

EL ESPACIO EN EL DISCURSO NARRATIVO: MODOS DE PROYECCION Y SIGNIFICACION

Luz Aurora Pimentel-Anduiza
(U.N.A.M.)

Si bien es cierto que la *especialización* es uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso (cf. Greimas, 1979a. "spatialization", "localisation spatiale"), ya que el enunciador puede, si así lo desea, proyectar fuera de sí mismo un espacio diferente del "aquí" de la enunciación, estas categorías espaciales —"aquí" y "en otra parte"— pueden permanecer más o menos abstractas según las necesidades de cada discurso. No así en el narrativo de ficción, donde el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas. Es obvio, sin embargo, que, cuando hablamos del espacio en la literatura, nos referimos más bien a la "ilusión del espacio" que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados. Porque, en rigor, no es posible hacer una *representación* verbal de una realidad no verbal, pues como bien lo ha observado Genette (1972, 185), "el lenguaje significa sin imitar". No obstante, como medio temporal que es, el lenguaje se ve obligado, mal que bien, a "modular dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio" (Genette, 1969). La exploración de algunos de los recursos lingüísticos y retóricos utilizados para producir la ilusión del espacio nos llevará a definir los modos básicos de proyección y significación del espacio diegético o ficcional.

Con objeto de ilustrar, paso a paso, la producción de estos efectos de sentido, he elegido un texto de Balzac en el que se proyectan dos espacios diegéticos: uno exterior, urbano; el otro interior, doméstico. Como contrapunto, utilizaré un texto-terrorista de Fernando del Paso, en el que sistemáticamente se subvierten todos los modelos

retórico-lingüísticos utilizados para dar una ilusión de espacio representado.

“La señora Vauquer... tiene establecida en París una casa de huéspedes en la calle Nueva de Santa Genoveva, entre el barrio latino y el arrabal San Marcelo...” ¿Será comprendida (esta historia dramática) fuera de París? La duda es permitida. Las particularidades de esta escena llena de observaciones y de colores locales, sólo pueden ser apreciadas entre las colinas de Montmartre y las alturas de Montrouge, en aquel ilustre valle lleno de cascotes y de arroyos turbios por el lodo...

“La morada en que está establecida la pensión pertenece a la señora Vauquer y está situada en la parte baja de la calle Nueva de Santa Genoveva, en aquel lugar en que el terreno desciende hacia la calle del Arbaete por una pendiente tan brusca y ruda, que rara vez la suben y bajan los caballos. Esta circunstancia favorece el silencio que reina en aquellas calles comprendidas entre la iglesia de Val-de-Grâce y la del Panteón, dos monumentos que cambian las condiciones de la atmósfera, comunicándole tonos amarillentos y sombreándola con los severos tintes que proyectan sus cúpulas. Allí los adoquines están secos, los arroyos no tienen lodo ni agua, y la hierba crece a lo largo de los muros. El hombre más indiferente se entristece, como todos los que por allí pasan... Un parisiense extraviado no vería allí más que casas de huéspedes o instituciones, miseria o aburrimiento, vejez que muere y juventud alegre que se ve obligada a trabajar. Ningún barrio de París es más horrible ni más ignorado. La calle Nueva de Santa Genoveva, sobre todo, es como un marco de bronce, único que conviene a este relato para el que nunca estará bien preparada la inteligencia (“auquel on ne saurait trop préparer l'intelligence”), por muchas ideas graves y colores oscuros que la llenen...

“La fachada de la pensión da a un jardincito, de suerte que la casa forma un ángulo recto con la calle Nueva de Santa Genoveva, desde donde se ve cortada en toda su profundidad.

“...Durante el día, una puerta con vidriera, y dotada de una campanilla chillona deja ver, al extremo de la acera, la pared opuesta a la calle, un arco pintado de color mármol verde por un artista de barrio...

