

APROXIMACION AL ESTUDIO DEL ESPACIO: EL ESPACIO LITERARIO Y EL ESPACIO FILMICO

Si definimos de manera elemental una novela o un cuento como un *"relato en prosa en el que alguien cuenta lo que sucede a unos personajes, en ciertos momentos y en determinados lugares"* (Forster 1983), enunciamos en la definición los componentes estructurales de la narrativa: narrador, tiempo, espacio y personajes. Así pues, y a pesar del menor interés que el estudio del espacio ha despertado en la crítica, el espacio es uno más de los componentes de la estructura narrativa cuya naturaleza, relaciones con los demás, funciones y modo de presentación en el texto es preciso determinar.

En principio se puede considerar el espacio como un mero soporte de la acción, como un lugar físico donde se sitúan los objetos y los personajes; sin embargo, una consideración más atenta en seguida pone de manifiesto la importancia del espacio, su relevante y fundamental papel.

Para empezar, y con la intención de desterrar desde ahora mismo posibles errores, es necesario apresurarse a advertir que el espacio literario no existe más que en el texto en virtud de las palabras, es, por tanto, un espacio verbal que se constituye como objeto del pensamiento y, en consecuencia, es el resultado de una experiencia individual (Weisgerber, 1978)¹.

Para poder explicar con claridad la virtualidad estructural del espacio en la construcción novelesca, resulta muy útil diferenciar y delimitar con precisión, como aconseja Chatman (1990: 103), el espacio de la "historia" y el espacio del "discurso". En este sentido, es de suma importancia subrayar que el espacio del

¹.- Ya en un artículo publicado años antes, Weisgerber se refiere al carácter verbal del espacio en la narrativa, frente a otros géneros y artes: "Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple; ceux-ci sont directement perceptibles à l'oeil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme pur objet de la pensée" (1971: 150).

discurso tiene, respecto del de la historia, un carácter metonímico. En efecto, el espacio del discurso reduce a mero esquema la totalidad del universo de la historia. Se trata de un espacio fragmentado, discontinuo, plagado de lugares de indeterminación. Esos "agujeros" espaciales, esas indeterminaciones configuran un muy competente lector implícito a quien corresponde la reconstrucción de ese mundo fragmentado. Por tanto, el espacio de la historia es abstracto, es una construcción mental derivada de las imágenes que suscitan las palabras, de manera directa o indirecta, a través de procedimientos estilísticos y recursos retóricos, tales como la *descriptio* y la *evidentia*.

Por el contrario, en la narración cinematográfica, el espacio de la historia es analógico. Los ejes principales en torno a los cuales se organiza ese espacio (y sigo aquí a Casetti y Di Chio (1991: 138 y ss), aunque su propuesta es semejante a la de otros teóricos, pienso, por ejemplo, en la de Noël Burch, entre ellos) son tres:

1. el primero definido por la oposición *in/off*, que se corresponden con *espacio en campo/ fuera de campo*;
2. el segundo definido por la oposición *estático/dinámico*, según se muevan, o no, los personajes en el campo, el movimiento proceda de la cámara o se muevan ambos a la

vez²;

3. el tercero definido por la oposición *orgánico/disorgánico*, según se presente más o menos conexo o unitario, más o menos caótico, disperso o fragmentado.

Si nos situamos en el primer eje *-in/off-* podemos afirmar que el fragmento de mundo que se muestra en el campo, en cada fotograma, constituye el espacio explícito de la historia, conformando el fuera de campo, el espacio implícito. O lo que es lo mismo, el espacio en campo se prolonga en cuatro direcciones que coinciden con cada uno de los bordes del cuadro -arriba, abajo, derecha e izquierda-, pero además se prolonga en aquello que no puede ser visto, por estar oculto en el campo visual, y aquello que se sitúa a espaldas de la cámara, del objetivo que filma. Si consideramos que lo situado detrás, lo está respecto del punto de vista, de la posición desde la que se mira el campo, ese *detrás* forma parte de la diégesis; por el contrario si con la frase *detrás de la cámara* nos referimos al conjunto que forma el aparato de producción y rodaje, ese *detrás* no forma

