

El espacio en la novela y el cine

Gonzalo Navajas



Se ha observado en alguna ocasión que la movilidad del cine y la novela les permite fusionar el tiempo y el espacio, haciendo de estos dos conceptos diferentes una sola entidad indivisible. El cine y la novela espacializan el tiempo; hacen una reconstrucción de la visión lineal del tiempo, propia de nuestra percepción habitual. En esa reconstrucción, pueden presentarse con simultaneidad y contigüidad momentos separados cronológicamente. En estos dos medios, el tiempo y el espacio adoptan una naturaleza similar y tienen cualidades parecidas. Por consiguiente, podría considerarse metodológicamente ineludible que su estudio debiera realizarse no por separado sino asumiendo activamente su afinidad e interconexiones. Sin embargo, a pesar de esta identificación del tiempo y el espacio en el cine y la novela, existe en ambos un espacio específico que puede estudiarse a margen del tiempo. Ese espacio se entiende como la situación de unos objetos o seres en un entorno físico. Voy a dedicar este trabajo al examen de su naturaleza y modo de presentación en el texto cinematográfico y novelístico.

El espacio del cine es más literal que el de la novela. El cine reproduce el contorno con la misma apariencia con la que lo percibimos visualmente. En el cine en color, se reproducen no sólo el aspecto físico y la voz de los personajes sino también rasgos suyos tan minuciosos como el color del cabello, la tez, el estilo de la indumentaria, etc. Lo que el cine hace es limitar el espacio de la percepción visual habitual al confín rectangular de la pantalla, de modo parecido a como nosotros limitamos la amplitud de nuestra percepción cuando miramos a través de marco de una ventana. Pero el cine, aun en su limitación, reproduce el mundo con la minuciosidad de una mirada ideal que captara con claridad e intensidad constantes todo lo que se ofrece a su atención.

Analicemos algunos de los elementos del modo de transmisión del espacio en el cine. El cine reproduce con inclusividad absoluta una porción determinada de espacio, pero representa ese espacio por modo de semejanza, no de exactitud. En esto, se diferencia del drama en donde la reproducción y la representación espacial coinciden por completo. La novela se refiere al espacio por alusión, por una proyección verbal en donde las convenciones de la larga tradición narrativa sirven para suplir la incapacidad del medio en este aspecto. El cine se sitúa en una posición intermedia entre estos géneros; en él, el espacio de la historia (el reproducido) y el del discurso concuerdan de modo proporcional, y es el espectador quien ajusta la distancia entre la realidad y la ficción cinematográfica. El espectador del cine (a diferencia del lector de la novela) no debe llenar los hiatos, porque no existen: el espectador percibe lo mismo que la cámara; su función es la de transformar el espacio cinematográfico a una medida asequible de comprensión. Esta operación de transformación se hace automáticamente, especialmente para un espectador contemporáneo, que está muy influido por la omnipresencia de los medios visuales. Sin embargo, las operaciones de reajuste perceptivo siguen ocurriendo aunque ya no sea, en la mayoría de los espectadores, más que a un nivel inconsciente, no participatorio.

El cine varía las relaciones de proporción y distancia entre los objetos del espacio externo. Los objetos, los personajes aparecen en unas dimensiones que responden más a su funcionalidad que a su consistencia física auténtica. El rostro de un personaje puede ocupar en su totalidad la misma pantalla que poco después recogerá la vastedad interminable de un paisaje natural. Por ejemplo, el reducido espacio del rostro vejado y noble de Juana de Arco en la película del mismo nombre del director Carl Dreyer es proporcionalmente tan grande en su importancia funcional como una escena inmensa de los campos assolados por la Guerra Civil americana en "*Lo que*

el viento se llevó", de Victor Fleming.

