

## El espacio narrativo o “el lugar de la coherencia”: para un estudio de la novela hispanoamericana actual

ALICIA LLARENA

### I. Espacio y coherencia: una aproximación

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.<sup>1</sup>

Frente a la constante presencia del “punto de vista” o “perspectiva” del narrador en el conjunto de la teoría literaria actual, y junto al importante análisis que el Tiempo ha despertado desde hace años hay, sin embargo, un tercer elemento que casi nunca suscitó el interés, la controversia o la profundización en su espesura: el “espacio narrativo”, ese lugar imprescindible donde pueda acontecer o descansar cualquier acción, no ha encontrado todavía una curiosidad considerable que dé cuenta, precisamente, de esa necesidad primera del relato: “Pocos de los conceptos que se derivan de los textos narrativos —se lamentan algunos— son evidentes por sí mismos, e incluso se han mantenido tan vagos como el concepto de espacio”.<sup>2</sup>

Escasas publicaciones han acudido en ayuda de este elemento cuya presen-

---

Gran Canaria, Islas Canarias, España, 1964. Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Es autora de *Poesía cubana de los años 80* (Madrid, 1994), y de *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud* (1993) de próxima publicación. Ha publicado además numerosos artículos sobre literatura hispanoamericana en distintas revistas especializadas. Ha sido profesora invitada en distintas universidades españolas e hispanoamericanas, y elabora en estos momentos un proyecto de investigación sobre las voces femeninas de la última narrativa mexicana.

---

1. Janusz Slawinski, “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, *Textos y contextos II*, La Habana, Arte y Literatura, 1989, p. 268.

cia tópica en el vientre de cualquier relato ha sido, tal vez, la causa de su ausencia en la teoría. Ciertamente, el hecho de que ningún otro elemento del texto sea tan "visible" y "transparente" desde el inicio como el "lugar" donde por fuerza se sitúan los personajes, el narrador, la fábula y sus acciones, ha impedido la dedicación de la teoría narrativa, y de la crítica en general, con respecto a sus implicaciones en la trama novelesca. Sólo en los últimos años ciertos esfuerzos individuales pugnan por actualizar y difundir sus impresiones sobre el mismo y, salvo excepciones,<sup>3</sup> cualquiera que se acerque a lo que conocemos por "espacio literario" (ya sea lírico, dramático, o narrativo), deberá conquistar a retazos, diseminadas como capítulos en medio de una teoría general, o simplemente esparcidas al roce de cualquier otra cuestión, las observaciones teóricas sobre este capital elemento. Convendría, por tanto, y en vista de la fragmentación de opiniones y de análisis cuyo contenido es el espacio, reseñar aquí algunas de las aportaciones más relevantes, para enfrentarnos después a sus implicaciones y consecuencias en el discurso de la novela hispanoamericana actual.

No es extraño que el concepto de "espacio" haya ido ganando notoriedad y persistencia en el conjunto de la crítica, y que sus múltiples dimensiones impregnen hoy cualquier estudio sobre la narración: si decidiéramos incluso remontarnos al origen de esta curiosidad primigenia hacia el "espacio", comprobaremos "el aura reverencial que rodea en un comienzo al "límite espacial" y, por tanto, su actual y atractivo estigma. Las muestras de que de los límites espaciales se derivan muchas otras demarcaciones ha conservado, además, en el lenguaje, numerosos rastros de esa conexión: Cassirer, por ejemplo, nos recuerda que el término latino "contemplari, (...) se deriva etimológica y materialmente de la idea de "templum", o sea, el espacio delimitado en el cual el augur efectuaba su observación del cielo".<sup>4</sup> El hecho de que la interrelación del hombre con su espacio signara incluso la actividad lingüística, y que el establecimiento de los puntos cardinales dotara al cosmos de una estructura lógica a la vez que simbólica, puede dar buena cuenta de cuáles sean, a su vez, los contactos del personaje literario y de su propio entorno, es decir, la temprana repercusión de esta correspondencia en la Poética de la narración. Lejos de ser un decorado, un escenario frío donde posan sus habitantes, y consciente de que, en palabras de Bachelard, "la casa remodela al hombre",<sup>5</sup> este elemento es siempre un conjunto de matices con capacidad de "revelación" pero, más lejos aún, el centro lógico de importantes funciones y videncias. Convertido en la

2. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 101.

3. Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

4. Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas, II (El pensamiento mítico)*, México, F.C.E., 1985, p. 137.

5. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1983, p. 79.

novela en mecanismo traductor de las psicologías del personaje, el paso de simple ambientación a presumible eje del discurso narrativo trajo prontas consecuencias para una buena parte de la creación contemporánea, y especialmente, como objeto de nuestro estudio, para la creación latinoamericana. Este primer condicionamiento del personaje con respecto al espacio, esta determinación de sus caracteres, de sus pasiones, de sus destinos, por lugares que ya no son “meras estancias”, sino “con frecuencia emblemas”,<sup>6</sup> acabará por dirigir, también, otros fundamentos estructurales del relato (el punto de vista del narrador), por convertirse en el eje de una especial economía narrativa, e incluso por erigirse en el centro o en el tema de la fábula. Pero tal vez lo curioso (quizá lo evidente) es que ese carácter “emblemático” del espacio responderá, más que a cualquier otra llamada, a los impulsos de “lo imaginario”, de “lo mágico”: Hombre y espacio, personaje y geografía novelesca, formarán un *continuum* lógico que explicita, de inmediato, las conductas del primero en función del segundo, o al revés; actitudes y señas de identidad serán a veces *normalizadas* de acuerdo con las leyes espaciales de la novela y determinarán en el futuro un leve indicio de naturalidad en su lectura. Así, el nombre de “Macondo” representa, entre otros, un foco más de perspectiva novelesca que añadir a la que emana del propio narrador, una fuente de matices cuyas sombras controlan de algún modo las maneras de ser de todo personaje.

Que el espacio se haya descubierto como un eje estructurante del relato es fácil de entender a partir de los razonamientos anteriores. En cierto modo, la teoría literaria vuelve los ojos a esa región evidente donde subyacen muchas veces las razones profundas de una obra o, si se quiere, ese contexto que permite su verosimilitud. El discurso narrativo, atento precisamente a las distintas aportaciones “simbólicas” de carácter espacial, hará ciertas las previsiones que Durand atribuye al dominio de “lo imaginario” como “asiento” predilecto de la imaginación. La capacidad del espacio para ser “forma a priori de lo fantástico”, según su tesis, lo convierte al mismo tiempo en un procedimiento metafórico de infinitas consecuencias, más sutil a su juicio que metonimias, sinécdoques o antonomasias, porque transmite al instante ese poder de transmutar “la letra en espíritu”, de realizar de lleno su potencial capacidad semántica, adquiriendo sentidos según su “contexto”. Y si la palabra, núcleo del texto literario, depende o se nutre de los sentidos que ilumina su contexto, será lógico admitir la implicación de ese “contexto” aún mayor, de esa región “globalizadora” que conocemos por “espacio”.

No en todos los espacios narrativos, ni en todos los personajes de esos espacios, la afinidad anímica alcanza grados relevantes. Por razones evidentes, es en el “espacio simbólico” de Cassirer, en ese “espacio imaginario” de Durand,

6. Gullón, p. 119.

donde los valores asociados a sus regiones “se vinculan a estados de ánimo, a predisposiciones mentales”,<sup>7</sup> de forma especial. Y, efectivamente, a la hora de observar la conducta espacial en algunas novelas latinoamericanas, ese conjunto de “detalles” cuya presencia se torna luego en un interesante primer plano, tendrá un peso difícil de negar. Entre otras cosas, no sólo porque la cantidad de información sobre el lugar de las acciones sea, en realidad, un patrón estructural que nos permite, como sabemos, comprender al personaje, sino porque todo ello revierte, finalmente, en el lector. Transitar por el texto como quien transita por un terreno cotidiano, patria lingüística que al explicarse en íntimos detalles se vuelve “familiar”, es una de esas felices sensaciones que en la recepción de la lectura parecen identificar algunas obras del continente. La tranquila aceptación del suceso llamémosle “extraño” en determinadas tendencias de esta literatura será en parte una hazaña de esa “contextualización” coherente e inmediata del espacio, esa reducción de la “distancia” narrativa a través del lugar. No en vano este término, que casi siempre se asocia, con exclusividad, a la perspectiva novelesca es, curiosamente, un vocablo espacial.

Habrá que recordar aquí la importante asociación, precisamente, entre estos dos núcleos del relato sometidos y culpables, a su vez, de los grados y maneras de esa distancia. Cuando Mieke Bal aseguraba que el espacio se presenta siempre en la novela en estrecha relación con la “percepción” desde la cual era contemplado, no hacía más que apuntar otro de los poderes esenciales del espacio: orientar el “punto de vista” que rige el discurso narrativo. Varias teorías se dirigen a esta interrelación fundamental;<sup>8</sup> de hecho, la distancia frente a la cual se sitúa el narrador es ya en sí misma, como dijimos, una señal de la espacialización a la que se encuentra sometida el mundo de la fábula; el grado de identificación de su perspectiva con el entorno que “ve” y que nos describe permitirá, por ejemplo, multiplicar la coherencia del discurso novelesco y aumentar el efecto verosimilizador de todo cuanto suceda en el relato. Los ejemplos de esta conexión entre el espacio narrativo y el punto de vista que rige sus perfiles adquiere dimensiones especiales en algunas novelas de la literatura latinoamericana contemporánea, la cuestión misma del “espacio literario” se ha convertido en un aspecto trascendente de su elaboración. Como ejemplo máximo de esta asociación entre el espacio y la perspectiva novelesca, quizá pueda verse en el escritor argentino Manuel Mujica Lainez uno de sus más tempranos y claros ejemplos. Las primeras páginas de *La casa* (1954) vivifican de entrada ese recinto entre cuyas paredes yace la historia, y es esa misma casa, a partir de

7. *Ibid.*, p. 24.

