 1964: vol. I, 560-567). Aunque se pierda complejidad y se reduzcan muchos matices, sugiere Ferrater Mora que el problema filosófico ha generado posiciones radicales susceptibles de distribuirse en dos grupos. Uno de ellos es propio de la Modernidad y corresponde a la tensión objetivo/subjetivo: espacio como realidad en sí o como construcción de un sujeto (en alguna de sus variantes). El otro es más antiguo que el anterior, se ha combinado con él de diferentes maneras y responde a las tensiones lleno/vacío, físico/no-físico, exterioridad/interioridad: el espacio ha podido pensarse, por ejemplo, como pura extensión homogénea y desprovista de materia, recipiente a ser llenado por ella y ocupado por objetos; pero también como algo de lo cual participan todos los cuerpos.

La literatura puede convertir en tema cualquiera de esas concepciones de espacio, incluso las más abstractas. Basta recordar «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», de Mallarmé, o un poema como «El otoñado», de Juan Ramón Jiménez, donde se fuerza al lector a pensar en un sujeto hablante que abarca la totalidad de la materia exterior a su cuerpo, a la vez que el universo se agolpa dentro de él; un espacio del cual se predica plenitud, pero también vacío. La poesía es capaz de establecer paradojas entre ideas espaciales inconciliables, como observa Luján Atienza (2013) en *Espacio*, también de Jiménez, aunque esos espacios sean allí en realidad, en opinión del crítico, metáforas conceptuales sobre modos antagónicos de enfrentar la lectura. La literatura puede, finalmente, como ha hecho en la

mayoría de los casos, hablar de lugares particulares. Por estas mismas razones, los estudios temáticos sobre el espacio en la literatura tienden a la abundancia. Aquí no podremos más que restringirnos a reseñar unos pocos trabajos importantes o, por lo menos, representativos de unas pocas líneas de investigación que han ocupado a la contemporaneidad.

El libro de Paul Zumthor (1994) sobre la representación del espacio en la Edad Media merece un lugar destacado. Apropiándose de las variadas herramientas del historiador de la cultura y analizando lenguas, etimologías, mitos, documentos de las artes figurativas, de la poesía, de la cartografía, Zumthor centra su atención en los últimos cinco siglos de la historia medieval europea para mostrar cómo la percepción del espacio fue experimentando, con diferencias de ritmo según el lugar geográfico o el dominio de la praxis social, una serie de transformaciones que condujeron a los patrones de experiencia y conceptos espaciales propios de la Modernidad. A diferencia del espacio homogéneo y mensurable de los tiempos modernos, en cuya formación desempeñó un papel capital el «Descubrimiento» de América, la Edad Media percibía un «aquí» heterogéneo, conformado de muchos espacios diferentes e irreductibles, cargados de afectividad. A ese «aquí», se oponía un espacio exterior ominoso o fascinante, desordenado, descompuesto en un «cerca» más o menos conocido y un «lejos» incognoscible que podía pensarse como lugar geográfico o sobrenatural. Si bien *La medida del mundo* es ante todo un libro sobre la Edad Media, Zumthor pone en juego también una mirada histórica de mayor escala que le permite sacar a la luz aspectos de nuestra cultura en que las representaciones medievales siguen vivas, y otros aspectos en que parecen de algún modo estar reviviendo (en este último sentido entiende lo posmoderno). No falta tampoco el análisis de arquetipos espaciales de larga duración (en general motivados por la naturaleza del cuerpo humano) donde se ocultaría una memoria ancestral aunque se encuentren hoy resemantizados por otros modelos axiológicos (v. arquetipo).

Distinto era el uso que hacía Bachelard (2000) de la crítica arquetípica en un libro ya clásico, publicado en francés en 1957. Mezclada con creencias junguianas, su fenomenología lo hacía buscar en la casa, el cajón, los nidos, los rincones, más bien lo eterno y atemporal. Decía algo, sin embargo, que extrañamente permite leerlo en serie con otra línea de investigación temática que responde a convicciones profundamente socio-históricas. En su análisis de los «espacios vividos», Bachelard prefería limitarse al «espacio feliz» y por eso estudiaba únicamente lugares de intimidad, «defendidos contra fuerzas adversas» (2000: 22), que protegen del afuera desintegrador. Por ese entonces, ya se habían escrito unos textos

que harían hablar a la crítica más o menos reciente sobre el exterior fantasmagórico en que se había convertido la ciudad moderna al ser reorganizada por el capitalismo: los estudios que Benjamin alcanzó a publicar en vida sobre la París de Baudelaire y, sobre todo, el libro (inconcluso) que se propuso escribir (Benjamin, 1982) utilizando la técnica del montaje de documentos, cosa que, lógicamente, lo que convierte en un objeto que exige trabajo de interpretación.