La distancia de la cámara con respecto a lo fotografiado puede variar y esa variación afecta considerablemente la espacialidad y la significación de las tomas. La toma larga ("*long shot*") tiene un alcance visual amplio, lo cual le permite incluir de una sola vez numerosos datos e información aunque sin detenerse en la exploración del detalle. Se utiliza preferentemente al principio y al fin de la película para establecer un inicio narrativo tan abarcador como sea posible o una conclusión abierta, plena de sugerencia. También se emplea para comenzar una secuencia o unidad episódica o para fijar su orientación semántica. La distancia frente a lo representado es variable y puede incluir un espacio con mayor o menor amplitud. En "*La última oportunidad*" ("*The last Chance*"), de Leopold Lindtberg, una conocida toma larga presenta en primer término y ocupando los cuatro lados de la toma las espigas de un campo. A través de ellas, y en el centro de la imagen, se ve a dos jóvenes conversando. Más lejos, una continuación del paisaje pedregoso y al fondo unas montañas nevadas. El director ha querido presentar el contexto en que se enmarcan los dos personajes con el propósito de contribuir a la mejor comprensión de su situación. En la toma final de "*L'Avventura*", de Michelangelo Antonione, la ubicación de los personajes frente a un paisaje sombrío y desvitalizado contribuye a subrayar su esterilidad emotiva. El cine es enormemente eficaz para afirmar por contraste o por extensión de aspectos de una misma imagen lo que las palabras de un diálogo sólo podrían transmitir de manera aproximada. En este caso la visualidad del cine abre posibilidades en lugar de fijar un solo camino de significación.

La toma media reduce el foco de lo presentado pero mantiene una parte considerable del entorno. En "*Furia*" ("*Fury*"), de Fritz Lang, el airado grupo de los vecinos del pueblo, deseosos de consumir su venganza contra el protagonista, es visto a través de los barrotes de la cárcel en donde se encuentra detenido el protagonista, injustamente acusado de un acto criminal. Recoger tan sólo el rostro aterrado de pobre preso, que teme verse apaleado, no hubiera bastado. Era preciso incorporar la presencia activa de los ejecutores de una justicia feroz.

La doble toma ("*two-shot*") implica una reducción considerable del espacio representado que queda limitado al comprendido por los cuerpos de dos personajes; se emplea sobre todo en escenas de diálogo. Incorpora con mayor frecuencia parte del cuerpo de los personajes, generalmente desde la cintura o el busto a la cabeza; aunque también puede incluir los cuerpos completos, en diversas posiciones (sentados, yacientes, de pie). Es importante que los rostros de los personajes sean visibles para que el espectador pueda asociar el contenido del diálogo con las diferentes expresiones faciales; por consiguiente, la doble toma supone una concentración ya grande de la visión de la cámara, una especificidad del foco visual. El cine no puede recurrir (como la novela) a los incisos explicativos o interpretativos que concretizan las situaciones del diálogo; emplea procedimientos visuales que completan el significado de la imagen. La posición de los personajes es con frecuencia de importancia semántica. Una ilustración de este hecho es la escena de "*El halcón maltés*" ("*The Maltese Falcon*"), de John Houston, en donde el detective Spade y su perseguidor se encuentran sentados en dos sillas contiguas de un hotel. La posición espacial de Spade y la de su perseguidor contribuyen a la caracterización del detective que subsiste y medra gracias a su prudente astucia.

La escena recoge la ironía de una paradoja sutilmente puesta al descubierto:

el toma del cazador cazado se repite pero con un tratamiento particular que se ajusta a los rasgos personales de Spade que actúa profesionalmente con procedimientos de serena indirección. Spade es hombre de no muchas palabras o gestos grandilocuentes pero es al mismo tiempo sumamente eficaz en su cometido. Su perseguidor, aunque trabaje para un grupo poderoso, es más joven e inexperto que él y será incapaz, no ya de averiguar nada en torno a las pesquisas de Spade, sino de mantener el secreto de su seguimiento de Spade, que lo descubrirá prontamente. Spade podía haberse desenvuelto de él sin dificultades: por medio de la violencia o de otro recurso rápido y directo. Pero eso contradiría la bien medida elaboración de su personalidad.