8. Julia Kristeva ve en el “espacio textual” un “espacio totalizado” que “es uno y uno sólo controlado por el punto de vista único del Autor que domina todo el discurso. (...) El espacio de la novela es, pues, el espacio de la perspectiva” (Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 262). También, para Lotman “el punto de vista recibe a menudo en la

su destrucción, la que recuerda, la que habla de toda vida generada en ella: “Soy vieja, revieja. Tengo sesenta y ocho años. Pronto voy a morir. Me estoy muriendo ya, me están matando día a día. Ahora mismo me arrancan los escalones de mármol, la gloria de los escalones de mármol, pulidos, que antes, al darles encima el sol a través de la claraboya, se iluminaban como una boca joven que sonríe”.<sup>9</sup>

Convertido, pues, este espacio novelesco en el propio narrador, a la conversión ya de por sí fantástica que transmuta la casa en doble foco narrativo se añade esa otra dimensión no menos lúdica que la nostalgia original: “La memoria —dice Gilbert Durand—pertenece al terreno de lo fantástico puesto que arregla estéticamente el recuerdo”.<sup>10</sup>

Pero quizá, entre todos los aspectos de estos “lugares” cuya participación es casi siempre esencial en la novela, el hecho de que muchos de esos ámbitos o regiones se instalaran en un “espacio mítico”, o se explicaran asimismo desde ese punto de vista, hizo posible la explotación de esta correspondencia estructural. Cassirer, en su análisis de las distintas formas simbólicas, traza una interesante caracterología de este espacio mitológico admitiendo, de entrada, su estrecha relación con el “espacio de la percepción” o, si se quiere, con lo que otros llamaron “espacio subjetivo”. Por esa misma razón “será capaz de unificar hasta lo más heterogéneo, haciéndolo comparable y de algún modo similar entre sí”<sup>11</sup> y, aún más, de recoger en sus dominios otras cualidades “percibidas y sentidas” que se traducirán después en imágenes e intuiciones espaciales. De ahí que como espacio “estructural”, cualquier relación en el espacio mitológico esté regida, siempre para Cassirer, por esa “identidad originaria”, por la concordancia entre el hombre y su mundo o, lo que es igual, entre el narrador y personaje novelesco con su entorno. Como espacio percibido a través de lo sensible, el espacio mitológico seguirá los dictados del fundamento emocional, y se contamina de las “partes”, gestos y actitudes del hombre. Es curioso que este modo de proceder con respecto al espacio artístico haya alcanzado, aún lejos del dominio de lo estrictamente mitológico, grandes terrenos en la contemporaneidad. En cualquier caso, ya sea un espacio construido con los aditamentos de la imaginación, o calco literario de una geografía real, las posibilidades espaciales que hemos apuntado juegan un papel incuestionable dentro del marco de la literatura latinoamericana, hasta convertirse en un auténtico programa

obra de arte una realización espacial. El punto de vista aparece como orientación del espacio artístico” (Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 335).

9. Manuel Mujica Lainez, *La casa*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983, p. 7.

10. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 383.

11. Cassirer, p. 119.

de su producción narrativa. Fernando Aínsa, precisamente, lo define como una de las búsquedas intensas en el conjunto de la identidad americana:

es posible descubrir una constante en la narrativa continental: la *búsqueda de un "centro"*, la *aspiración a construir un "templo"* a partir del cual la realidad y los demás tienden a ordenarse y a adquirir un sentido. Estas notas de búsqueda subterránea que están presentes en una novelística que carece de "hogares" y de visiones *estables del contorno*, suponen una *visión conflictiva del espacio o "alrededor"* al cual hacen objeto o por el cual son agredidos.<sup>12</sup>