“...El jardincito, tan ancho como larga la fachada, está cerrado por el muro de la calle y por la pared medianera de la casa vecina... A lo largo de cada pared, se ve una estrecha avenida que conduce a una

bóveda de tilos... Entre las dos avenidas laterales hay un arriate de alcachofas cercado de árboles frutales, de acederas, lechugas o perejil. Bajo el emparrado de tilos hay una mesa redonda pintada de verde, rodeada de asientos... La casa [“La façade”], de tres pisos y rematada en buhardillas, está construida con morrillos y embadurnada de ese color amarillo que da un carácter innoble a casi todas las casas de París. Las cinco ventanas que se ven en cada piso tienen vidrios pequeños y están provistas de celosías... Detrás del edificio existe un patio de unos veinte pies de ancho... en el fondo del cual se levanta un cobertizo para guardar la leña. Entre este cobertizo y la ventana de la cocina se halla la despensa, bajo la cual caen las aguas grasosas del fregadero. Aquel patio tiene una puerta estrecha que da a la calle Nueva de Santa Genoveva...”

“El piso bajo... se compone de una primera pieza iluminada por las dos ventanas de la calle, y en la cual se entra por la puerta vidriera. Este salón se comunica con un comedor que está separado de la cocina por la caja de la escalera, cuyos peldaños son de madera y de ladrillos. Nada es más triste que aquel salón amueblado con sofás y sillas tapizadas de tela a rayas mate y relucientes alternativamente. En medio se ve una mesa con tope de mármol, que soporta una de esas bandejas de porcelana blanca que se encuentran hoy en todas partes...”*

Uno de los procedimientos lingüísticos más importantes en la creación de la ilusión referencial es el de la *iconización*. En semiótica literaria, según Greimas, “la iconicidad encuentra su equivalente bajo el nombre de *ilusión referencial*... [La] iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras, y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos [“investissements”] particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial” (1979a, “iconicité). Estas figuras particularizadas tienden a una constitución semántica más o menos estable (cf. Hamon, 1982, 137). Tales son los lexemas que *nombran* los objetos del mundo —“arriate de alcachofas”, “lechugas”, “calle”, “muro”, “fachada”, “jardín”, etc.—, cu-

* Honorato de Balzac, *Papá Goriot*. Porrúa, (trad. F. Benach. México 1983, pp. 1-3).

yas propiedades semánticas relativamente estables y particularizantes enfatizan su función referencial y los convierten en el lugar privilegiado de los diversos sistemas descriptivos. Aunados a este tipo de lexemas (los llamados “nombres comunes”), están los adjetivos que dan cuenta de la forma (“*mesa redonda*”), tamaño (“*tan ancho como larga la fachada*”), color (“*pintado de color mármol verde*”), textura (“*a rayas mate y relucientes*”), cantidad (“*las cinco ventanas*”), que dan cuenta, en una palabra, de los atributos elementales, susceptibles de observación en el objeto. Muchos de estos lexemas, en el texto que estamos examinando, cumplen únicamente con esa función referencial, son meros “connotadores de mimesis”, (Genette, 1972, 186), que garantizan el efecto de realidad, que no tienen otro significado que el de señalarse a sí mismos como la realidad (“*mesa redonda*”, “*perejil*” “*las cinco ventanas*”) (cf. Barthes, 1968).

Ahora bien, estos elementos léxicos quedan insertos en un orden y una jerarquía determinados por el sistema descriptivo utilizado. Para construir una descripción, el enunciador recurre a diversos modelos de clasificación, cribas, listas y taxonomías adicionales que le permiten regular la proliferación léxica, que de otro modo tendería a ser caótica y arbitraria (cf. Hamon, 1981, 55). La descripción balzaciana recurre al sistema de contigüidades obligadas implícitas en un tema descriptivo. Las descripciones que, como ésta, establecen fuertes contratos de verosimilitud con el lector, tienden a un alto grado de *previsibilidad léxica* (Hamon, 1972, 474-75): un tema descriptivo como “*jardín*”, por ejemplo, desencadena, inexorablemente, la descripción de árboles, flores, verduras, prados, fuentes, etc. Como podrá observarse, la descripción balzaciana cumple con esta previsibilidad léxica, adecuándose perfectamente al horizonte de expectativa del lector. Las cribas taxonómicas con las que aquí se construye el espacio diegético coinciden con las de un saber sobre el mundo que el narrador comparte con el lector.