².- En este eje se plantean las siguientes posibilidades: a) *estático fijo* (encuadre fijo y ambiente inmóvil-fotografía), b) *estático móvil* (estatismo de la cámara y movimiento de las figuras), c) *dinámico descriptivo* (movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura) y d) *dinámico expresivo* (movimiento de la cámara y no de las figuras)

parte de la diégesis³. En suma, el espacio implícito, o fuera de campo, se prolonga en seis segmentos cuyo interés es variable en cada caso. No parece necesario aclarar que las características de explícito e implícito, que aplicamos al espacio, varían continuamente a lo largo de la obra. El fuera de campo puede considerarse, en palabras de Noël Burch (1970: 27-30), como "real", si se conoce su existencia, porque ya se ha visto o porque se mostrará más adelante, o "imaginario" si se sabe de su existencia, aunque nunca haya sido o vaya a ser mostrado. Este es también el criterio de André Gardies (1980: 79) cuando, en su clasificación de los cuatro niveles espaciales en el cine, se refiere al "espacio diegético" para explicar que el cine muestra el mundo diegético al mismo tiempo que el espacio que constituye ese mundo, el cual está formado por la articulación de lo visible con lo no visible utilizado para su construcción. Aunque no le prestaremos atención aquí, conviene recordar que el *fuera de campo* se completa además con lo percibido por nuestro oído, a través de la banda sonora.

La imagen que el cine nos ofrece, bidimensional en virtud de la superficie de la pantalla, es interpretada

³.- Quizás no sería inútil recordar ahora que esta última afirmación debería ser matizada para el análisis de determinadas formas de "myse en abime", pienso, por ejemplo, en la película de Federico Fellini, *Fellini ocho y medio*.

por el espectador como tridimensional -análogo al espacio real en el que vivimos-, en razón de las leyes ópticas y del código de la perspectiva. Tal percepción es la responsable, según J. Aumont (1985: 20-21), de la impresión de realidad que la imagen suscita en el espectador. Para Gardies (1980: 73), sin embargo, el efecto de realidad proviene de la adecuación no entre la imagen filmo-fotográfica y el espacio real, sino entre la figuración fílmica y la representación imaginaria que el espectador tiene del espacio de referencia. En este último caso, el efecto de real resultaría de la adecuación entre dos construcciones culturales: a) el espacio diegético de la narración fílmica, que reúne los elementos necesarios, los signos que se precisan para representar un espacio, conforme a una imagen culturalmente aceptada; y b) las imágenes del espacio preexistentes en la mente del espectador, resultado de un aprendizaje concreto que modela el modo de percibir el mundo.

En lo que se refiere al espacio del discurso puede definirse, siguiendo a Chatman, (1990: 109-11) como "foco de atención espacial". Es la "zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se "comenta" o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o del

objetivo de una cámara"⁴.

Así pues, la propia definición del espacio del discurso pone de relieve el papel fundamental que sobre este componente estructural ejerce el perceptor; esto es, la visión y percepción del espacio están sometidas a las condiciones del sujeto que lo percibe. Estamos por consiguiente ante un problema de *focalización*⁵.

La focalización, tal y como la define Ruth Ronen (1990), es un principio según el cual los elementos del mundo ficcional son ordenados a partir de una determinada perspectiva, o de una posición específica. Los lugares, en calidad de objetos perceptibles -que no existen anterior o independientemente de la focalización- están expuestos a deformaciones o manipulaciones de la perspectiva. Una perspectiva se define, por tanto, como la posición a partir de la cual un acto de focalización se realiza. Un mismo focalizador puede tener diversas perspectivas -visuales, auditivas, táctiles o de otro tipo- sobre un mismo objeto ficcional, que se manifiestan por

⁴.- Es necesario tener en cuenta que el narrador en literatura, cualesquiera que sean sus características, una vez seleccionada la zona enmarcada, verbaliza un proceso de percepción.