Visión conflictiva del espacio, en efecto, pero también puerta de entrada a esa región armónica, homogénea, que permita y explique la simultaneidad de ese esencial conflicto, sin fricciones. Distintos, variados e incluso incompatibles entre sí, los espacios narrativos de América Latina han sufrido un proceso gradual de conversión hacia ese centro que Aínsa mencionaba en las líneas anteriores. De ahí que al trazar la evolución del espacio literario en la novela latinoamericana de este siglo —a tenor de esta búsqueda espacial—, sorprendería hasta qué punto su imbricación gradual en la poética de la narración se corresponde, también, con la línea evolutiva del género: lo importante de esa mirada histórica sobre los textos novelescos de América Latina quizá sea —de algún modo lo hemos apuntado ya—, ese viaje desde el localismo a la imaginación, desde el enfrentamiento a la convivencia, "desde el conflicto a la homogeneidad". Metáforas de la propia realidad americana, geografías cuya referencialidad es evidente, los primeros espacios narrativos del siglo cumplieron, como se sabe, un objetivo esencial: "delimitar", "identificar" y "proyectar" la mediatización del entorno americano. En cualquiera de sus manifestaciones, ya sea a través de las grandes extensiones de "la selva" o "la ciudad", los lugares en que nuestros novelistas se sitúan abren la puerta a una nueva percepción del espacio, ya no terreno discreto y simple de la fábula, sino voz significativa, símbolo latente, palabra que estimula a las demás. Advertidos de la eficacia del espacio, de su presencia contundente en el texto literario, los novelistas posteriores continuarán esa creciente implicación apoyados, claro está, por la escritura lírica, a veces mítica, siempre profundamente subjetiva, de la nueva novela: "Desde los vastos e infinitos espacios naturales del campo o de la selva agresiva y barroca, al espacio circunscripto y caótico de la ciudad, primero "real" y externa (Roberto Arlt), y progresivamente simbólica, interior y subte-

12. Fernando Aínsa, "La espiral abierta de la novela latinoamericana (Notas para la construcción de un sistema novelesco)", *Novelistas hispanoamericanos de hoy* (Loveluck, ed.), Madrid, Taurus, 1984, p. 23.

rránea (Marechal, Sábato, Fuentes, Cortázar) hasta las ciudades míticas y fundantes de García Márquez (Macondo) y de Onetti (Santa María)".<sup>13</sup>

Lo que se percibe es, sobre todo, la concepción de una nueva geografía que encontrará en el "espacio imaginario" su punto culminante. Este proceso evolutivo, desde un espacio "sensibilizado" en primer término, "involucrado" en los afectos del personaje, determinante en suma de su propia visión y su actitud frente al mundo, hacia "espacios síntesis" capaces de simultanear, cohesionar y homologar su contenido, no ha pasado inadvertido a buena parte de la crítica, atenta a la progresiva "interiorización" y "simbolización" de esta estructura literaria en la narrativa americana. Convertido, pues, en múltiples casos en "el lugar de la coherencia", en una perspectiva "latente" que marca las direcciones del relato junto a la voz "oficial" del narrador, este último eslabón del espacio imaginario ha recibido distintas y variadas denominaciones, muestra del magnetismo que despiertan: a veces responden al nombre de "pueblos-islas"<sup>14</sup>, destacando así su poder de concentración; en otras ocasiones los reconoceremos como "siglas míticas" que dan forma al "mapa anímico" del autor, y a su "resonancia sobrenatural";<sup>15</sup> también se les llama, entre otras nomenclaturas que intentan definir la potencialidad de sus perfiles, "geografías imaginarias", "cifras poéticas" o "abreviaturas imaginarias" del universo, según la terminología de Juan Lovelucky.<sup>16</sup> En cualquier caso, la intención de estos nombres es la de señalar la creación de ámbitos cuyas virtudes han sido determinantes, como veremos, para la feliz concordancia entre realidad y fantasía. Y en efecto, si la novela latinoamericana responde a esa convivencia, se manifiesta como expresión privilegiada del cosmos diverso y plural de América Latina ("Síntesis significantes de un único universo cultural")<sup>17</sup>, o como predilectas estelas literarias de la reducción del mestizaje y de sus signos a una única identidad, no será extraño considerar el imprescindible papel de estos "centros de cohesión" en tales conclusiones. Sin lugar a dudas, lo que media entre aquellos "espacios naturales" a cuya sombra emergen los personajes, y otros nom-

13. Graciela Ricci, *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1985, p. 186.

14. Uno de los mayores logros de la novelística latinoamericana actual es, para Fernando Aínsa, "la posible construcción del pueblo-isla", auténtico "espacio concentrado", revertido en mito (p. 40).

15. Carmelo Gariano, "Lo medieval en el cosmos mágico fantástico de García Márquez", *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Donald A. Yates, comp., East Lansing, Michigan State University, 1975, p. 347.

16. "La novela reciente (...) pugna por la invención o creación de espacios míticos (paraísos, purgatorios o lugares de magia y maravilla) que cifran la posibilidad de otro descubrimiento y de nuevas metáforas e imágenes del cosmos. Tal geografía imaginaria sustituye y renueva con vigor la preocupación topográfica descriptiva de los maestros regionalistas". Juan Lovelucky, "Nota preliminar" a *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1984, p. 16.