Entre otros de los recursos lingüísticos destaca especialmente el uso sistemático de *nombres propios* con referentes extra-textuales “reales” y fácilmente localizables: el arrabal Saint-Marceau, la calle Neuve-Sainte Geneviève, etc. Por una parte la referencia extra-textual se nos presenta como garantía de “realidad” —“*All is true*”, como lo subraya este narrador poco discreto—; por otra, todos estos nombres: Montmartre, Montrouge, rue Neuve-Sainte-Geneviève, rue de l’Albalète, dôme du Val-de-Grâce, dôme du Panthéon, quar-

tier latin, faubourg Saint-Marceau..., corresponden en el espacio del extratexto a otros tantos segmentos *discontinuos* de París. No obstante, la recitación misma de los nombres contribuye a la construcción, aunque perfectamente *sinecdóquica*, de una ciudad. Podrá observarse, además, que el nombre de la “*rue Neuve-Sainte-Geneviève*” ocurre no menos de cinco veces en el texto citado, lo cual indica que su propósito debe rebasar la mera ilusión referencial. En efecto, la redundancia misma convierte a esta calle en un lugar de referencia privilegiado no sólo extra-textual sino *textual*, ya que a partir de esta calle se organiza toda la descripción. Así, el nombre propio es también centro de auto-referencia espacial del texto, lugar donde convergen todas las relaciones espaciales trazadas.

Garantía de realidad, construcción *sinecdóquica* del espacio urbano, lugar de referencia textual, el nombre propio, y en especial el de una ciudad, parecería significar sólo la “objetivación” verbal de un espacio urbano. Pero la referencia es también una mitología. Mitos compartidos y transferidos: la proyección ficcional de una ciudad no establece una relación directa y unívoca entre un significante diegético y un referente extra-textual puramente topográfico; en realidad nos encontramos ante un fenómeno semiótico muy complejo: una *relación intersemiótica* más que una referencia. El espacio diegético es en sí mismo una semiótica, porque, además de significar un referente extra-textual, está “orientado” ideológicamente —“Un parisiense extraviado no vería allí más que... miseria o aburrimiento, vejez que muere...” —, constituyendo así un sistema significante complejo en relación al cual el lenguaje natural se recombina de acuerdo a reglas diferentes, generando significados que son pertinentes sólo en el código instituido por el mismo texto. Así, en el de Balzac, “*amarillo*”, por ejemplo, significa mucho más que el simple color: significa París y la señora Vauquer, el metal innoble que persiguen los parisienses y la decrepitud de Goriot... Ciertos lexemas, como el *amarillo* en cuestión, además de añadir otras dimensiones de significado a partir del código establecido por el texto, constituyen *operadores tonales* (Hamon, 1981, 20 ss.), unidades léxicas que permiten realizar una lectura euforizante o disforizante, y que contribuyen enormemente a la articulación de significados ideológicos. Como bien lo ha hecho notar Lotman (1977, 217 ss.), cualquier modelo espacial tiende a articular significaciones ideológicas debido a que diversos modelos culturales, que no tienen en sí un contenido espacial, se construyen a partir de modelos espaciales; de ahí que “*alto/bajo*”, “*izquierda/derecha*”

pueden significar, en esos modelos ideológico-culturales, "valioso/no-valioso", "bueno/malo", etc.

"Evidentemente, ese referente global se consolida gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales... sin contar los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad... [ese referente global] sirve de pretexto a las *elaboraciones secundarias* más variadas que se manifiestan bajo la forma de diversas mitologías urbanas (París Ciudad-Luz): toda una arquitectura de significaciones se erige así sobre el espacio urbano determinando, en buena medida, su aceptación o su rechazo, la felicidad y la belleza de la vida urbana o su insoportable miseria". (pp. 40-41).

