

# **E**l espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias\*

Janusz Slawinski

## **1**

Se puede prever fundamentadamente que la problemática del espacio literario ocupará en un futuro no lejano un lugar tan privilegiado en los marcos de la poética como los que ocuparon —todavía hace poco tiempo— la problemática del narrador y la situación narrativa, la problemática del tiempo, la problemática de la morfología de la fábula, o —últimamente— la problemática del diálogo y la dialogicidad. En cada uno de estos casos, y también en muchos otros —análogos—, se puede observar la acción de un mecanismo en realidad idéntico —tanto metodológico (la formación de cierto lenguaje investigativo) como sociopsicológico (el nacimiento, propagación y desgaste de los temas «de moda»). Lo más sorprendente es que, junto con la aparición de alguna esfera de problemas reconocidos —por tales o cuales motivos— como muy atractivos, comienza de inmediato un proceso de *reformulación* de los problemas surgidos anteriormente en los marcos de otros temas de orden superior, de manera que puedan ser encajados en el dominio favorecido en el momento. Aquí estamos ante la voracidad francamente imperialista de lo nuevo: la problemática entronizada se

\* «Przestrzen w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości», en *Przestrzen i literatura*, red. Michał Glowinski y Aleksandra Okopien-Slawinska, Wrocław-Varsovia-Gdnask, Ossolineum, 1978, pp. 9-22.

## 2 Janusz Slawinski

apodera de los bienes acumulados anteriormente, sometiéndolos de manera más o menos desprovista de ceremonias al vocabulario conceptual que le es propio.

La temática que da título a este libro<sup>1</sup> muestra bien la acción de ese mecanismo. Ante todo, porque hasta ahora no ha sufrido una estabilización: el repertorio de las cuestiones que la forman está abierto y actualmente parece casi ilimitado. Puesto que en él pocas cosas han sido establecidas definitivamente, todavía es posible apoderarse de muchas cosas de otra parte. Somos, pues, testigos de una actividad de traducción que se está desarrollando rápidamente; al lenguaje de los asuntos espaciales se están traduciendo ahora diversos problemas aprehendidos antes en otras categorías y terminologías. Esto se refiere ante todo a los problemas considerados antes en relación con la construcción temporal de la obra literaria; seguidamente, a las cuestiones que se hallaban hasta ahora en el campo de las reflexiones sobre la fábula y los modos de organización de la red de personajes; y, por último, a los problemas que aparecieron en las investigaciones concernientes al narrador (y más ampliamente: al sujeto literario), la situación narrativa y los puntos de vista narrativos. Es sabido que en cada uno de estos dominios se tomaba en cuenta —de una otra manera— el parámetro espacial del mundo presentado de la obra. Sin embargo, se lo tratado invariablemente como un parámetro de segundo plano con respecto a algún otro reconocido como principal. Ahora está teniendo lugar una inversión de la jerarquía. El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta que no es ya simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella.

No quisiera inducir a nadie lamentarse de que las cosas hayan tomado ese giro. Porque es indudable que la necesidad de un cambio de lenguajes

\* N. del T.: El presente estudio inicia la recopilación *Espacio y literatura*, cuyos datos bibliográficos aparecen en la nota al pie correspondiente al asterisco del título del presente artículo.

investigativos junto con las concomitantes reformulaciones de los problemas, distinciones y tesis ya antes conocidos es uno de los motivos elementales que rigen los actos de los especialistas en ciencias humanas, sobre todo en la actualidad. Aquí el incremento efectivo de la nueva problemática es relativamente pequeño en comparación con el incremento de los nuevos modos de expresarse, términos, reagrupamientos de cuestiones, desplazamientos de los acentos de la importancia, etcétera. Si el proceso de reformulación iniciado en algún momento aumenta bastante rápida y consecuentemente, se puede prever que alcanzara una fase en la que el conjunto de las fórmulas elaboradas parecerá casi completo, y la sistematización de éstas, satisfactoriamente lógica. El héroe principal de esa etapa viene a ser por lo regular alguien del tipo de Kazimierz Bartoszyński, quien es capaz de ordenar y resumir debidamente los asuntos, tomando en cuenta todos los puntos de vista introducidos hasta el momento, poniendo en orden todas las denominaciones y formulando todas las reservas posibles. Una empresa de este género significa que las potencias del lenguaje dado han estado agotadas por largo tiempo, y que la esfera de problemas ligada a ellas ha sido devastada metódicamente. Lo que Bartoszyński quiso en su último excelente trabajo con la problemática del tiempo en la literatura épica,<sup>2</sup> en el futuro seguramente lo hará algún otro (¿o quizás el mismo?) Con la problemática del espacio. Se puede pensar que a ningún redactor ambicioso se le ocurriría entonces componer el libro que, estimado lector, tienes precisamente en las manos. El pensamiento de los redactores ambiciosos ya estaría ocupado sin falta por asuntos del todo distintos.