17. Ricci, p. 187.

bres posteriores como “Uqbar”, “Macondo”, “Luvina”, “Comala” y “Santa María” —lugares simbólicos donde los halla—, es la revelación y la amplificación de todas las posibilidades espaciales. Si antes se trataba de explicar un carácter por la determinación psicológica de este marco primario de toda narración, luego se tratará, como enseguida puede sospecharse, de que ese mismo espacio *no sólo matice sus conductas, sino permita que sucedan*.<sup>18</sup>

## II. Del conflicto a la coherencia: evolución del espacio en la narrativa hispanoamericana actual

Esta breve aproximación a la teoría espacial contemporánea, y a sus repercusiones concretas en el seno de la poética de la narración, resulta, a todas luces, de especial relevancia en el contexto de la creación hispanoamericana actual. A partir de una presencia cada vez más compleja, cada vez más insistente, el espacio narrativo es un privilegiado espejo de la evolución literaria continental, un elemento imprescindible en su interpretación. Desde muy pronto, el escritor argentino Jorge Luis Borges encabeza una serie de gestos narrativos que habrán de perpetuarse en adelante. En términos generales, la adhesión a lo fantástico, la inauguración de lo extraño y lo sobrenatural, ejerció y sigue ejerciendo, a juicio de Anderson Imbert, una gran influencia sobre los narradores posteriores: “Recuerdo el asombro con que en 1940 leímos su cuento ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’”<sup>19</sup> —dice— subrayando la emoción que la profunda desrealización borgeana, la subversión de su universo escrito, habría de transmitir. Pero, a pesar de que es esa orientación a lo irreal la que abre en el relato puertas a una continuidad, Anderson Imbert dejó entrever el gesto narrativo quizá más importante, y cuyas consecuencias aún no se han medido lo suficiente: “Hace treinta años Borges transformaba experiencias de Buenos Aires en ficciones inverosímiles, y *para que su inverosimilitud resultase tolerable* a un pequeño público las situaba en la India o en el planeta Tlön. Hoy García Márquez, para que el gran público tolere sus inverosímiles ficciones, las sitúa en Macondo, que es el corazón de nuestra América”.<sup>20</sup>

En efecto, más importante que haber trastornado el discurso literario y vero-

18. Para una información más detallada de la incidencia del espacio en la verosimilitud literaria puede consultarse la tercera parte de Alicia Llarena, *Claves para el “Realismo mágico” y “Lo Real Maravilloso”: espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas* (Tesis Doctoral), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp. 328-541. Allí desarrollamos ampliamente los supuestos teóricos y metodológicos necesarios para el análisis espacial.

19. Enrique Anderson Imbert, “El “realismo mágico” en la ficción hispanoamericana”, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1976, p. 22.

20. *Ibid.*, p. 25. El subrayado es nuestro.



símil de los narradores anteriores bajo la protección del género fantástico, fue descubrir en una de sus leyes un camino constante de elaboración o, si se quiere, hacer visible, desde ese entonces, la prioridad del espacio como génesis de la verdad textual. Como quiera que la narrativa latinoamericana posterior a los años 40 representa, precisamente, la intersección de la realidad y la fantasía, la apacible confluencia de lo imaginario y lo real, este elemento estructurante y verosimilizador se torna primordial. Además, si se tiene en cuenta que la progresiva desrealización de la literatura latinoamericana permite, paradójicamente, un mejor registro de su realidad, la asociación del espacio narrativo a esa suerte de objetivación irrealizante es instantánea. En los últimos años de esa década en que Borges muestra la funcionalidad y economización narrativa que permite el espacio, otros narradores lo aplicarán a un contexto indiscutiblemente americano. Lejos del frío que resulta de un paraje extraordinario como Tlön, en busca de la armonía que especifique “lo americano” sin perturbar, los espacios narrativos de América Latina son, en esos años, una transición consciente que desvela el enigma fantástico en la propia realidad. Anclados en esa expectativa, Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier ejecutan el paso de un espacio extraordinario a un espacio vivencial.

Pero tanto en *El reino de este mundo* como en *Hombres de maíz*, síntesis espaciales del regionalismo novelesco y la universalidad borgeana, el espacio es aún un espacio híbrido, un vientre imperfecto de fantasía y realidad, un lugar a medias cuyas leyes determinan, es cierto, la coherencia, pero también su conflictividad. En el primero de los casos el narrador cubano plantea, aún desde el prólogo, la trascendencia del espacio americano como lugar de maravilla, como región privilegiada de ese término que él mismo acuñó. “Lo real maravilloso” se plantea en su novela desde la observación paulatina de dos contextos enfrentados entre sí: el “ensueño tropical” de Haití y la no menos delirante realidad europea. Al amparo de estos espacios narrativos que se corresponden también con diferentes concepciones culturales, personajes y acontecimientos mostrarán los signos de esa oposición, de modo que, casi siempre, un fragmento de realidad sufrirá la incomprensión y la sospecha de la “otra” realidad. El espacio, pues, más que un “centro de cohesión” es, en la novela de Alejo Carpentier, un lugar de colisiones, un ámbito que revela y determina el enfrentamiento. Así, los momentos “maravillosos” del relato sólo son comprensibles en tanto pertenecen a un contexto y a una visión particulares, sin que sea posible percibirlos fuera de allí: vinculadas a las prácticas *voudou* del territorio haitiano, la transmutación de Mackandal, y su supervivencia, sólo es vista sin extrañeza por aquellos que pertenecen, como él, al espacio americano. También es cierto que, fuera de este “contexto” que normaliza las situaciones extraordinarias del relato, algunos personajes responden con claridad a la superposición de modelos culturales que plantea la novela. De este modo Paulina Bonaparte,