En la toma citada, Spade no se dirige a su perseguidor abiertamente sino de manera oblicua: los personajes están en una situación de cercanía inmediata: uno junto al otro; y, sin embargo, no se ven; se hablan pero se dan la espalda; se comunican con las palabras del interlocutor. Colocar a estos personajes uno frente a otro, en un franco intercambio verbal, hubiera sido minimizar la capacidad profesional y humana de Spade, un experimentado detective, equiparado así con otro novel y torpe. La doble toma incluye a los dos personajes de medio cuerpo porque requiere la proximidad, que dará veracidad a la escena: podemos descifrar la incipiente sonrisa irónica de Spade, que desenmascara a su perseguidor y la seriedad de la preocupación y la sorpresa del cazador cazado. Esto basta para transmitir el núcleo semántico de la escena; es lo central y por eso los dos personajes aparecen enfocados con claridad; pero lo que queda difuminado en un foco impreciso no es inútil semánticamente. Detrás del perseguidor vemos un fragmento del pilar de una columna que él hubiera podido utilizar para ocultarse; la dama del sombrero y el mozo del hotel con las maletas, las otras columnas y el piso brillante entrevistados sirven para destacar el contraste entre el ambiente social elegante en el que se mueve Spade y la sordidez de algunos de sus integrantes. El espacio total, que encierra concentradamente la doble toma, se convierte así en unidad semántica de importancia para la comprensión de la narración.

En otros momentos, convendrá que la doble toma incluya un entorno más preciso de los dos personajes que dialogan. En esas escenas, que siguen necesitando de la inmediatez espacial de los personajes, será necesaria también la claridad del contexto que completa o contrasta algún aspecto de la caracterización. En "*Psicosis*", de Alfred Hitchcock, la llegada de la incauta viajera al siniestro motel, se presenta en una doble toma que la incluye a ella y al dueño del motel. No se presenta a los personajes de frente sino de perfil y esta posición no es accidental sino semánticamente motivada. Seguir el modelo del intercambio de la escena de "*El halcón maltés*", en la que se revelaban de frente los rostros de los dos personajes, hubiera significado probablemente manifestar anticipadamente algún dato de la psique enferma del dueño del hotel (Anthony Perkins) o (lo que hubiera sido igualmente contraproducente para la eficacia narrativa) falsificar de manera demasiado obvia su compleja personalidad. La limitada lejanía del enfoque (se incluye los cuerpos de los personajes por completo) y la posición en perfil de Anthony Perkins y Janet Leigh permiten aumentar la ambigüedad de la escena. A. Perkins sonríe abiertamente y la viajera asume una postura de aparente despreocupación. Sin embargo, al no poder percibir su rostros con claridad, no sabemos con certeza si sus actitudes corresponden a su estado psicológico verdadero, y eso posibilita la imprecisión de la caracterización. El entorno desarrolla una función de claro contraste. No aparece aquí difuminado sino con aguda claridad: las puertas, la ventana, las piezas de muebles de un modesto motel perdido

en el aislamiento del interior de un estado americano. La escasa luminosidad, los claroscuros del fondo que se extienden hasta las figuras de los dos personajes son un notorio contraste con la aparente distensión reflejada en el aspecto de ellos. La imagen del entorno aquí no continúa lo transmitido por los personajes sino que lo contradice, introduce una interrogación en el momento narrativo, que habrá de llevar gradualmente a la sorprendente escena del asesinato de la mujer en la bañera de su cuarto de baño.

El "close-up" o primer plano representa la exclusión del espacio, su reducción a la mínima expresión. El foco se fija absolutamente en el rostro del personaje ignorando todo lo demás. Con frecuencia el primer plano se concentra en un objeto de especial interés y subraya así, por énfasis, su significado particular. Recurso del cine por excelencia, el "close-up" equivale en cierta manera, al monólogo novelístico: ambos suprimen todo lo que no sea el foco del personaje. Presentan la interioridad de un personaje; pero lo que en la ficción escrita se consigue con palabras en el cine se obtiene con su eliminación; la imagen se apodera de la narración y unas lágrimas, una mirada penetrante, perdida o melancólica tiene la función de revelación de la profundidad anímica del personaje.

Al igual que en otros aspectos formales, la transmisión del espacio en el cine y la novela guarda importantes similitudes y diferencias. Estas responden a la naturaleza narrativa común y a la diversidad de las propiedades específicas de cada medio y de los procedimientos técnicos empleados para materializarlos en el texto.