Porque, en verdad, sólo puede despertar interés algo que sea todavía un caos, una cosa provisional, una reflexión inacabada, una posibilidad de malentendidos (y, por ende, de discusiones). Es por eso que a muchos les resulta tan intrigante el tema de este libro. Hablando de una manera un tanto exagerada: despertará interés mientras no sea distinguido —como tema precisamente—, es decir, mientras no sea convenientemente fijado en un paradigma domesticado del saber. Pero hoy las reflexiones sobre el fenómeno del espacio literario son acompañadas (en la mayoría de los casos) por aquella indefinición —estimuladora del intelecto— de lo que tienen como tarea explicar. A menudo, simplemente no estamos en condiciones de establecer qué realidad es el objeto de la penetración investi-

<sup>2</sup> Pienso en su estudio «Problem konstrukcji czasu w utworach epickich», en la recopilación *Problemy teorii literatury*, vol. 2, Wrocław, 1976, pp. 195-251.

#### 4 *Janusz Slawinski*

va. Por que bajo el artículo «espacio» se presentan en las investigaciones científico-literarias fenómenos muy variados, que deben ser descritos en lenguajes distintos. Pienso que una condición necesaria para introducir algún orden en todo este dominio de intereses es la distinción de las perspectivas investigativas que entran en juego. He aquí una tentativa de distinguirlas esquemáticamente:

1) En primer término se debe señalar la trama de las reflexiones que se hallan en el dominio de la poética sistemática. Aquí el espacio es concebido (cierto es que no siempre consecuentemente) como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional (de la realidad presentada), que se forma, al igual que todos los ordenamientos de esta especie, como resultado de determinadas operaciones creadoras de enunciación —de decisiones tomadas en el plano estilístico del texto. De estos asuntos me propongo hablar más detalladamente en la continuación del artículo.

2) Otro dominio de reflexiones concierne a los esquemas composicionales del espacio presentado fijados en la tradición, a la tópica espacial literaria entendida de manera amplia, a los métodos de descripción, a los principios que determinan el valor semántico de las presentaciones espaciales encerradas en las obras, etc. Aquí el principal objeto de la atención lo constituyen las aprehensiones convencionales —propias de épocas, culturas literarias, corrientes o géneros. Ésta sería la región —hablando en general— de la poética histórica.<sup>3</sup>

3) Trazan una esfera distinta de intereses las investigaciones sobre las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje y sus movilizaciones y «prolongaciones» literarias. En ella ocupa un lugar central la problemática de los campos semánticos vinculados a la categoría de espacio; el objeto de análisis e interpretación lo constituyen los usos de las correspondientes unidades lexicales y fraseológicas, expresiones metafóricas, etc. (es decir, las cargadas de sentido espacial). Las posibilidades encerradas en el lenguaje son, por así decir, un estado cero; encima de ellas se construyen sistemas semántico-estilísticos individualizados —de un texto, de un grupo de textos, de un habla individual o de un su código de un medio—, en los cuales las representaciones espaciales del lenguaje su-

<sup>3</sup> Cf., por ejemplo, en el presente tomo los trabajos «Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej» de T. Michalowska y «Peregrinacja» de J. Abramowska.

fren secundariamente una intensificación (o un debilitamiento), una reinterpretación, una valoración plena. La expresión literaria es, evidentemente, sólo una de las formas de la actualización estilística y semántica de esas representaciones — en el mismo nivel que otras variedades del discurso: en el habla corriente, la ciencia, la filosofía, la ideología, etcétera.<sup>4</sup>

4) Introducen una problemática propia las reflexiones sobre los patrones culturales de la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado de las obras literarias. Aquí entran en juego cuestiones como, por ejemplo, los correlatos espaciales de la jerarquía social; los terrenos «propios» y «ajenos», cotidianos y sagrados, vinculados a la práctica social y correspondientes a la inmovilidad y a las aspiraciones fantasmagóricas, los espacios de defensa y los espacios de conquista; las valoraciones morales, cosmovisivas o estéticas establecidas de lugares, zonas, direcciones, puntos cardinales y regiones —que se explican sobre la base de la mitología, la religión, las ideologías sociales, etc. Al igual que en el caso anterior, tampoco aquí la literatura constituye un testimonio único, ni siquiera el más extraordinario. Las perpetuaciones poéticas o narrativas de los patrones culturales de la experiencia del espacio se hallan en una larga serie de testimonios análogos desde este punto de vista: las descripciones geográficas, los textos de historiografía o los tratados teológicos. Hay que decir más: la problemática que ahora estamos presentando desborda en general el mundo de los productos verbales, puesto que se alimenta en no menor medida de las manifestaciones rituales, los ceremoniales, las etiquetas, las diversiones, la arquitectura, la urbanística, y también del dominio diferenciado de las imágenes visibles: pictóricas, del dibujo, fílmicas...<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cf. en este respecto G. Matoré, *L'espace humaine*, París, 1962, y el brillante comentario de G. Genette a ese libro, «Przestrzen i język», trad. de A. W. Labuda, en *Pamiętnik Literacki*, 1976, n° 1. El ensayo de M. Glowinski incluido en el presente libro, «Przestrzenne tematy i wariacje», representa dignamente este círculo de la problemática.