por ejemplo, mujer en la que confluyen por instantes las resonancias mágicas de Haití, especifica mejor que ningún otro sujeto novelesco la proyección del espacio narrativo en la "causalidad textual": tras descubrir —mientras se acerca a la isla— que "el mar se estaba renovando",<sup>21</sup> y arrepentida luego de "haberse burlado tan a menudo de las cosas santas por seguir las modas del día" (p. 112), su conversión al nuevo espacio es evidente. Entregada, pues, a una nueva perspectiva, y al "amparo de los tamarindos" que prefiere ahora a la sombra francesa de su esposo Leclerc, "se arrodilló a los pies del crucifijo de madera oscura, con una devoción aparatosa" (p. 112), según consejo del negro Solimán. Lo que antes fue superstición se transforma en una "fe"; lo que hasta entonces fuera un ámbito lejano reduce oposiciones y distancias para consustanciarse. La relación del "contexto" capentieriano y sus personajes se hace aún más relevante si se observa hasta el final el comportamiento móvil de Paulina Bonaparte. Engullida por la dinámica espacial, su conversión a la región maravillosa de Alejo Carpentier es, sin embargo, nunca mejor dicho, circunstancial. La muerte de su esposo, "agarrado por el vómito negro, llevó a Paulina a los umbrales de la demencia" y comprobó que "el trópico se le hacía abominable" (p. 113).

*Hombres de maíz*, por su parte, representa y asume de otro modo ese efecto conflictivo que surge del espacio. Región que determina su propia ley, antes de entrar en sus primeras páginas, el mismo título presagia de inmediato la correspondencia telúrica que orienta toda la novela. Mazorcas nacidas de su seno antiguo, tal como atestiguan sus raíces mayas, plantas cuyos granos se deben precisamente a sus perfiles, los hombres que viven la historia del narrador guatemalteco deben su destino, quizá más que cualesquiera otros, a la dialéctica espacial: de ese vínculo que signa todo principio existencial, dependerán más adelante, siglos después, las motivaciones y conflictos que sacuden la obra. Puede decirse, pues, que esas palabras aparentemente simples que Asturias elige como título del texto constituyen, sin duda, una primera orientación, una eficaz "forma a priori", para su devenir estructural.

Envueltas en un lenguaje de incuestionables apariencias mágicas, las líneas que dan comienzo a *Hombres de maíz* abren también una región cuyo significado último remite siempre al orden cósmico: "El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos", que "le boten los párpados con hacha", que "le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja".<sup>22</sup> Este Gaspar ficticio de las primeras páginas del texto, habla articulando por su voz, en realidad, "la voz del suelo", tierra que se nos presenta a través de una de las correspondencias preferidas

21. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Edhasa, 1982, p. 108.

22. Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*, edición crítica de Gerald Martin, F.C.E., México, 1981, p. 5.

por Asturias, la de los elementos corporales que representan, justamente, un “modo de percibir”, una “visión”<sup>23</sup>; los “párpados” de Ilóm, y sus pestañas, señalan desde entonces esa forma en que habrán de revelarse los siguientes párrafos de la novela, reiteraciones y variantes, nudos metafóricos que nos acercan al encadenamiento de la poesía primitiva. Este espacio, vientre y receptáculo cuyo lamento penetra y se interna en el personaje, estará ligado estrechamente a los distintos códigos de la estructura novelesca. La implicación del mismo con su entorno viene señalada, incluso, desde el nombre del cacique indígena (Gaspar Ilóm), pero este dato no es, precisamente, el de mayor repercusión o relevancia; enseguida, la relación telúrica encuentra un argumento que sólo se comprende y justifica en el contexto de ese “régimen pánico” que Jean Cassou define como esencial de la novela.<sup>24</sup> Constituido así desde la perspectiva indígena, el espacio novelesco se afirma en ese “superrealismo vegetal, anterior a todo lo que conocemos”,<sup>25</sup> cuyos ecos se remontan al *Popol-Vuh*. Un deber, más que una voluntad, levanta al personaje de la tierra donde yace para consumir, de nuevo, un pacto ancestral: “Estos indios ven a la naturaleza como creadora-destructora: creadora, porque es la madre del maya-quiché, y como tal, el indio se ve consustanciado con ella, personificándola y sintiéndose ayudado y protegido por ella; destructora, porque extermina a quienes no saben satisfacer a las divinidades”.<sup>26</sup>