⁵.- El término es introducido por Genette en 1972, aunque aquí nos desviamos del contenido que este narratólogo otorga al concepto por él creado.

medio de focalizaciones distintas⁶.

La posición desde la que se realiza la focalización, es decir, la perspectiva, puede ser descrita en términos de restricciones perceptivas aplicadas a un personaje, de actitudes ideológicas de un focalizador externo, o en términos de una lógica de la acción. Algunas de estas posiciones están marcadas explícitamente, otras, sin embargo, funcionan como principios subyacentes que pueden ser descubiertos.

Teniendo en cuenta que estamos hablando de focalización espacial desestimaré la propuesta de G.Genette (focalización *cero*, *interna* y *externa*: definidas por una relación de saber entre el narrador y los personajes), y seguiré la de Mieke Bal (1997) quien distingue entre focalización interna y focalización externa, apoyándose en la posición intra o extradiegética del focalizador. De manera que un acto de focalización interna es el realizado por un personaje, mientras que un acto de focalización externa es realizado por una instancia no identificable con un personaje. La diferencia fundamental entre uno y otro es que podemos definir las

⁶.- Aunque la focalización y los conceptos que de ella se derivan son esencialmente antropomórficos debe evitarse la tendencia a la personificación de los focalizadores; por ello Rimmon-Kenan (1983) propone el término de 'agentes focalizadores'.

coordenadas espaciales del personaje-focalizador que percibe, mientras que el focalizador externo carece de restricciones perceptivas de naturaleza espacio-temporal. Sin embargo, ambos focalizadores, como veremos, están sujetos a limitaciones de otro tipo. Así, por ejemplo, el focalizador externo puede estar condicionado por la lógica de la situación o de la acción⁷, de manera que la disposición de los lugares como próximos o alejados no está en función de la distancia a ellos del perceptor, sino en función de la distancia de los lugares a la acción o situación narrada, esto es, al aquí y al ahora de la acción.

Pongamos un sólo ejemplo: El narrador-focalizador, responsable de la panorámica descriptiva con la que se inicia *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, puede recorrer el patio de vecinos, sin limitación alguna de distancia o situación; puede, por tanto, aproximarse, alejarse o detenerse ante un objeto o un personaje, entrar y salir de la habitación en la que el periodista todavía duerme. Por el contrario, el personaje, que tras despertar también recorre con su mirada el

⁷.- La lógica de la acción o de la situación impone igualmente condiciones a la disposición secuencial de los lugares. Recordemos que una de las más relevantes funciones del espacio, tanto en literatura como en cine, es de la de constituir un poderoso factor de coherencia y cohesión textuales, al crear una memoria textual que facilita tanto el desarrollo de la trama, como el éxito de la lectura.

mismo espacio, sólo puede ver lo que su posición detrás de la ventana le permite; no puede, por ejemplo, ver lo que sucede justo debajo de su ventana, o los objetos que se sitúan a su espalda: la inmovilidad a la que le somete su pierna escayolada se lo impide. Las dos escenas a las que nos estamos refiriendo, y entre las que se sitúa un cuadro negro, están focalizadas por un narrador externo, la primera, y por una combinación de narrador externo (puesto que vemos en campo al personaje que mira) y un narrador-personaje (ya que vemos lo mismo que él ve), la segunda. Sin embargo, el focalizador externo autolimita su capacidad de percepción en virtud de una lógica interna de la acción. Recordemos que casi la totalidad de la acción tiene lugar en el interior de la habitación del periodista y en los espacios que pueden verse desde su ventana. Sería, por tanto, incoherente que el focalizador externo utilizase en este discurso todas las prerrogativas de las que está dotado⁸.