<sup>5</sup> Para esta corriente de reflexiones tienen una significación particularmente inspiradora los trabajos de los semióticos soviéticos, sobre todo de Lotman. Cf., entre otros, I. Lotman, «Problem przestrzeni artystycznej», trad. de J. Faryno, *Pamiętnik Literacki*, 1976, n° 1; del mismo autor, «Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola», trad. de J. Faryno, en la recop. *Semiotyka kultury*, selec. y ed. de E. Janus y M. R. Mayenowa, Varsovia, 1975; del mismo autor, «O pojeciu przestrzeni geograficznej w sredniowiecznych tekstach staroruskich», trad. de E. Balcerzan, *Teksty*, 1974, n° 3. Cf. también las reflexiones de A. Gurévich sobre las representaciones mentales del medioevo sobre el tiempo y el espacio —en el libro *Kategorie kultury sredniowiecznej*, trad. de J. Danygier, Varsovia, 1976.

5) A un estilo de pensamiento distinto del anterior están ligadas las investigaciones sobre los universales espaciales arquetípicos, su papel en la formación de la imaginación de los escritores y sus exteriorizaciones en estilística, la semántica y la temática de las obras. Las imágenes o fábulas recurrentes que se urden en torno a las representaciones mentales de la Vertical, la Horizontal, el Centro, la Casa, el Camino, el Abismo, el Subterráneo y el Laberinto son reminiscencias tenaces de yacimientos arcaicos del subconsciente colectivo, variaciones de unos cuantos *temas* elementales que viven en el más largo tiempo de la historia: en el tiempo antropológico. La vasta esfera de problemas —alimentada sobre todo por las ideas de Jung y Bachelard— que creció en relación con las investigaciones de esos temas, no funciona hoy en el pensamiento científico-literario como una totalidad independiente. Se presenta habitualmente en conexión con las problemáticas de la estilística, la poética histórica o la culturología; en ese caso, la mayoría de las veces es tratada como el fundamento de éstas.<sup>6</sup>

6) Una trama de reflexiones que hasta no hace mucho fue tal vez la más influyente es trazada por las múltiples reflexiones filosóficas —de carácter especulativo— concernientes a la naturaleza y forma del espacio literario concebido como copia, *analogon* o peculiar transformación del espacio físico. En las investigaciones de este tipo se aprovechamos gustosamente la metafórica que remite a los lenguajes de las teorías físicas, cosmológicas o astronómicas; aquí no raras veces se pueden encontrar referencias a las categorías del espacio euclideo, newtoneano, del espacio-tiempo einsteineano, etc. El objeto de los exámenes son propiedades del mundo presentado tales como la disposición de los objetos, la distancia entre ellos, las dimensiones y las formas, la continuidad y el carácter discreto, la finitud y la infinitud; esos exámenes conciernen también a los modos de orientación del espacio presentado, la estabilidad o desplazabilidad del centro de orientación, la relativización del sistema espacial presentado con respecto al punto de vista del observador supuesto. Las cuestiones que acabamos de mencionar dieron inicio a toda una desarrollada concepción de los « puntos de vista », que constituye un importante componente de la teoría del mensaje narrativo.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> En el estilo de este género de investigaciones G. Bachelard ejerció una muy fuerte influencia durante las dos últimas décadas; cf. su libro *La poétique de l'espace*, París, 1957.

<sup>7</sup> Siguen conservando una importancia fundamental en esta corriente de investigaciones las correspondientes afirmaciones de R. Ingarden contenidas en *Das literarische Kunst-*

La trama de intereses investigativos de que estamos hablando se caracteriza, en los marcos del pensamiento teórico-literario de hoy por una total carencia de estilo. Se puede decir que no está marcada doctrinalmente. Aparece en contextos muy diferentes: porque por sí misma no excluye ni supone tesis interpretativas con respecto al espacio literario que estén ligadas a determinadas orientaciones; es por eso que puede vincularse a las más heterogéneas tesis. En apariencia es teóricamente neutral, de manera análoga —digamos— a la psicología del sentido común aceptada como lenguaje que explica los comportamientos de los personajes literarios.