El espacio en el cine se transmite por analogía (es una reconstrucción convencional de un espacio previo) pero es una analogía que, a causa del carácter literal de la fotografía, opera en la percepción del espectador también de modo literal. Cuando una película está situada en Nueva York, París o Roma el espectador supone que el entorno físico que está percibiendo (edificios, calles, atmósfera urbana) es "como" el objetivo que se reproduce. Sabe que la subjetividad del director puede alterar la perspectiva de la visión, pero no duda de que el espacio material reproducido es el mismo que se ofrecería a otros observadores. La Barcelona de Gaudí de "El viajero" ("The Passenger") de M. Antonioni está vista a través de la mirada parcial de la joven protagonista, apasionada de la arquitectura de Gaudí, existentes en Barcelona, se corresponden a los que nosotros hemos visto y son perfectamente identificables en su materialidad por sus componentes y por la particular distribución de ellos: las fachadas pseudogóticas, los abigarrados azulejos, las retorcidas verjas y ventanas son fundamentalmente iguales para todos. El espacio del cine viene determinado por una materialidad externa y el director, aunque puede interpretarlo, está subordinado a él, de manera semejante a como lo está el espectador.

El espacio novelístico actúa más por convención semántica; en cierto modo podría decirse que no tiene entidad real; hay tantos espacios como lectores tiene la novela ya que es el lector quien espacializa lo presentado en el texto, reconstruyendo e interpretando el *situs* sugerido por las palabras. No hay literalidad ni con frecuencia analogía; el lector no recibe una visión espacial determinada de antemano sino que debe componer los elementos que le son propuestos por aproximación y de modo general. La Barcelona de "Recuento" de Luis Goytisolo se orienta hacia un mismo referente que el de "El viajero"; sin embargo, ese mismo *situs* se transmite y es percibido de manera muy diferente en la novela que en el cine. La ciudad de "Recuento" es el resultado de la reorganización personal que hace el narrador de la

historia de la ciudad desde sus orígenes hasta el presente; de la crítica acerba de algunos protagonistas de esa historia y de la combinación de imágenes diversas tamizadas por el variable estado emocional del observador. La Barcelona de "Recuento" es una versión subjetiva de una ciudad, y el lector es consciente de esa subjetividad. Puede estar o no de acuerdo con ella; es una versión que puede serle reconocible o que puede parecerle abstracta y ajena, con la que puede adherirse o que no le interesa y rechaza.

La obra de Gaudí en "Recuento", como en "El viajero", es un referente que se repite con frecuencia. Y se hace con precisa claridad para que el lector no tenga dudas sobre el objeto de la referencia. Sabemos en todo momento que el texto alude a los edificios de Gaudí. Pero ese referente no llega al lector con inmediatez y la objetividad de la película de Antonioni. Lo reconocemos no por analogía literal, en la que a cada elemento reproducido le corresponde otro idéntico en la referencia externa, sino por asociación derivada y mediada. Esto es cierto incluso cuando el narrador es intencionalmente descriptivo más que interpretativo y pretende establecer un punto de comunicación con el lector centrado en la comunidad del reconocimiento. El narrador presenta así la fachada del templo de La Sagrada Familia:

(templo) con sus portales de Nacimiento inacabado...

con su masa de torres como un monte serrado de altas cumbres, campanarios enriscados tal espinas o estalactitas, el cónico cimborio de Cristo creciendo por encima de todo, ... la bóveda del cimborio, los cuatro óvalos de las sacristías, cúspides esbeltas, pináculos, ampulosos fastigios, encumbrado conjunto contornado por el valle oscuro de un claustro, templo expiatorio, redención encendida, altiva tederá purificadora, afiladas llamas, encrestadas, punzantes, como conformando un órgano sonoro o un radiante faro, todo luz y armonía, precursor despilfarro de formas purísimas, descubridores esquemas radiales, ascendentes, disposiciones ovoides, angulares, inclinadas, oleadas elípticas, parabólicas, hiperbóloides, flabeladas, harpadas, sagitales, bulbosas, volúmenes grávidos, ventrudos, ventilados engastes, díscolas involucreciones, remates verticales, límites, formas hipertrofiadas, proteiformes, cruptivas, delirantes, espumosas, vegetal lozanía de calidades ásperas, mosaicas, reseca, madreporicas, de curstáceo o fruto.