⁸.- El narrador que en este discurso fílmico utiliza Hitchcock se ajusta perfectamente al llamado "punto de vista cámara", en la tipología de Norman Friedman (1995) "Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept" *PMLA*, 70, 1160-1184. Se trata de un narrador radicalmente objetivo, imposibilitado para penetrar en la conciencia de los personajes. Un tipo de narrador muy relacionada con los presupuestos en los que se apoya la psicología conductista, y que encontramos magistralmente trazado en, por ejemplo, las novelas de Dashiell Hammett.

La focalización interna está condicionada además por las limitaciones de percepción del personaje. El campo de percepción del personaje focalizador puede conformar un "continuum" espacial provocado por el movimiento del personaje, por su estado, por su memoria, sus deseos, sus aspiraciones, siguiendo una lógica de percepción visual o mental.

Pongamos un ejemplo para ilustrar la anterior afirmación, extraído de la controvertida película de Danny Boyle, *Transpotting*: el personaje que protagoniza las escenas a las que nos referimos dispone exclusivamente de visión frontal; su campo visual se reduce a lo que tiene delante de los ojos, como resultado del efecto causado por la droga que acaba de inyectarse. Dado que el discurso está narrado por medio de una focalización interna -la del personaje en cuestión-, el espectador comprueba cómo se reduce la pantalla cinematográfica para permitir la visualización de sólo aquello que ocupa su centro, en clara correspondencia con lo que el personaje puede ver.

El focalizador externo, por el contrario, al no estar circunscrito a un campo de percepción humano, puede proporcionar relaciones espaciales en completa libertad, aunque lo frecuente es que en la construcción de conjuntos se someta a un "continuum" topográfico; esto es particularmente claro en los segmentos descriptivos,

donde la selección y ordenación de los lugares se sujeta a una lógica topográfica, es decir, al orden topológico del lugar. Este tipo de ordenación es muy visible, por ejemplo, en las descripciones panorámicas.

De lo dicho hasta ahora se pueden inferir varias consecuencias:

1. La ausencia de restricciones perceptivas en la focalización externa crea una relación entre lugares más evidente y clara, basada en relaciones de vecindad, inclusión, distancia y proximidad. Por el contrario, la existencia de restricciones perceptivas en el focalizador interno puede crear conjuntos incoherentes o fragmentados de lugares a los que sólo un acto complejo de focalización puede otorgar coherencia: incorporando lugares vistos, soñados o imaginados.
2. Es posible discernir, atendiendo al modo de disposición de los lugares, a su ordenación, el tipo de focalizador -diegético o extradiegético- responsable de la percepción.
3. Se puede establecer una relación entre el tipo de focalización y la extensión de los espacios percibidos, correspondiendo, por ejemplo, las

panorámicas (espacios extensos) al focalizador externo y los espacios reducidos (resultado de una limitación real de percepción) al focalizador interno.

Hemos afirmado que el personaje (focalizador interno) está sometido a una limitación de percepción, naturalmente no se tienen en cuenta aquí los que podríamos llamar personajes fantásticos, míticos, o personajes en situaciones extranaturales, en cuyo caso este tipo de restricciones desaparecen al transgredir el relato, o el personaje que en él se instala, todas las reglas, pudiendo adquirir, en estos casos, capacidades omnímodas tanto en lo que se refiere a información disponible, como a ubicuidad, equiparándose así al focalizador externo. Pero también en otras situaciones puede, aparentemente, producirse tal equiparación.

Se trata de aquellos casos en los que se da una determinada combinación entre focalización y voz. Nos situamos ahora en los relatos en forma de memorias, donde narrador (voz) y focalizador (visión) se identifican en un solo personaje. Este personaje no narra los acontecimientos a medida que los va viviendo, sino una vez ocurridos; por consiguiente puede dar datos, valoraciones e interpretaciones que no hubiera podido comunicar en el momento de vivir la historia. El

conocimiento que le proporciona la experiencia provoca que este personaje focalizador y narrador maneje, desde dentro, una suma importante de información gracias al amplio campo temporal de historia vivida. En apoyo de esta falsa omnisciencia el texto suele contener determinados "agujeros" de percepción que se traducen a veces en una información deficiente, resultado del olvido o del desconocimiento, o en determinadas incoherencias de información que convencionalmente aceptamos.