7) Por último, al final de la enumeración es preciso tomar en consideración las concepciones en que se trata no del espacio como componente de la realidad presentada de la obra, sino de la obra misma concebida como un espacio *sui generis*. Me refiero a todas las concepciones de la morfología de la obra que suponen un modelo estereométrico de esta última —que introducen en las reflexiones teórico-literarias la terminología de «estratos», «niveles», «disposiciones», «zonas»... En todas las concepciones de esta especie aparece cierta inclinación común —aunque racionalizada metodológicamente de variadas maneras— a tratar la obra como un peculiar *dispositivo*, cuyos elementos, planos, cortes, etc. están dispuestos en un territorio que tiene en parte el carácter de espacio en un sentido próximo al matemático, y en parte la naturaleza de una extensión —si así puede decirse— concretizada físicamente, dada «visiblemente». En esto no tiene mayor importancia cómo son concebidos los elementos de que se compone la obra-dispositivo: si el status que se le atribuye es puramente lingüístico, o mixto —mitad verbal, mitad objetual—, o en general cualquiera. Porque en cada caso entran en relaciones de tipo espacial. La aceptación del modelo estereométrico de la obra debe implicar, es natural, determinadas representaciones mentales sobre lo que en ella es presentado. El mundo de la ficción es sometido de esa manera a una total espacialización: ya no sólo en la esfera en que abarca los fenómenos literalmente espaciales (las apariencias de las cosas, los interiores, los paisajes, etc.), sino también en otras esferas. A manera de ejemplo: un personaje resulta una *configuración* de rasgos; la fábula, una *disposición* de «círculos de acción» (término de Propp), o sea, de conjunto de funciones fabulares *dispuestas* en torno a héroes particulares; la figura del narrador es aprehendida en cate-

---

werk; cf. la traducción polaca: *O dziele literackim*, cap. 7: «El estrato de los objetos presentados», trad. de M. Turowicz, Varsovia, 1960.

gorías de *distancias* y *localizaciones* con respecto a la historia contada (cerca, lejos, al lado, encima, dentro, etc.).

He aquí que una cualidad que llama la atención en las reflexiones sobre el espacio literario es la despreocupada mezcla de esos variados lenguajes y problemáticas investigativas, la libre asociación de conceptos analíticos que se refieren a diferentes realidades y que en cada caso están en condiciones de explicar algo distinto. Sería provechoso darse cuenta de que son distintos, puesto que, de lo contrario, se disminuyen radicalmente sus potencias explicativas. Desordenadamente mezclados, permiten a lo sumo un parloteo de significados cambiantes.

Mi objetivo no es, en modo alguno, declararme a favor de un purismo metodológico, tan justificado como estéril. Desearía mantenerme a una distancia segura de tal posibilidad. No pienso, pues, postular en el dominio de la espaciología literaria el limitarse a una sola perspectiva investigativa y una fidelidad absoluta a los problemas vinculados a esa perspectiva. Considero que todos los tipos de reflexiones mencionados son admisibles en idéntica medida y pueden ser combinados de diferentes maneras; sin embargo, a condición de que se sepa en cada ocasión cuál de las perspectivas tomadas en consideración es primaria con respecto a las restantes. Primaria quiere decir: de tal naturaleza que posibilita la penetración en la ontología del espacio literario: en su modo fundamental de existencia. Las restantes permiten entonces acabar de definir ese modo elemental de existencia, pero por sí solas no pueden definirlo.

Adopto la tesis de que esa perspectiva básica es —para el investigador de la literatura— la que he colocado en el principio de la enumeración. El primer asunto lo constituye el espacio como componente de la morfología de la obra —componente de su plano presentado. La tópica espacial establecida en la tradición genérica, los patrones socioculturales de la experiencia del espacio, las representaciones espaciales arquetípicas, etc., son precisiones e interpretaciones secundarias (en el sentido lógico), que se construyen sobre cierto *mínimum* espacial necesario que debe encerrar el mundo *verbalizado* en la obra. Éste sería el sustrato de todas las cualidades, significados y valores que son atribuidos a los fenómenos espaciales. En las obras podemos encontrarnos con espacios realistas, fantásticos, alegóricos, grotescos, visionarios, oníricos... Pero el hecho de que se prestan a tales definiciones ha sido precedido en cada caso por la posibilidad y la necesidad de la aparición de *cualesquiera* relaciones espaciales en el marco del plano presentado. He aquí que esta rudimentaria topología deter-

minada por las posibilidades y compulsiones (semánticas) que se imponen al discurso literario cuando ha de constituir su mundo (ficticio), traza, en mi convicción, el registro más primario de la problemática espaciológico-literaria. Las ulteriores observaciones concernirán solamente a ese dominio.