Podemos percibir en el narrador parecido deseo abarcador al del director que con la cámara tratara de recoger la totalidad del templo de Gaudí, alternando tomas largas de alcance panorámico y "close-ups" de minuciosa particularidad. También "Recuento" intenta ser abarcador y fiel a la forma y los componentes de la insólita obra de Gaudí. Hay un claro deseo designativo que se revela en la utilización profusa de términos arquitectónicos técnicos referidas con exactitud a una parte específica de la fachada del templo: "portales", bóveda, "cimborio", "fastigio", etc. El lector (aun aquel que no sea conocedor del edificio) puede recomponer por medio de la imaginación la estructura aproximada de la Sagrada Familia. Pero esto no le basta al narrador. Necesita transmitir sobre todo el carácter de edificio y para eso debe recurrir a la palabra sugeridora, al término no denotativo, unidimensional, sino al que actúa por extensión, al que dispara en el lector, no el mecanismo del reconocimiento sino el de la simpatía creadora. En el caso de la visión cinematográfica, el director y el espectador colaboraban en la recreación de un mismo material objetivo. En el caso de

"*Recuento*" el autor y el lector participan en empresas paralelas pero múltiples y no equivalentes de creación de un objeto nuevo: el templo es una "altiva tederá purificadora" y arde con la misma intensidad que una tea encendida; las líneas arquitectónicas y los conjuntos escultóricos son la realización de la geometría, la naturaleza vegetal y geológica y el mar: "disposiciones ovoides, angulares, inclinadas: "díscolas involucraciones, remates verticales, límites, formas hipertrofiadas, delirantes, espumosas, vegetal lozanía de calidades ásperas, mosaicas, reseca, madreporicas, de crustáceo o fruto."

Al espacio descriptivo se añade más adelante, en el texto acumulativo y proteico que es "*Recuento*", el espacio interpretativo. La Sagrada Familia deja de ser meramente un edificio de Gaudí, que ocupa una parcela del conjunto urbano de Barcelona, para convertirse en la más vasta superficie del espacio histórico e ideológico de la ciudad. Esta nueva dimensión espacial, más amplia que la física-literal estudiada antes, participa, no obstante, de bastantes de los componentes espaciales de la anterior. Es necesaria una cierta coincidencia entre las dos, una cierta comunidad referencial que hace posible que, a pesar de sus divergencias, sean relacionables e inteligibles una en función de la otra. Comunidad pero no identidad absoluta. El margen de distanciaci3n es imprescindible y es utilizado en el texto con ductilidad funcional para obtener mayor eficacia semántica y sémica.

Las sucesivas espacialidades incluyen a las anteriores al mismo tiempo que las exceden. La espacialidad literaria es más amplia que la física y la interpretativa es más amplia que ambas, pero todas participan de un núcleo común que es la Sagrada Familia de la realidad. Conviene notar que la progresi3n espacial a partir de la expansi3n de un núcleo inicial no se corresponde necesariamente con el orden de la presentaci3n del espacio en la novela. El texto puede iniciarse en un estado espacial avanzado (por ejemplo) y luego retrotraerse a otro anterior o alternar de uno a otro, concretando y densificando la superficie espacial total.

Detengámonos en la espacialidad interpretativa de "*Recuento*". El templo de la Sagrada Familia se proyecta y empieza a construirse en un específico momento de la historia. Este momento tiene unas características generales de las que el texto va a abstraer algunas que le son necesarias para su teoríá interpretativa. Interesa destacar en "*Recuento*" la ironía del proceso histórico de Cataluña, como queda ilustrada en el destino de la poderosa burguesía industrial catalana de finales de siglo. La monumentalidad del edificio del templo, sus grandes proporciones verticales y horizontales son la expresi3n del impulso organizador del grupo social que dirige el avance de la ciudad en ese momento. Al propio tiempo, el permanente inacabamiento de la obra iniciada hace tiempo significa la ubicaci3n del templo en el espacio de las turbulentas y sangrientas luchas sociales que asolaron la ciudad en el primer tercio del siglo, en gran parte a causa de la precaria capacidad del grupo que ostentaba el poder: "Sagrada instituci3n", empresa nacida bajo los mejores augurios de la con tanto empuje burguesía decomonónica en aquellos años del Señor, de desgracia o gozo, de revoluciones y restauraciones, de barricadas, metralla, represiones, atentados, alzamientos, pronunciamientos, revueltas, comunas, cuando un fantasma recorría Europa." Ampliando el salto en la espacialidad interpretativa, el texto nos sitúa después en la historia española y europea de Bakunin y Marx.