El estudio del espacio debe, de manera ineludible, abordar el análisis de sus funciones, que afectan tanto a la estructura sintáctica del texto (literario o filmico), como a su dimensión semántica, como a los personajes que lo pueblan.

La primera función y de importancia fundamental es el papel que desempeña el espacio en la organización del material narrativo, no sólo como poderoso factor de coherencia y cohesión textuales, al crear una memoria textual que facilita tanto el desarrollo de la trama, como el éxito del proceso de lectura⁹, hecho que contribuye de manera decisiva a lo que Barthes denomina "efecto de

⁹.- Entiendo aquí los términos "texto" y "lectura" tanto en lo que se refiere a textos literarios o filmicos, como a comprensión lingüística o visual de un relato.

realidad" (alcanzando así el nivel pragmático), sino también como base compositiva fundamental para un número elevado de géneros (naturalmente estoy aludiendo a las teorías de Bajtin (1989: 237-409). Si en novela podemos citar como ejemplos muy claros, entre otros, la novela griega, la gótica, la novela de caballerías o la picaresca, en cine igualmente claros serían los ejemplos que proporcionan el cine bélico o el Western, el de terror o el cine negro.

Otra relevante función del espacio reside en su capacidad para convertirse en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica. En estos casos, las categorías espaciales del tipo cerca/lejos, cerrado/abierto, derecha/izquierda, etc, permiten establecer una serie de oposiciones axiológicas que pueden ser denominadas con términos como protección/indefensión; acogedor/hostil; burguesía/proletariado, etc. Este es el sentido que otorga al lenguaje del espacio I. Lotman, cuando afirma: "tras la representación de las cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del topos. Además de ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el continuum, la estructura del topos se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto" (1973: 283).

La expresión de esas otras relaciones a las que se refiere Lotman surge cuando el espacio se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y en este nivel de construcción de modelos supratextuales puramente ideológicos, el lenguaje del espacio se revela como uno de los medios fundamentales de expresión de la realidad. "Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio, sigue diciendo Lotman, se convierten en la base organizadora para la construcción de una "imagen del mundo", un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado" (p. 272). Así, por ejemplo, el modelo de ordenación del mundo orientado en vertical: arriba/abajo; cielo/tierra; luz/oscuridad; bueno/malo; poder/sumisión, revelaría una concepción cristiana del mundo. Tal sería la estructura espacial de, por ejemplo, *La divina comedia*. Un eje vertical aplicado a una estructura social podría organizar el espacio ético de, por ejemplo *Tiempo de silencio*, o el espacio de poder en *Arriba y Abajo*, magnífica serie televisiva producida por la BBC y emitida, hace ya algunos años, por Televisión española, en la que los adverbios de lugar que se utilizan en el título no proporcionaban solamente una objetiva ubicación espacial en el interior de la casa (arriba -primera planta y planta superior-, los señores y abajo -entresuelo y sótano-, los criados) acorde con una distribución socio-cultural de clase, sino y sobre todo la dependencia y subordinación de las vidas de los unos,

los de abajo, respecto de los otros, los de arriba.

La expresión del espacio semiotizado no es infrecuente en el relato cinematográfico, y puede ser detectado con claridad por el espectador, pero incluso en algunas películas en las que el espacio inicialmente no parece poseer más valor que el referencial, va adquiriendo valores añadidos a medida que se desarrolla el discurso. Este es el caso, por ejemplo, de la película de Ettore Scola, *La familia*. En ella asistimos al desarrollo de la historia de una vida, contada por su protagonista, en un largo flash-back cuya amplitud abarca ochenta años. El discurso, enmarcado entre dos fotografías familiares (la que recoge el día del bautizo del protagonista y la que se hace el día que cumple ochenta años), y desarrollado íntegramente en el interior de una casa, se fragmenta en numerosas secuencias representativas del desarrollo y avatares de esa vida. Cada secuencia se separa de la anterior por medio de un travelling del pasillo de la casa, totalmente vacío. Los travelling del pasillo contienen trancos temporales de la historia omitidos en el discurso, actuando, en consecuencia, como auténticas elipsis temporales, de diferente duración, representadas por un espacio real de la casa; espacio, por otra parte, en sí mismo cambiante a lo largo del tiempo, tanto en lo que se refiere a decoración, como a tamaño, como a utilización del