## 2

Parece justificado apartar del campo visual dos cuestiones que no pertenecen a ese dominio, aunque en más de una ocasión están insertadas en él.

A saber: en primer lugar, el examen de las propiedades del *espacio presentado* puede ser, por su contenido, completamente independiente de que nos inclinemos o no a aceptar cualquier modelo estereométrico de la estructura de la obra literaria.

En segundo lugar, el objeto de nuestras explicaciones no debe ser confundido con lo que la obra comunica directamente sobre la naturaleza y rasgos del espacio —en la forma de exposiciones filosóficas, reflexiones líricas o sentencias. Las búsquedas sobre el espacio «en general» pueden presentarse en el enunciado literario de la misma manera como se presentan en él las búsquedas sobre el tiempo, la personalidad o las relaciones sociales. Cuando nuestra interpretación concierne a la construcción de la obra concreta, podemos tomar en consideración como uno de los *contextos* interpretativos esas opiniones y convicciones enunciadas en ella directamente. Pero únicamente de esa manera. En cambio, sería un malentendido escandaloso identificar la teoría de la personalidad formulada en una obra con las construcciones caracterológicas de los personajes que intervienen en ella, o también las concepciones del tiempo expresadas en una obra con el tiempo de los transcurros de acontecimientos presentados en ella. Lo mismo ocurre en el caso del espacio. Éste constituye un objeto de análisis en la medida en que fue *hecho*, creado en la obra, y funciona en ella, y no como tema de divagaciones teóricas del autor, el narrador o los personajes.

La constitución del espacio presentado transcurre en tres planos de unidades morfológicas de la obra. Aquí se puede hablar de tres procesos simultáneos de montaje, que son, en el fondo, diferentes manifestaciones de un mismo proceso semántico. Me refiero a:

- 1) el plano de la *descripción*,
- 2) el plano del *escenario*, y
- 3) el plano de los *sentidos añadidos*.

*La descripción.* La tesis fundamental en esta materia sonaría así: el espacio presentado puede surgir del comunicado sólo en la medida en que fue proyectado en él por los significados de oraciones de determinado tipo. Éstas son las oraciones descriptivas. No deseo en modo alguno sostener que el espacio es conformado exclusivamente con ayuda de los recursos de la descripción; tal tesis podría ser falsificada sin dificultad. En cambio, pienso que la descripción debe hallarse siempre *en el principio* del crecimiento de la totalidad espacial dada —como una especie de «motor de arranque» de ésta. Sin ello, esa totalidad no podría existir en absoluto. Pero después puede ser sostenida, que incluso ampliada, no sólo mediante recursos descriptivos (aunque en cada fase el papel *sistematizante* de la descripción está en el primer plano), sino también por otros medios.

La tesis anterior no paraliza en absoluto con su evidencia. Alguien podría cuestionarla: ¿realmente el sentimiento de espacialidad del mundo presentado nace en el lector sólo cuando encuentra las convenientes oraciones descriptivas? ¿Acaso toda relación verbal sobre los personajes, actividades, cosas o acontecimientos no implica inevitablemente la intervención de un territorio en el que algo ocurre o algo permanece? Leemos, por ejemplo, en el principio de una obra narrativa: «Y ellos anduvieron y anduvieron...», o en el verso inicial de un texto poético: «Descienden lentamente: se arrastran, diríase»; ¡pues en ambos casos nos encontramos con unos espacios implícitos en los que se realiza el movimiento, y todavía, con toda seguridad, no ha aparecido ninguna descripción!

La reserva así formulada precisa de manera perfecta —aunque negativa— la principal premisa de la tesis contra la cual se vuelve. Porque el espacio presentado —si ha de merecer un nombre propio— no puede ser un espacio «intruso», exclusivamente implícito, dejado únicamente al libre capricho del lector. Al contrario, debe ser «invitado», indicado de cierta manera, llamado por su nombre. Dicho de otro modo: aparece únicamente en el habla que trae respuesta a alguna pregunta supuesta concerniente a la localización de los fenómenos de que se habla, y, eventualmente, del hecho mismo del hablar. ¿Dónde andaban? ¿Qué se veía ante ellos? ¿Qué se

hallaba a la derecha? ¿Y, en la proximidad inmediata, a la derecha? Y así sucesivamente, y así sucesivamente. Sin esta especie de relativización respecto a preguntas más o menos detalladas sobre el lugar y las relaciones entre los lugares, el espacio presentado se quedaría (como fenómeno semántico) en la esfera del no-ser. No existe mientras no haya devenido un problema manifiesto para el sujeto del enunciado. Y el único testimonio de que ha llegado hacerlo es la aparición, en el curso del discurso, de una descripción localizante (aunque sea en la forma más elemental).