El narrador de *Le Père Goriot*, impone su propia mitología de la ciudad al narratario. El París de Balzac no es la "Ciudad Luz", sino una ciudad decrepita y corrupta ("arroyos turbios por el lodo", "amarillo...innoble"), la ciudad-cadáver, ciudad-infierno típica de tantas novelas de Balzac (cf., entre otros, "la fisonomía cadavérica", "el tinte casi infernal de los rostros parisienses" en *La fille aux yeux d'or*). La redundancia léxica —el amarillo, el lodo, las referencias a la muerte o al infierno— convierte a estos elementos lingüísticos en operadores tonales que obligan a una lectura disforizante de la ciudad balzaciana, pero también constituyen lo que podríamos llamar *connotadores temáticos*, unidades de sentido redundantes, diseminadas a lo largo del texto y que son los vehículos de expresión del tema de la ciudad como infierno, como corrupción, etc. A primera vista, sin embargo, esta mitología urbana no se presenta como una imposición al lector. La presuposición balzaciana es, siempre, la del mito compartido, como lo atestiguan la infinidad de enunciados del tipo "una de esas bandejas de porcelana blanca que se encuentran hoy en todas partes", "aquellas calles". Pero como al narrador le preocupa que su relato no sea comprendido fuera de París, el mito compartido se convierte en mito transferido. Porque el narrador no sólo hace constantes referencias a lo que Barthes (1970) llamaría el "código cultural" de este texto, sino que lo va *construyendo*, paso a paso, a partir de detalladas descripciones que, evidentemente, no van dirigidas sólo al lector que comparte con él la ciudad, sino al que no la conoce. Por ello el narrador, al mismo tiempo que insiste en la referencia extra-textual y el mito compartido, insiste igualmente en la referencia *intra-textual* que garantiza la coherencia, legibilidad y "universalidad" de su construcción verbal.

Bastaría con invocar un texto como el *Ulises* de Joyce, que verda-

deramente presupone un mínimo conocimiento de la ciudad descrita, para darnos cuenta de hasta qué punto Balzac describe también para quien no comparte.

EN EL CORAZON DE LA METROPOLI HIBERNESA

"Frente a la columna de Nelson los tranvías disminuían la marcha, se desviaban, cambiaban el trole, se encaminaban hacia Blackrock, Kingstown y Dalkey, Clonksea, Rathgar y Terenure, Parque Palmerston y Rathmines superior, Sandymount Green, Rathmines, Ringsend y Sandymount Tower, Harold's Cross".**

Ninguna indicación que oriente al lector con respecto no sólo al propósito de esta descripción, sino a la localización de todos los nombres que aparecen como declinados en lista a partir de un paradigma urbano que permanece implícito y que sólo el lector familiarizado con Dublín puede reconocer. En el texto balzaciano, por el contrario, la localización geográfica precisa no sólo de París sino de la calle en la que está situada la pensión y las calles aledañas siempre descritas en relación a la de la Nueva de Santa Genoveva, el paradigma urbano, en otras palabras, está descrito explícitamente, con objeto de que el lector pueda descodificar el espacio proyectado verbalmente, no sólo en referencia a París, sino en referencia al mismo texto; anáforas y repeticiones garantizan una referencia textual coherente y por lo tanto altamente "legible": "La morada en que está establecida la pensión... está situada en la parte baja de la calle Nueva de Santa Genoveva... La fachada de la pensión da a un jardincito, de suerte que la casa forma un ángulo recto con la calle Nueva de Santa Genoveva..."

En cuanto al lector, a partir de una lectura programada, por el narratario, como construcción textual implícita o explícita, incorpora no sólo el espacio físico de una ciudad, proyectado verbalmente, sino que hace suya o rechaza la mitología urbana particular que trata de imponerle el narrador. Más aún, este complejo espacio mítico referencial se asimila al del propio lector, quien tiene imágenes y mitos preconcebidos, si no de París, por lo menos del espacio urbano vi-

** James Joyce, *Ulises*. Rueda; (trad. J. Salas Subirat. Buenos Aires, 6a. edición. p. 147).

vido y del ya leído. Esto se debe a que cada nombre es síntesis de espacios y mitologías globales. Como bien lo apunta Hamon (1982, 137), los nombres propios "permiten la economía del enunciado descriptivo, asegurando un efecto de lo real global que trasciende incluso toda descodificación de detalle". Decir "barrio latino" es significar, en síntesis, los edificios de la Sorbona, el "Boul' Mich", los cafés al aire libre... y todos los mitos que se han erigido a su alrededor, de los cuales forma parte considerable esa ciudad que Balzac (re)creó en sus novelas.