El cine podría sugerir una espacialidad parecida por medio de "*flashbacks*" o de imágenes simultáneas pero su alusi3n sería obviamente más limitada, restringida

a la doble dimensionalidad de la imagen, que en ese caso carecería de la profundidad de la novela, de su tercera dimensión interpretativa. El texto de "*Recuento*" puede sugerir ilimitadamente por adición de datos, por la contigüidad (más que por la superposición como ocurre en la imagen cinematográfica) de imágenes o conceptos. La Sagrada Familia puede ser situada en el espacio de la esperanza donde deben realizarse los deseos de la unidad reconciliadora de la ciudad de Barcelona: "empresa destinada a transfigurar la ciudad, predestinada, protoproyecto de Gaudí, profeta en el desierto, obra sobrehumana, templo de esperanzas y certidumbre... suma de obeliscos, sardana de gigantes, Corpus Christi, retama en flor, sierra señora, monte moreno, pinchudo, como de cetos o mitras, corona de espinas rosa catalana de abril florido, órgano angélico mosaico, espigado, inmensa tederia expiatoria de afiladas llamas, monumental futuro." El espacio de la unidad catalana se traslada a la montaña de Montserrat, donde se encuentra el otro templo de la catalanidad universal que debe servir de símbolo inspirador de una Cataluña fuerte y en paz consigo misma. En una sola página, el espacio del núcleo inicial (la plaza donde se encuentra la Sagrada Familia) se ha extendido a la ciudad previa a la construcción del templo y a la contemporánea de su lenta edificación; de allí a una montaña simbólica; y de ella al espacio indeterminado de la esperanza.

No termina en ese punto la espacialización de la Sagrada Familia sino que se amplía hacia una exterioridad más inclusiva y negadora a la vez, donde se hace una reconstrucción del templo. En ese espacio se reconoce la materialidad de la Sagrada Familia (se afirma su existencia aunque sea sólo por alusión), pero se desea que no existiera y que su no-existencia (su falta absoluta de espacio) fuera acompañada por la extinción del modo de organización de la sociedad catalana y de quienes impulsaron la construcción del templo. Esta es la espacialidad crítica de los amigos de Raül que, por medio de la actividad política aspiran a cambiar el orden social del que, para ellos, la Sagrada Familia es un emblema: "Sagrado Aborto, una obra en la que no parece sino que la burguesía barcelonesa hubiera querido no sólo reflejarse a sí misma sino, sobre todo, perpetuarse, proyectarse, darse permanencia, plasmar en poder su futuro, como en un libro abierto situando a la familia en el centro de toda organización social..." Se proseguirá en este pasaje a la caracterización de este espacio negativo para finalmente establecer la virtualidad de un nuevo templo que expresaría un orden más justo: "un templo cuyas fachadas serían otras, la del Levantamiento Popular, con sus pétreos relieves de masas en la calle y barricadas y armas con puños en alto y explosiones e incendios, fuego a discreción, un pueblo en marcha contra las cargas y descargas represivas, avanzando aplastante, con un rojo despliegue de banderas, a modo de remate, proclamando el triunfo..."

A las espacialidades de "*Recuento*" habría que añadir el espacio total del lector que incluye los previos y permite además (es un espacio con aperturas) la incorporación de otras posibilidades espaciales. Alejado de lo literal gráfico, el espacio de la novela se extiende más allá del referente hacia una virtualidad significativa casi sin fronteras.

Otro aspecto que conviene delimitar al tratar del espacio novelístico es el origen de la visión espacial. El espacio se da en la novela a través de la percepción de alguien: un personaje, el narrador, el autor implícito.