Si convenimos en que el mecanismo fundamental de la generación del espacio presentado está instalado en las oraciones descriptivas, entonces de ello resulta una consecuencia investigativa esencial: no hay modo de reflexionar responsablemente sobre las unidades constitutivas, la construcción y la tipología del espacio literario sino un examen previo del dominio de los recursos, técnicas y variedades del enunciado descriptivo. La clave de nuestra problemática probablemente no está hundida en las profundidades de la estructura de la obra, sino que se halla más cerca de la superficie textual: en el nivel estilístico-semántico. Si la espaciología literaria no lo aborda (la profundidad tiene mayor autoridad que la superficie...), tendrá que quedar suspendida en el aire.

Desde luego, sería preciso mirar la categoría de descripción de una manera totalmente nueva.<sup>8</sup> No es posible seguir tratándola como una «forma elocutiva», estática, capaz de reproducir más o menos fielmente estados de cosas que preceden al enunciado —por así decir, ya antes sometidos a una segmentación, dispuestos, organizados y jerarquizados. En el primer plano debe hallarse el aspecto dinámico de esa «forma» (por lo demás, al igual que el de otras «formas»): su capacidad de *producir* entes semánticos. Además, conviene tomar en cuenta el hecho de que estamos ante una descripción no sólo cuando se presente como un segmento textual convenientemente extenso, estilísticamente homogéneo e independizado, sino también cuando aparece diseminada en el contexto dominante de tipos de enunciado distintos, en pequeñas dosis textuales —apenas visibles en un ambiente heterogéneo. Pero hay que decir más: la descriptividad no es tanto una «forma» como una tendencia semántica que puede tener índices independientes muy reducidos en la superficie del texto e intervenir como un aspecto de un enunciado de carácter esencialmente no descriptivo —un

<sup>8</sup> Sobre la categoría de descripción literaria, cf. el estudio «Qu'est que'une description?», de Ph. Hamon, en *Poétique*, XII, 1972, pp. 465-485.

relato, un monólogo lírico o un examen. Independientemente del grado de nitidez y de la dimensión de los elementos descriptivos, su función es constante: la inclusión del parámetro espacial en la semántica del mensaje.

Es posible presentar una lista nada breve de los problemas investigativos particulares vinculados a la construcción formal y semántica de la descripción cuya solución nos acercaría a la explicación de esa función fundamental de esta última. Mencionaré solamente un par de ellos:

Una cuestión abierta es la determinación del *mínimum* de descriptividad del texto. ¿Desde qué nivel puede comenzar el proceso de generación del espacio presentado? ¿Lo inician los actos de denominación (también la metafórica), o sólo las operaciones creadoras de oraciones? ¿Cuál es, en este respecto, el papel de los significados fijados a las formas gramaticales?

Extraordinariamente intrigante se presenta el asunto del valor semántico de las definiciones deícticas y sus tareas en la conformación del enunciado descriptivo.

Aún más se puede esperar de las reflexiones concernientes a la semántica de los nombres propios de lugares y territorios (sobre todo en el texto narrativo). Hasta ahora no se ha explicado como es debido el papel de esos nombres como focos semánticos en torno a los cuales se concentran y unen las heterogéneas unidades de sentido que crean conjuntamente el espacio presentado.

También requiere una atención más minuciosa el fenómeno de la inferencia de propiedades del espacio presentado a partir de los clisés fraseológicos y de la metafórica espacial —perpetuados en la práctica linguo-estilística. (Procederes de este tipo son característicos, ante todo, de las descripciones poéticas.)

Un examen especial merecen los géneros de conexiones y cooperaciones —ante todo, en la microestructura del texto, es decir, en el nivel de la semántica de la oración— de los elementos descriptivos con «formas» y tendencias semánticas heterogéneas del enunciado.

Parece que sin una penetración más minuciosa en este género de asuntos no estaremos en condiciones de aprehender los estadios elementales del devenir del espacio presentado en la obra.

*El escenario.* Independientemente de cuán grande (o pequeño) sea el «trozo» de espacio que se nos hace presente por mediación de las oraciones del texto, experimentamos en cada caso una extensión que no se explica como sistema autónomo, sino que constituye un ambiente para fenómenos de otro orden: acontecimientos, personas, vivencias. Esto se refiere

tanto a sus manifestaciones más parciales como a las aprehensiones de un grado cada vez mayor de desenvolvimiento —hasta el espacio que constituye el correlato de todo el texto. Ya la menor migaja espacial que aparece en el campo de la presentación está marcada por una servicialidad claramente orientada. Por eso, se puede hablar consecuentemente del espacio presentado como de un escenario. Su erección siempre tiene dentro de sí algo de la disposición de los decorados escénicos que no son importantes por sí mismos, sino exclusivamente en atención a lo que en ellos tiene lugar.