mismo, manifestando las diversas situaciones de una larga trayectoria vital. Así pues, el pasillo no sólo es un espacio importante en la historia contada, es además un factor de ritmo del discurso. Pero, a medida que la historia se desarrolla, el pasillo alcanza además otros sentidos, sentidos relacionados con el inexorable discurrir del tiempo, con el final de una vida. Así, un espacio utilizado habitualmente para el tránsito, en el que nadie vive, pero que los contempla a todos, adquiere un valor existencial, un valor de discurrir hacia quién sabe qué "vida", después del fin. La banda sonora, inexistente en los travelling sobre ese espacio entre secuencia y secuencia, frente a ese mismo espacio bullicioso en el interior de cada una de ellas, ratificarían, a mi juicio, esta interpretación.

Otro interesante ejemplo de espacio semiotizado lo encontramos en la versión de *Hamlet* que realiza Kenneth Branagh, en 1997. Me refiero concretamente a la escena que recoge el largo monólogo de Hamlet que comienza con la archiconocida frase "ser, o no ser" (Acto III, Escena I). Estamos en uno de los salones del palacio: se trata de un salón muy amplio y bien iluminado; las paredes están cubiertas por espejos; el suelo presenta un embaldosado blanco y negro, a la manera de un tablero de ajedrez. Hamlet, mientras pronuncia el monólogo, se va aproximando a uno de los espejos,

aquel precisamente detrás del cual se oculta el Rey, acompañado por Polonio. A medida que Hamlet avanza hacia el espejo su figura real va, muy lentamente, desapareciendo del cuadro por la parte izquierda del mismo, hasta que el espectador sólo tiene en pantalla el reflejo de su imagen en el espejo: una imagen especular, pero también la imagen del otro, de la conciencia de Hamlet que se instala en el otro lado del espejo, justo en el lugar que ocupa el Rey. Esto es, al mismo tiempo que Hamlet avanza por la superficie del tablero, su imagen premonitoriamente, da un jaque al poder, ocupando su lugar. A mi juicio, la puesta en escena y el movimiento de cámara no es inocente, ni casual. El salón deja de serlo para convertirse en un espacio de juego. Hamlet se enfrenta al Rey y, como anticipa la imagen, acabará ganando la partida.

Una tercera función que ha de atribuirse al espacio es la que le convierte en un elemento caracterizador del personaje, tanto en lo que se refiere a su ideología o su personalidad, como en lo que afecta a su comportamiento. El espacio en el que viven los personajes es una proyección de ellos mismos, una imagen que los delata. El ejemplo del tratado tercero de *El Lazarillo de Tormes* (episodio del escudero, comentado por Gullón (1980: 45 y ss)), explica con claridad las afirmaciones anteriores. La revelación de los

personajes a través del medio ambiente, tomado éste como procedimiento de caracterización, era práctica frecuente en la novela del siglo XIX; Bourneuf (1972: 116) pone como ejemplo a Balzac y su *Comédie Humaine*, en la que este principio justifica las largas descripciones de ciudades, viviendas, vestidos y ambientes sociales que contiene la obra. El hecho de que la narrativa moderna con mucha frecuencia presente el espacio a través de la mirada del personaje muestra que se camina en esta misma dirección: la visión del espacio se convierte en un signo del propio observador, en una proyección de sí mismo. El discurso proporciona al lector, no un fragmento del mundo cualquiera, sino precisamente aquel que ha seleccionado el personaje y de la manera en que éste lo ha percibido.