La productividad del *Libro de los pasajes* para generar lecturas y relecturas, para estimular, en definitiva, selecciones de corpus que ofrecen una determinada imagen de la poesía urbana ha sido muy significativa. Su impacto no debe entenderse, sin embargo, sólo en términos de continuidad. Es una de las claves de los estudios sobre la ciudad moderna y las ideas que contiene suelen ser convocadas incluso por los trabajos que buscan en la poesía otras representaciones del espacio urbano: una pieza importante (un punto de referencia para registrar diferencias o similitudes) en el esfuerzo de la crítica por captar las valoraciones y posiciones de los sujetos frente a la ciudad. Ejemplificaremos con tres trabajos de críticos argentinos, aunque no todos sobre poesía argentina. Jorge Monteleone (2006), por ejemplo, transpone muchas de las ideas de Benjamin a las mutaciones de la Buenos Aires de principios del siglo XX para estudiar el proceso de aparición del poeta *flâneur*, que se aparta de la muchedumbre como gesto de distinción, en el trayecto que va de Evaristo Carriego a Baldomero Fernández Moreno. Gustavo Zonana (2007) encuentra un lugar alternativo en medio de la urbe, una suerte de interior en medio de la intemperie amenazadora. En su estudio sobre los cafés en un corpus de lírica argentina culta y popular escrita entre 1907 y la actualidad, concluye que, aunque no suelen ser demasiado eufóricos y se presiente desde dentro la perturbación del exterior, los cafés son presentados por esos poetas como espacios semipúblicos en que los sujetos organizan una intimidad transitoria, un lugar de arraigo precario en la ciudad alienante. Laura Scarano (1999), por su parte, construye una serie literaria decididamente enfrentada a idea del poeta melancólico y simple observador del entorno urbano. Se centra en poetas cuyas travesías son las del protagonista, un sujeto «entrelazado en el imaginario de la ciudad» (208) ya sea bajo la forma del gesto antagónico frente al exterior hostil (*Poeta en Nueva York*), la mirada irónica del realismo social (Ángel González) o la «mirada cómplice» propia de un «ego urbano» que experimenta en la ciudad una parte indispensable de su identidad originaria (García Montero). Ni una sola de las coordenadas espaciales que han aparecido hasta aquí, frente al interior, el exterior sido concebido, entre otras cosas, como incognoscible, alienante o cómplice. En *La estructura del texto artístico*, Lotman (1982: 261-282) aludía al importante papel que desempeñan las relaciones espaciales, expresadas

generalmente en términos de oposiciones, para la estructuración de los sistemas de valoración que forman parte de modelos culturales sometidos al cambio histórico. Tan relevante resulta el lenguaje de lo espacial (alto/bajo, derecho/izquierdo, abierto/cerrado) que las culturas suelen utilizarlo como patrón para medir aspectos no-espaciales (lo alto, por ejemplo, puede utilizarse para calificar metafóricamente como positivo cualquier fenómeno, aunque tenga poco que ver con el espacio). No es exactamente el caso de los trabajos reseñados arriba: todos ellos analizan el espacio en sentido para nada metafórico. Pero observan valoraciones de los «espacios vividos» que luego pueden dar forma a nuestras metáforas espaciales.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Luis Emilio, «Multiplicación de persona, regularidad de lugar (Dramaturgia de *La estupidez*)», en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, coord. Luis Emilio Abraham, Madrid, Antígona, 2015, pp. 259-298; BAAMONDE TRAVESO, Gloria, *Función del eserpento en «Tirano Banderas»*, Kassel, Kurt und Roswitha Reichenberger, 1993; BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio* (1957), trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000; BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (1985), trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990; BENJAMIN, Walter, *Libro de las pasajes* (1982), ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005; CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1978 [*Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990]; FRANK, Joseph, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick/London, Rutgers University Press, 1991; FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, 5ta. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1964, vol. I; GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001), ed. corregida y aumentada, México, Paso de Gato, 2012; GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993; GENETTE, Gérard, *Figuras III* (1972), trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989; GULLÓN, Ricardo, «Espacios novelescos», en Agnes Gullón y Germán Gullón (comps.) *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 243-265; HERMAN, David et al. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, reimp., London/New York, Routledge, 2010; KNOWLES, Kim et al., «Reading Space in Visual Poetry: New Cognitive Perspective», *Writing Technologies*, 4 (2012), pp. 75-106; LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte* (1766), trad. Amalia Raggio, introd. Justino Fernández, México,

UNAM, 1960; LOTMAN, Yuri M., *La estructura del texto artístico* (1970), trad. Victoriano Imbert, 2da ed., Madrid, Istmo, 1982; LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, «Trayectos de lectura en *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez», *Comprende*, 15/1 (2013), pp. 29-58; MONTELEONE, Jorge, «La invención de la ciudad (Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno)», en Alfredo Rubione (dir.), *La crisis de las formas*, vol. 5 de *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), Buenos Aires, Emecé, 2006, pp. 205-235; PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI, 2001; RONEN, Ruth, «Space in Fiction», *Poetics Today*, 7, 3 (1986), pp. 421-438; SCARANO, Laura, «Ciudades escritas. (Palabras cómplices)», *CELEHIS*, 11 (1999), pp. 207-234; ZONANA, Gustavo, «Cafés, confiterías, bares, fondas de la lírica argentina contemporánea. Aproximación a *Café Bretaña* (1994) de Santiago Sylvester», en Javier de Navascués (ed.), *La ciudad imaginaria*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2007, pp. 305-327; ZORAN, Gabriel, «Toward a Theory of Space in Narrative», *Poetics Today*, 5, 2 (1984), pp. 309-335; ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000; ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo: Representación del espacio en la Edad Media* (1993), trad. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1994.

Luis EMILIO ABRAHAM

Universidad Nacional de Cuyo

Diccionario Español de Términos Académicos