Ahora bien, todos aquellos lexemas con propiedades semánticas estables, con un alto grado de iconización, aunados a los nombres propios también semánticamente estables pero además imantadores de mitologías, no son suficientes para generar por sí solos la ilusión de un espacio "real". Aunque esenciales en una descripción, sin modelos retóricos que los organicen, estos elementos lingüísticos tienden a la fragmentación, a descripciones sinecdóquicas de la totalidad de la que intentan dar cuenta. Tal es el caso del texto de Joyce arriba citado, en el que el "efecto de lista" (cf. Hamon, 1981, 54 ss.) es particularmente notable.

Cuando hablamos de recursos o modelos retóricos, nos referimos a los principios organizadores del discurso descriptivo, no a la *elocutio*, en el uso estilístico de los tropos, sino a su organización, a la *dispositio* de la antigua retórica. Las clasificaciones, listas y taxonomías adicionales a las que recurre un sistema descriptivo para regular la declinación de contigüidades obligadas a partir de un tema descriptivo dado, son también modelos retóricos que organizan la descripción y que producen un efecto de lo real. Pero estos esquemas léxicos tienden a combinarse con modelos estrictamente espaciales: el tema "jardín" obliga a la descripción de árboles y flores en términos de clases, tamaño, textura, color, etc., pero también en términos proxémicos; es decir, en términos de las relaciones espaciales que guardan los unos con respecto a los otros.

Analizaremos ahora el modelo espacial que organiza esta descripción de la pensión de Mme Vauquer. Aquí las relaciones espaciales están regidas por un modelo topográfico del tipo "taxonómico dimensional". Greimas define este modelo como "el resultado de articulación de las tres categorías espaciales llamadas dimensiones: *horizontalidad/verticalidad/prospectividad*, cuya intersección constituye una deixis de referencia que permite situar, en relación a ella, las diferentes entidades que se encuentran en el espacio" (1979a,

"dimensionalité"). Gracias a este modelo, Balzac genera la ilusión de *totalidad* y de *continuidad* del espacio descrito. En términos de la categoría espacial *horizontalidad*, el modelo se satura con la descripción panorámica de París —"ilustre valle" situado "entre las colinas de Montmartre y las alturas de Montrouge"—; luego, en relación con esta notación general de la ciudad, se localiza la calle Nueva de Santa Genoveva "entre el barrio latino y el arrabal de San Marcelo". En cuanto a la *verticalidad*, ésta queda asumida por la relación espacial entre la calle mencionada y la de l'Arbalète —"situada en la *parte baja*" "en aquel lugar en que el terreno *desciende* hacia la calle de l'Arbalète"—; por la proyección vertical de unas sombras: las de las cúpulas del Panthéon y de la iglesia de Val-de Grâce; y, finalmente, por la casa de tres pisos que se describe, tras una mirada de conjunto, de abajo hacia arriba, comenzando por la sala y comedor en la planta baja. En la pensión misma se satura la dimensión de la *prospectividad* de este modelo topográfico: el "arco pintado de color mármol verde" se encuentra en la "pared opuesta" y por tanto al fondo, siempre en relación con la calle tantas veces mencionada; desde ella, en ángulo recto, la casa "se ve cortada en toda su *profundidad*"; al fondo del patio "se levanta un cobertizo", etc.

Así, la casa de Mme Vauquer se nos presenta como la intersección de esos tres planos dimensionales, constituyéndose en la "deixis de referencia que permite situar, en relación a ella, las diferentes entidades que se localizan" en este espacio urbano. La pensión es el "punto cero de la dimensionalidad" (cf. Greimas, 1979a, "dimensionalité"), el centro desde donde se produce la descripción. En textos realistas más comprometidos con la producción de efectos de sentido verosimilizantes que naturalicen y oculten el carácter de artificio que tienen todos estos procedimientos, en un Zola, por ejemplo, las descripciones de lugares estarán asumidas por la perspectiva de uno de los actores cuyas coordenadas espacio-temporales estarán claramente definidas. De este modo no sólo se naturaliza la descripción sino que se la transforma en narración: el acto contemplativo en sí como un *evento* de la diégesis. Por tanto, en una descripción focalizada, el punto cero de la dimensionalidad será siempre el observador-actor que asume la descripción. Pero en un texto como éste de Balzac, se observa una *doble perspectiva* —la narrativa y la descriptiva—, producto de la *no convergencia* de la descripción y la narración. Desde el punto de vista *narrativo*, dado que éste es un relato no focalizado, o con focalización cero, asumido por un