Permaneciendo en el plano de la descripción, observamos el proceso de la producción de los elementos del espacio presentado. En cambio, cuando nos ocupamos del escenario, estamos en contacto con totalidades semánticas ya producidas que, diríase, obtuvieron la independencia (por lo demás, sólo aparente) respecto del mecanismo generador. En este nivel están sujetas a la acción de una sintaxis distinta de la que regía su «prehistoria» en el nivel de las palabras y oraciones del texto literario. En rigor, se debería hablar de su caída bajo el gobierno de la serie de variadas sintaxis que cooperan en la construcción de la realidad presentada de la obra. El montaje del escenario es el movimiento de integración de esas totalidades y la creación de conjuntos de un orden superior a partir de ellas. El escenario completo constituye una de las grandes figuras semánticas de la obra.<sup>9</sup> Pero la cosa está en que no puede ser aislado en la misma medida que otras unidades morfológicas del mismo orden: el personaje, la trama fabular, el narrador o el sujeto lírico. Los fenómenos espaciales permanecen invariablemente en una subordinación funcional respecto a las restantes grandes figuras; de ahí también que el análisis del escenario tenga siempre un carácter aspectual: es realizado *en atención al* papel de las categorías espaciales en la constitución de totalidades de otro género. Estas categorías aparecen, ante todo, en tres aplicaciones —por así decir. Así pues, el escenario:

a) determina (o sea, diferencia, separa, clasifica) el territorio en que se extiende la red de personajes;

b) constituye un conjunto de localizaciones —de los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en que participan los personajes;

c) interviene como índice objetual de cierta estrategia comunicacional instituida en el marco de la obra.

<sup>9</sup> Me remito al concepto que introduce en el ensayo «Semantyka wypowiedzi narracyjnej», en *Dzielo — język — tradycja*, Varsovia, 1974.

Examinado en el primer respecto, el escenario es un elemento del orden paradigmático del mundo presentado: codetermina la matriz de las oposiciones e interacciones posibles en los marcos de este último —entre personajes, grupos de personajes, medios (personas de aquí — personas de allá, la patria — el extranjero, autóctonos — inmigrantes, «yo» aquí — «tú» allá, aldea — ciudad, salón — calle, iglesia — taberna, casa — ágora, etc.). La disposición de los personajes en la red es determinada en cada ocasión por una serie de variados factores: los rasgos de carácter, la pertenencia social, el tipo de aspiraciones, etc.. El papel de las categorías espaciales consiste aquí en que a un personaje dado se le atribuye cierto repertorio de territorios en los que puede aparecer —en equiparación u oposición a los repertorios de lugares propios de otros personajes. Tales territorios están ligados más o menos obligatoriamente a determinados atributos y funciones de los personajes.<sup>10</sup>

El escenario examinado en el segundo respecto constituye uno de los componentes del proceso del desenvolvimiento temporal del mundo presentado. Esta aplicación del mismo es relativamente la mejor conocida y ya ha sido descrita muchas veces en términos de poética. Enumeraremos únicamente a modo de ejemplo —y para recordar— un par de asuntos que se hallan en esta esfera: el espacio como indicador de la trama fabular (por ejemplo, el papel del motivo del camino en el romance de aventuras, o de los territorios geográficos en la novela de viajes); el paso del personaje por las fronteras que separan círculos espaciales (por ejemplo, los propios de los ajenos, o los cotidianos de los extraordinarios) como condición del acontecimiento fabular; la «construcción circundante» espacial del acontecimiento: el espacio en el papel de fondo, en el papel de *partenaire*, en el papel de indicio o en el papel de equivalente (por ejemplo, de estados emocionales); los géneros de relaciones entre las unidades del escenario y las variedades de la acción de los personajes (las funciones —en el sentido que le dio Propp al término—); el significado de las presentaciones espaciales para las distintas fases del transcurso de la fábula (en la exposición, la peripecia, el punto culminante, los episodios, etc.); el espacio como fuerza antifabular en la obra (su crecimiento a costa de la acción).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Cf., entre otros, S. Niekłudov, «“Sujet” a relacje przestrzenno-czasowe w rosyjskiej bylinie. (Tezy)», trad. de A. Jędrzejkiewicz, en la recop. *Semiotyka kultury*, pp. 388-391.