Variados, y tal vez interminables, son los ejemplos y las causas que acentúan y magnifican la presencia espacial en *Hombres de maíz*. Y si es cierto que el tiempo narrativo muestra en la novela el devenir de una alianza cósmica, la transformación de lo sagrado en lo profano, y que sus leyes, como en todo relato, fundamentan los cambios y procesos de la ficción, no es menos cierto que la novela del narrador guatemalteco es, por encima de todo, una novela espacial. Ilóm o Pisigüilito permitirán que continúen latiendo, en las siguientes páginas, esas coordenadas mítico-simbólicas, aun cuando las estrategias del esti-

23. “Son de especial importancia en la obra de Asturias las metáforas relacionadas con la vista y la visión”, dice Gerald Martin, fundamentando en otras obras del narrador, y en los textos mayas, la revelación analógica de esta recurrencia estilística. Nos interesa, en especial, la siguiente similitud que Martin establece sobre la imagen de “los árboles-párpados que brindan su sombra mágica (interiorizadora) al maíz” (cuyo uso se repite en varias obras de Asturias, y cuya fuente remite a sus lecturas mayas) y que es, en su opinión, “el equivalente exacto del esoterismo que encubre los conocimientos y rituales de los brujos” (*ibid.*, pp. 280-81).

24. Jean Cassou, “La aventura de las lenguas imperiales”, en *ibid.*, p. xii.

25. Emilio F. García, *Hombres de maíz: unidad y sentido a través de sus símbolos mitológicos*, Miami, Universal, 1978, p. 9.

26. *Ibid.*, p. 21. Añadirá también que “al creerse consustanciado con ella, el indio busca en sus productos no sólo el alimento, sino la protección y la cura. Con su noción de la naturaleza en términos de creadora-destructora, el indio se creará en el deber de participar en este ciclo para proteger sus tradiciones cuando piensa que están en peligro. Entonces actuará como elemento destructor, castigando a los que ignoran sus creencias” (p. 27).

lo, y su presencia lírica abundante varíen notablemente hacia un realismo que roza lo costumbrista. En lo sucesivo, morirán aquellos que, en efecto, “no supieron satisfacer a las divinidades”, los que traicionaron a Gaspar Ilóm, aquellos que volvieron su espalda a los dictados de la tierra, tal como había profetizado la maldición de los brujos indígenas; reaparecerán envueltos en leyendas algunos personajes que sobreviven y perpetúan, en la memoria y en el tiempo, tales creencias; se justificarán, en fin, las transgresiones y violencias con que lo externo acomete la posesión de ese universo pasional.

También aquí, como en *El reino de este mundo*, las actitudes y costumbres de todo personaje novelesco responderán al régimen espacial establecido previamente en la novela, estimulando la “coherencia” y el conflicto. Mientras el indio se borra y se protege tras las diversas formas del “nahual”, el padre Valentín, ladino afectado por la misma “distancia” que el cronista antiguo, los denomina “animales protectores que por mentira y ficción del demonio creen estas gentes ignorantes que son además de sus protectores, su otro yo”.<sup>27</sup> Más que en ninguna otra novela latinoamericana actual, el espacio narrativo es, en efecto, el lugar del mestizaje, de una homogeneidad que transgredida por lo extraño encuentra su conflicto. Por ello, estas dos novelas que en las postrimerías de los años 40 admiten la capacidad funcional del espacio fantástico borgeano como “verosimilizador” privilegiado de lo extraño, son sólo el primer paso de una transición completa, total, hacia ese espacio imaginario que integra a la perfección las diversas disonancias del discurso textual. En *Pedro Páramo*, y en *Cien años de soledad*, la extrañeza ya no es conflictiva; es, simplemente, *familiar*.

“Comala” y “Macondo” no son ahora “contextos” que permiten una convivencia conflictiva entre dos modelos de visión, sino un verdadero focalizador del relato cuya coherencia marca las direcciones del texto junto a la voz “oficial” del narrador. Ya no se trata, como antes, de que lo “extraordinario” se naturalice en la novela como elemento perteneciente a un espacio lógico que dibuja y determina a ciertos personajes, sino de que el conjunto de habitantes de un mismo ámbito responda desde el comienzo a los impulsos de esa estructura apriorística de la imaginación. Cuando Luis Harss señaló que para ser un escritor magicorrealista bastaría con “crear un mundo y hacerlo existir”,<sup>28</sup> concluyó sin duda una de las afirmaciones trascendentales sobre la evolución del espacio narrativo latinoamericano, y sobre su efecto ineludible en la tendencia más armónica que hasta ahora congenie sin fricciones “lo extraño” y lo “normal”. Lugar de llegada de la búsqueda espacial que constituye para Aínsa el proyecto de la novela latinoamericana contemporánea, los espacios privilegiados de esta