narrador extra y heterodiegético (cf. Genette, 1972), no existe, desde la perspectiva del discurso narrativo, un punto cero de la dimensionalidad. El enunciador, por estar fuera del espacio diegético, puede cambiar *ad libitum* el ángulo de observación. No obstante, desde el punto de vista descriptivo, la organización misma señala la casa de la señora Vauquer como la diexis de referencia, como el punto de partida y de arribo de toda la descripción.

Veamos un último efecto de sentido en esta descripción no focalizada, cuya organización y *secuencia* constituyen otra de las formas de la *prospectividad*, responsable, en buena medida, de la ilusión espacial de este texto. El movimiento descriptivo parte de la pensión como punto de referencia que el texto establece; gracias a este narrador infinitamente móvil, el movimiento desemboca en una gran panorámica de París. Desde ese gran angular regresa, estableciendo, paso a paso, relaciones espaciales precisas y progresivas hasta entrar en la sala de la pensión. De este modo, debido a la puntual saturación del modelo taxonómico dimensional y a los procedimientos anafóricos sistemáticamente utilizados, la descripción progresa gradualmente del espacio urbano exterior al doméstico interior, dando la ilusión, no de un espacio fragmentario, al que la proyección en catálogo de los nombres daría lugar, sino la ilusión de una totalidad, en un espacio descrito sin solución de continuidad. Más aún, el uno se convierte en la metáfora del otro gracias a la semejanza y a la simetría en la posición textual de muchos de los operadores tonales utilizados tanto en uno como en otro: “triste”, el “amarillo innoble” que comparte esta casa con los monumentos de París y con las calles “marco de bronce” de ese relato... En fin que todos estos operadores tonales, claramente *disfóricos*, y con un contenido temático semejante (decadencia, corrupción, desesperación, etc.), no sólo orientan tonal e ideológicamente la lectura de este texto, sino que se utiliza como los elementos *unificadores* de estos dos espacios. A su vez, tanto el espacio interior como el exterior, así unificados, constituyen un gran connotador temático: presentación anticipada, complemento metafórico y aún sustituto de la descripción moral de los actores. Más tarde el mismo narrador enunciará, explícitamente, esta relación temática: “en una palabra, toda [la] persona [de Mme Vauquer] explica la pensión como la pensión implica su persona” —una relación que apunta hacia la perpetua reversibilidad del espacio y del hombre que es típica de la *Weltanschauung* balzaciana.

Podríamos concluir, entonces, que el espacio significado en Balzac

constituye una de las cláusulas más importantes del contrato de verosimilitud que se establece entre texto y lector. Resumiendo, la ilusión referencial espacial se genera a partir del uso sistemático de elementos léxicos con propiedades semánticas estables, de nombres propios con referentes extra-textuales, de ciertos procedimientos especialmente favorecidos por los sistemas descriptivos como lo son la anáfora y la repetición. Todos estos elementos léxicos-sintácticos se organizan y jerarquizan de acuerdo con modelos retóricos de diversos tipos que establecen relaciones espaciales entre las unidades discursivas. Otro principio de organización fundamental es la perspectiva: desde qué ángulo y qué aspectos del espacio diegético se registren, depende directamente del observador que asume la descripción. Pero el observador no sólo organiza la descripción, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se van superponiendo. Estas significaciones secundarias se van configurando a partir de los operadores tonales, los connotadores temáticos y las señales al narratario.

No todo espacio diegético, sin embargo, establece este tipo de verosimilitud. Existen descripciones que deliberadamente subvierten la ilusión referencial, aunque curiosamente, a partir de los mismos elementos léxicos mencionados. Tal es el caso del texto que he tomado del *Palinuro de México* de Fernando del Paso:

“Entre todos estos retratos y dibujos de Estefanía, mi favorito era una fotografía que mi prima me mandó desde los Estados Unidos... Fue esta fotografía el primer objeto que llevamos a nuestro cuarto de la Plaza de Santo Domingo, después de mandarle hacer un paspartú de color índigo y un marco de hoja de oro. Después, y siempre en relación con la fotografía, fuimos adquiriendo y llevando al cuarto todos los objetos que aun sin proponérselo hacían juego con ella: los ceniceros, los cubrecamas...”