Consideraré en primer lugar el espacio originado en un personaje. En ese caso, el espacio se convierte en campo perceptivo del personaje y abarca hasta donde

alcanzan sus sentidos, especialmente el de la vista. El espacio es así una perspectiva visual de mayor o menor alcance, que puede incluir desde los enseres inmediatos de una habitación a la inmensidad de una gran ciudad contemplada desde las alturas de una montaña, un edificio alto u otro punto destacado desde el que se tiene un campo visual amplio. Ambos casos son novela clásica (es el espacio que queda dentro del entorno inmediato. En él, el personaje puede moverse y actuar de manera que en cierto modo es su espacio en el que puede ejercer alguna clase de modificación. Ese espacio, a su vez, puede modificar la vida del personaje.

Con frecuencia existen dos entornos espaciales en el texto: uno, general envolvente (que el personaje, el narrador y el lector saben que existe aunque no esté explícito en el texto) y otro, concreto, que está necesariamente expreso y hacia el cual se dirige la intencionalidad del personaje. El espacio total de "*Crimen y castigo*" es la ciudad de San Petersburgo en la que se mueve el torturado Raskolnikof: éste se verá incluido en ese espacio y se dirige hacia él, recorriendo sus calles miserables, atravesando sus puentes, frecuentando sus pobres tabernas. Pero eso será sólo el trasfondo de sus acciones. El espacio inmediato es mucho más reducido y al propio tiempo más significativo: la soledad del mísero cuarto en donde maquina su crimen y donde, después del doble homicidio, sufrirá obnubilado por el horror de su acto. Es en ese estrecho espacio donde se desarrollan los momentos más destacados de la vida de Raskolnikof después de haberse convertido ya en un asesino. Ese espacio cobra para él una importancia fundamental: es no sólo el lugar donde ocultarse de sus perseguidores reales o imaginarios sino también donde reflexionar y sentirse abrumado por su crimen sin la posibilidad de ser visto y delatarse.

La significación del espacio del cuarto de Raskolnikof se extiende a veces a la del edificio donde vive. Cuando regresa, azorado, a su casa tras haber asesinado a la prestamista y a su hermana, advierte que debe desembarazarse del hacha, el instrumento de que se ha servido para el homicidio. Algunos puntos del espacio de la casa se convierten en esenciales para él y, a través de él, para el lector: En ese momento para Raskolnikof todo el horizonte queda reducido a la portería de la casa de donde tomó el hacha. Es el narrador quién "percibe" el espacio de Raskolnikof, pues éste se encuentra demasiado turbado para advertir con conciencia clara donde se encuentra y lo que está realizando. Pero el narrador limita su perspectiva a la misma que tendría el personaje: hace de transmisor fiel y efímero de una perceptividad de la que momentáneamente Raskolnikof no sería capaz de hacerse responsable en el texto sin que la narración perdiera gran parte de su credibilidad. Los términos espaciales (dintel, puerta, escalera...) se convierten en grandes promontorios que sobresalen de la lisa igualdad de la narración; son como golpes implacables que resuenan en la mente enfebrecida del desventurado joven: "Cuando franqueó el dintel de la puerta de entrada aún no había recobrado su presencia de espíritu: no se acordó del hacha hasta encontrarse en la escalera. Sin embargo, la cuestión que había que resolver era de las más serias: tratábase de devolver el hacha al sitio de donde la había cogido, y hacerlo además sin llamar la atención de nadie." Toda la fuerza de la narración se concentra ahora en la poca dimensión espacial de la portería; se diría que la narración se ha hecho en el mismo espacio y que el enigma del texto está pendiente de ese mínimo reducto: si Raskolnikof fuera descubierto por el portero con el vehículo del crimen en la mano, *Crimen y castigo* terminaría como tal; en otras palabras, se pasaría del crimen al castigo ya al final de las primeras páginas del libro (la primera parte) con lo cual tendríamos otra novela muy

distinta, tal vez mucho más moral, centrada más en la regeneración de Raskolnikof que en su larga aventura de artero asesino que elude la sanción de la justicia. Conviene que ese espacio no oponga resistencias y facilite los designios de Raskolnikof: "Pero todo le salió a medida de sus deseos. La puerta de la portería estaba cerrada, pero no con llave, y, según las apariencias, el portero estaba dentro... Pero, lo mismo que ocurrió la vez primera, el portero había salido, lo que permitió al joven poder dejar el hacha debajo del banco, en el mismo sitio donde la encontró".