27. Asturias, p. 128.

28. Luis Harss, “Macondo: huevo filosófico”, en Yates, p. 321.

homologación son, desde luego, los espacios imaginarios descritos por Durand. Traslación perfecta de la dinámica espacial de lo “fantástico” borgeano, estos lugares resuelven los conflictos permanentes formando parte de la lógica causal que dirige la novela. Se trata “de un alto grado de compenetración particular entre forma y contenido, (entre naturaleza y acción novelesca) desconocido hasta Rulfo en la literatura latinoamericana”,<sup>29</sup> y cuyas consecuencias teñirán después el recinto macondino de un García Márquez. En ambos casos, se aceptan las leyes espaciales de la “literatura fantástica” de un modo absoluto, total; pero se prescinde de la extrañeza, asombro o perplejidad que asomó en la lectura del relato borgeano. Por ello, el camino abierto en narradores como Alejo Carpentier y el mismo Asturias se perpetúa en estas nuevas creaciones espaciales, puntos culminantes de un espacio narrativo que había ido cediendo a la permanente oposición de lo real y de lo mágico.

Nos interesaba, en especial, llegar hasta este punto que nuestro estudio entiende como último escalón del espacio imaginario y, por analogía, como trayecto final de ese proceso que inicia la “nueva novela” en Latinoamérica desde los años 40. Quizá una de las interpretaciones más atractivas que pueda operarse a partir de ahí sea la que posibilita, a tenor de la presencia cada vez más fuerte y más visible de la estructura espacial, un análisis detenido de sus diversas regiones. Esta estructura apriorística que verosimiliza y homologa la disparidad de América Latina, responde en efecto a las expectativas de una amplia zona cultural donde oposición y diversificación signan cualquier origen e identidad. Así, sus espacios literarios no sólo se hacen eco de las profundas y distintas vibraciones que convergen a lo largo de la historia de Hispanoamérica, sino que logran cohesionarlas adoptando así una nueva visión tal vez más rica y universal. “Cifras poéticas”, “abreviaturas imaginarias”, “pueblos-islas” o como queramos denominar a esos importantes centros de cohesión, lo cierto es que permiten un arraigo contundente de lo fantástico entre los límites de la realidad, una consideración naturalizada y familiar de lo aparentemente extraordinario, una ampliación de nuestros rigurosos conceptos de la normalidad y la extrañeza y, más lejos todavía, la comunicación —a través de tan eficaz mecanismo de economía narrativa— de una visión del mundo que roza la unicidad.

Nadie que se acerque a esta moderna escritura latinoamericana puede quedar inmune a los efectos de ese lenguaje permanente, silencioso, del espacio, cuyos acogedores perfiles nos someten, en cualquiera de las orillas, a una compartida y común sensación. Homogeneidad que germina, como ninguna otra, en el vientre de toda geografía con reconocibles apariencias mágicas: “¿Esta-

29. Matyas Horányi, “La función expresiva de la atmósfera en Pedro Páramo”, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. XI, nos. 3-4, (1969), p. 279.

rán intentando los novelistas de hoy, los poetas de hoy, llegar, por caminos de ficción —magia y encantamiento— a ese Tiempo y a ese Espacio en que todos estemos informados de cuanto nos ocurre a todos instantáneamente? Pero ya esto es filosofía".<sup>30</sup>

## HISPAMERICA

Ediciones Hispamérica  
5 Pueblo Court  
Gaithersburg, MD 20878  
USA

Emilio Bejel (University of Florida) and  
Ramiro Fernández (Wake Forest University)

### La subversión de la semiótica Análisis estructural de textos hispánicos

Este libro se centra en el progreso teórico —con las correspondientes aplicaciones a poemas, cuentos, dramas, novelas y narraciones míticas— que va desde la "lingüística estructural" de Saussure hasta la semiótica que se fue desarrollando a partir de ella con Jakobson, Propp, Souriau, Brémond y otros, hasta llegar a Greimas.

Este estudio parte con un itinerario sobre el concepto de signo según las teorías lingüístico-filosóficas que dominaron la escena intelectual europea antes de Saussure, y en el último capítulo ofrece dos de las corrientes intelectuales que han aspirado a subvertir la semiótica saussuriana desde ángulos fundamentales: por un lado, el llamado "destruccionismo" con Jacques Derrida como figura prominente, y, por otro, una de las vertientes del neomarxismo, esta vez representado por Fredric Jameson.

I.S.B.N.: 0-935318-15-1  
270p. \$20.00

30. Pablo Rojas Guardia, *La realidad mágica. Ensayos de interpretación literaria*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 14.