“Con el tiempo mandamos hacer una pared especial para colgar la fotografía y más adelante... mandamos hacer tres paredes más...”

“La pared del lado izquierdo de nuestro cuarto la diseñamos con dos puertas, de manera que el retrato de Estefanía tuviera un baño y una cocina que se llevaran con su blusa y con sus ojos. Y en la pared de la derecha abrimos una puerta para que todos nuestros amigos pudieran entrar a ver la fotografía, para lo cual mandamos hacer una escalera luego de ordenar un edificio a la medida, cuidando que todos los detalles tanto de la fachada como del interior... armonizaran

con el retrato de Estefanía. Por otra parte, nos pareció que lo más conveniente para nuestra fotografía era que nuestro cuarto tuviera cuatro pisos abajo y arriba sólo el cielo que se transparentaba por un tragaluz que mandamos hacer especialmente...

"No nos olvidamos de los habitantes del edificio: mandamos hacer una portera y unos vecinos..., que con el pretexto de espiarnos cuando hacíamos el amor..., se extasiaban ante el retrato de Estefanía...

"Como es natural, mandamos hacer una ciudad alrededor de nuestro edificio y decidimos que fuera la ciudad de México por la simple y casi única razón que ya habíamos nacido en ella. Después mandamos hacer un país alrededor de la ciudad, un mundo alrededor del país, un universo alrededor del mundo, y una teoría alrededor del universo, cuidando cada detalle: las iglesias, plazas, tiendas, calles y estaciones de bomberos de la ciudad de México y de todas las ciudades tentaculares que maldijo Verhaeren, y también el mal carácter de la abuela Altagracia, y la Guerra de los Boers y los delirios a *potu nimio* y a *potu suspensu* del tío Agustín y el terremoto de Lisboa, así como el estreno de *Hernani*, el nacimiento del psicoanálisis, la tragedia de Mayerling y el domingo de Pentecostés, cuidando que todos estos detalles, te decía, hicieran juego o contraste con el retrato de Estefanía.

"En otras palabras, tuvimos que mandar hacer —también a la medida— un tiempo *antes* del retrato y un tiempo *después*".***

Como podrá observarse, desde el exclusivo punto de vista de los elementos léxicos no hay mucha diferencia entre esta descripción y la de Balzac: la ciudad de México, la Plaza de Santo Domingo, la pared, la fachada... La perspectiva, las relaciones espaciales establecidas y la transgresión de los sistemas de contigüidades obligadas son las responsables del efecto cómico-subversivo de esta proyección espacial. El modelo topográfico utilizado, que pudiéramos llamar "concéntrico-aditivo", invierte deliberadamente el orden en la progresión espacial y la jerarquía en las relaciones. Si en Balzac hay una clara progresión de lo general a lo particular, del gran angular en la visión panorámica de París al "close up" de la pensión, del espacio exterior al interior; si a esta progresión espacial corresponden relaciones de subordinación regidas por modelos lógicos, Fernando

del Paso no sólo invierte la progresión sino la subordinación lógica de estas relaciones espaciales: la fotografía de la amada no tiene un lugar *en* el mundo, sino que es el mundo el que entra en la órbita de la fotografía-centro-del-universo. Nótese, incidentalmente, el uso sistemático de "alrededor", que contribuye a establecer esta relación de subordinación inversa, al tiempo que genera una ilusión espacial de círculos concéntricos crecientes.