<sup>11</sup> Para las cuestiones mencionadas en esta enumeración, cf. M. Bajtín, «Czas i przestrzen

En el tercer respecto, el escenario del mundo presentado constituye un sistema reducible en su organización a los supuestos de la situación comunicacional intratextual. No hay duda de que propiedades tales del espacio presentado en la obra o en sus partes como la continuidad o la elipticidad, la sistematización o la caoticidad de los lugares y *realia*, la transparencia o el carácter laberíntico, etc., pueden explicarse, ante todo, en el contexto de la estrategia de entendimiento con el receptor adoptada por el sujeto literario. El espacio aprehendido, elípticamente (definición de Bartoszyński) —o sea, de tal manera que se muestran en detalle únicamente algunos lugares aislados y privilegiados del mismo, y, en cambio, las relaciones entre éstos no se hallan en el campo de la presentación— apela a las gestiones reconstructivas del receptor, quien debe, por su cuenta y riesgo, plantear la hipótesis de la continuidad del mismo y emprender una tentativa de «reconstruir» un sistema coherente; en cambio, el espacio uniformemente lleno, desprovisto de lagunas y reticencias perceptibles, supone un lector de una independencia interpretativa limitada correspondientemente. El escenario en que los lugares, sectores, territorios, paisajes e interiores están claramente sistematizados, se remite a algunas convenciones que ligan a las dos partes que se comunican —como convenciones concernientes a los principios de clasificación y la jerarquía de importancia de los fenómenos presentados; en cambio, el escenario que provoca una impresión de caos, por así decir, traiciona las convenciones de ese género: excluye cualquier orden modelo y admite —del lado de la recepción— la posibilidad de variados ordenamientos espaciales de iguales derechos. A su vez, el escenario construido a manera de «laberinto» sería una especie de enigma, o sea, un llamado a descubrir un único ordenamiento justo.

En el círculo de los fenómenos que se explican sobre el fondo de la situación comunicacional intratextual se halla también toda la desarrollada dramaturgia de los puntos de vista, que, por lo demás, sólo en parte concierne a fenómenos espaciales en particular.<sup>12</sup> Todas las relativizaciones del escenario con respecto a las posiciones manifiestas o supuestas del sujeto, la movilidad de lo que Ingarden definió como «centro de la orientación espacial» en el mundo presentado, el intercambio de perspectivas de observación, deben ser consecuentemente aprehendidas como actualizacio-

---

w powiesci», trad. de J. Faryno, en *Pamiętnik Literacki*, 1974, n° 4, y también el ensayo «Przestrzenny kontekst fabuly» de M. Plachecki en el presente tomo.

<sup>12</sup> En estos asuntos cf. B. Uspenski, *Poetika kompozitsii*, Moscú, 1970.

nes de la estrategia comunicacional adoptada en la obra, la que en este caso supone una determinada manipulación de los componentes espaciales de la presentación, pero, de todos modos, puede fundamentar en idéntica medida el servirse de cualesquiera elementos de ésta.

*Los sentidos añadidos.* La relación de este plano con el escenario es, desde cierto punto de vista, análoga a las relaciones que ligan el escenario a la descripción. Tal como el enunciado descriptivo genera el espacio del mundo presentado, este último, a su vez, a medida que se forma y concretiza, produce significados adicionales, que se construyen encima de las presentaciones espaciales. Con relación a la descripción, el espacio es un fenómeno hablado; dotado de la capacidad de producir sentidos añadidos, deviene un sistema hablante a su manera. Los objetos, las distancias, las direcciones, las escenas y los paisajes pueden actualizar en la realidad presentada de la obra un estrato de connotaciones nuevo —es decir, no inferible de la semántica de la propia enunciación— como una marca simbólica más o menos clara. Desde luego, la aparición de esa semántica de segundo grado no es exclusivamente un asunto de los componentes del escenario. El curso de los acontecimientos, un personaje o el narrador pueden intervenir en igual medida en el papel de sustrato para variadas definiciones adicionales con carácter de símbolo, alegoría o «gran metáfora».

El espacio tratado como equivalente de estados emocionales; la oposición de los espacios realistas y fantásticos; los intereses habitables como indicio del status social del héroe; el paisaje arcádico del idilio, opuesto al caos inhumano del paisaje de la gran ciudad; los elementos paisajísticos como símbolos de la patria lejana; el bosque espeso como el subconsciente; el recorrido de un camino como figura del perfeccionamiento espiritual: en todos estos casos, y en otros innumerables de género semejante, estamos ante connotaciones que pueden ser movilizadas en la medida en que existan en la obra una sistematización perceptible y programática de los atributos y componentes de los espacios presentados y una axiología ligada a ellos. Desde luego, al considerar esos sentidos añadidos, que por lo regular tienen un carácter más o menos estándar, estamos obligados a salir del mundo interior de la obra: en dirección a los sistemas semánticos de la tradición literaria y cultural que los hacen admisibles. Pero si preguntamos qué es lo que en la propia construcción del escenario da la oportunidad de que aparezcan cualesquiera connotaciones adicionales, permanecemos *todavía* en el marco de la morfología de la obra.

Así me imagino, a grandes rasgos, los círculos de la problemática ligada al espacio literario en este nivel de intereses que he definido anteriormente como el más elemental.

Traducción del polaco: *Desiderio Navarro*