Raskolnikof puede proceder, por lo tanto, hacia el refugio de su cuarto donde se encontrará a salvo; los diversos jalones de su avance no serán puntos de referencia neutros sino que señalarán la tensión e inquietud de su estado emocional: "Inmediatamente subió la escalera y llegó hasta su habitación sin encontrar a nadie. La puerta del cuarto de la patrona estaba cerrada. Cuando llegó a su cuarto se tiró en su diván completamente vestido." La llegada a su cuarto inicia el cambio de la perspectiva espacial: el narrador abandona su función y deja que el propio Raskolnikof sea quien perciba ahora su entorno y lo transmita al lector. La conciencia de Raskolnikof se mueve intencionalmente en la habitación e interpreta los puntos de referencia con los que se enfrenta: "Abrió la puerta y escuchó: todo dormía en la casa. Recorrió con una mirada detenida su persona y toda la habitación. ¿Cómo se le había olvidado echar el pestillo en la puerta de su cuarto? ¿Cómo se le había ocurrido tirarse en el diván, no sólo sin desnudarse, sino incluso sin quitarse el sombrero? Este había rodado por el piso y estaba en el suelo, junto a la almohada." El lector adquiere su noción espacial a través de la mirada distorsionada de Raskolnikof. Será un espacio no inocente y vacío sino saturado de la emotividad de un hombre obsesionado.

No siempre cede el narrador con tanta complacencia la voz de su perspectiva; a veces la asume claramente y es él quien sitúa espacialmente la narración e interpreta el medio narrativo. El narrador delimita lo narrado por medio de menciones indirectas o directas.

La precisión locativa es un rasgo propio de la novela clásica que persigue fijar y definir la localización de la narración. Esto es cierto, en especial, de las novelas de camino o de viaje que, desde la picaresca y el Quijote hasta la novela inglesa del siglo XVIII, requieren de la movilidad de los protagonistas para su desarrollo. El Lazarillo es Lázaro del río Tormes y sus padres son -muy específicamente- de Tejares, una aldea de Salamanca. Su itinerario se prolongará por la geografía castellana, desde Salamanca a Toledo, y los diversos puntos donde ocurren los episodios son no sólo mencionados de paso sino que son cualificados de alguna manera por el narrador: Toledo es rica e insigne aunque no "limosnera"; Salamanca no es dadivosa. Hay interés en hacer cuestión del espacio general donde transcurre la narración y proveer de algún modo su caracterización para el lector. Pero también el espacio inmediato es objeto de la atención del narrador y con frecuencia su explicitación pormenorizada es esencial para una comprensión adecuada de lo contado. El narrador del Lazarillo toma buen cuidado en determinar la localización de ciertos objetos esenciales para la eficacia narrativa de la trama. En el episodio del jarrillo de vino, por ejemplo, es muy importante la situación del recipiente con relación al ciego y a Lázaro. Primero se determina que el jarrillo está junto al ciego; pero para Lázaro esta proximidad no es obstáculo suficiente para sus propósitos de beber furtivamente del jarro. Luego, el narrador precisa que el ciego "lo tenía por el asa cogido".

Después, la narración requiere que la espacialización se haga aún más

concreta y el espacio queda reducido a la pequeña boca del jarro por donde Lázaro introduce la paja de centeno con que absorber el preciado líquido. El jarro se resitúa y se coloca entre las piernas del ciego, bien asegurada su boca con la mano. Nueva localización funcional de Lázaro: ahora entre las piernas del ciego de modo que el muchacho encuentra la solución a sus dificultades. Finalmente, esta posición yacente de Lázaro va a ser la que conducirá al desventurado final de sus artimañas: "con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada desto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima".

El episodio, que representa el enfrentamiento de dos voluntades asediadas por la necesidad, no hubiera sido posible en su doble carácter de cómica crueldad ("aquel dulce y amargo jarro") de no ser por el diestro modo de espacialización que el narrador expone para el lector. La imagen final de un cielo que se desmorona vengativo sobre el pobre Lázaro se ve potenciada considerablemente gracias a la precisión localizadora.