Si el alto grado de iconización en los lexemas utilizados crea una ilusión referencial, si los nombres propios remiten a entidades extra-textuales "reales", la inversión-subversión en la progresión y en las relaciones de subordinación crea la ilusión de un *anti-espacio*. Fernando del Paso se burla aún más de esta ilusión espacial al transgredir también el sistema de contigüidades obligadas. El tema descriptivo "ciudad" implica la declinación de ciertos lexemas y no de otros: "las iglesias, plazas, tiendas, calles y estaciones de bomberos"... Hasta ahí, la descripción responde adecuadamente al horizonte de expectativas del lector; hasta ahí, el narrador recurre a una clasificación del mundo que coincide con las del extra-texto, con un saber que comparte con el lector; hasta ahí, el texto cumple puntualmente con la previsibilidad léxica inherente al tema descriptivo. Pero el "mal carácter de la abuela Altagracia" en contigüidad subversiva con la "Guerra de los Boers" es una bomba que hace estallar la "ilusión referencial" al denunciarla como tal. La transgresión pone aún más de relieve el hecho de que la descripción es una "metaclasificación": "reticulación textual, reticulación del léxico, la descripción es ante todo una reticulación del extra-texto... ya reticulado y racionalizado" (Hamon, 1981, 61).

Más aún, las falsas contigüidades temporales —"el terremoto de Lisboa" con "el estreno de *Hernani*" y "el nacimiento del psicoanálisis"— no hacen sino llevar este juego terrorista hasta los linderos de la disolución; pues de acuerdo con la penetrante observación de Ricardou (1976, 31), una descripción que multiplica los detalles más allá de un cierto límite —y que además, como en este caso, transgrede la expectación de contigüidades obligadas— termina por disolver el objeto mismo que intenta construir.

Otro aspecto interesante de la proyección de un espacio diegético es el de la continuidad o la discontinuidad. En Balzac hay una ilusión de continuidad espacial; en cambio aquí la frase redundante "mandamos hacer" se convierte en una especie de estribillo que da a la descripción su peculiar ritmo de "staccato", de pausa entre la co-

*** Fernando del Paso, *Palinuro de México*. Joaquín Mortiz: México, 1980, pp. 114-116.

locación de un círculo y la siguiente operación, repetida de idéntica manera: "mandamos hacer...". A pesar de que la proyección de este anti-espacio se presenta como una descripción, el estribillo se señala a sí mismo, y por tanto a la totalidad del texto, como un *hacer*, destruyendo así la ilusión referencial como algo dado en el extra-texto; el *hacer*, por el contrario, insiste en el carácter *construido* de la descripción; no quiere naturalizarla sino hacer patente el trabajo de producción tras el espacio significado.

El estribillo es asimismo lugar de convergencia del modelo topográfico y de la perspectiva que rigen esta descripción. El éxtasis del amante la orienta, subvirtiéndola las nociones convencionales del espacio. Los diversos operadores tonales —"favorito", "se extasiaban"— permiten una lectura euforizante del texto que coincide con la perspectiva del amante. Por otra parte, si el espacio referido —cuarto, Plaza de Santo Domingo, Ciudad de México, etc.— se nos presenta como un anti-espacio, los connotadores temáticos de la *armonía* lo convierten en el espacio hiperbólico del amor. De este modo, y de manera radical, el espacio significado rechaza todo contrato de verosimilitud y enfatiza su complejo valor temático: el espacio como construcción verbal artística, como configuración concreta del espacio amoroso, pero sobre todo como el elemento lúdico que conjuga amor y escritura.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland, 1968: "L'effet de réel". *Communications*, 11. 1970. S/Z. París: Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1969 [1966]: "Frontières du récit" en *Figures II*. París: Seuil. 1972: "Discours du récit" en *Figures III*. París: Seuil.
- GREIMAS, A. J. & J. Courtès, 1979a: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette. 1979b: "Pour une sémiotique topologique" en A. J. Greimas et al. *Sémiotique de l'espace*. París: Denoël/Genthier.
- HAMON, Philippe, 1972: "Qu'est-ce qu'une description?" *Poétique*, 12. 1981: *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette. 1982 (1973): "Un discours contraint" en *Littérature et réalité*. París: Seuil.
- LOTMAN, Jurij, 1977 [1971]: *The Structure of the Artistic Text*. (trans.) Gail Lenhoff & Ronald Vroon. Michigan: University of Michigan. Michigan Slavic Contributions.
- RICARDOU, Jean, 1967: *Problèmes du nouveau roman*. París: Seuil.