También en el relato cinematográfico el espacio actúa como elemento caracterizador de quien lo habita. Recurriré aquí a un ejemplo clásico que proporciona la no menos clásica y tantas veces comentada película de Orson Wells, *Ciudadano Kane*, y no voy a referirme precisamente a la clave espacio-vital que esconde el enigma "Rosebud", sino a los primeros minutos del discurso fílmico, la secuencia casi muda -sólo se pronuncia una palabra- de apertura en la que los signos externos, espacios y objetos adelantan al espectador buena parte de los rasgos que caracterizan al personaje,

desconocido todavía, a cuya muerte sólo nosotros asistimos.

Recordemos esos minutos para comprobar la verdad de mi afirmación. He de aclarar, no obstante, que mi comentario se limitará a aquello que aquí nos ocupa, ya que la secuencia posee además otras lecturas, no sólo no excluyentes, sino también necesarias para interpretar adecuadamente el valor semántico de la misma. El progresivo acercamiento de la cámara, tras superar la prohibición (en todos los sentidos) que se explicita en el cartel de la verja, hacia la ventana iluminada del castillo, ante la que se detiene, antes de penetrar en la habitación del moribundo, permite al espectador conocer en primer lugar el nombre de ese personaje, aún desconocido, cuya muerte presenciaremos, al unir, por medio de la perspectiva, la enorme K que corona la verja con el único punto de luz que se advierte en el castillo (la ventana tras la cual agoniza Kane). Además, esa progresiva aproximación va mostrando la fortuna del propietario, no sólo por las dimensiones que presenta el espacio por el que nos trasladamos, sino también por lo que ese espacio contiene: un lago con embarcaciones, un inmenso jardín, una especie de zoológico, un campo de golf, etc. Cuando finalmente accedemos al interior de la habitación, observamos que ese hombre vive solo su agonía, no hay parientes, familiares o amigos que le acompañen en ese

trance. Tras su muerte, entra una enfermera, cubre profesionalmente el cadáver y sale de nuevo de la habitación. Indirectamente, y sin palabras, el realizador nos ha dicho muchas cosas del personaje: lo ha presentado a través de signos externos de riqueza, incluso ostentación, y ha mostrado la soledad y el abandono en el que, pese a su fortuna, se encuentra ese hombre que acaba de morir. A mi juicio, el espacio sirve aquí, para anticipar las características esenciales del personaje que lo habita.

La relación entre personaje y espacio se mide también por criterios de adecuación o no al mismo. El desajuste o inadecuación se utiliza con frecuencia, por ejemplo, en la comedia. Para la mayoría de nosotros resultará familiar la visión de Pepe Isbert, con su boina de paisano y su cesta de productos de huerta, cruzando una calle madrileña, con el semáforo en rojo (imagen típica del paleta en la capital). La algarabía que se forma, el enfado del guardia municipal, los frenazos de los coches que oímos a través de la banda sonora, no provocan otra cosa que hilaridad, efectos humorísticos generados por la carencia de control que el personaje ejerce sobre el espacio en el que se encuentra, por la inadecuación entre ambos, siendo su comportamiento semejante al que tendría en el pueblo, y resultando, por

ello, un personaje ridículo.

Todo lo afirmado hasta aquí supone tan sólo un acercamiento parcial a los modos de representación del espacio en la narrativa y en el cine. Así, por ejemplo, no me he referido a la modalidad más frecuente de presentación espacial en los textos literarios. Estoy aludiendo, claro esta, a la modalidad descriptiva. No dispongo ahora del tiempo necesario para explicar las diferencias obvias que, como todos ya saben, se producen entre el cine y la narrativa, generadas por el medio con el que trabajan: el signo lingüístico y el audiovisual. Sólo anotaré aquí que, pese a la negativa de una parte importante de los narratólogos fílmicos a aceptar la capacidad del cine para describir, a mi juicio, tal posición es incorrecta. Es cierto que, y este es el argumento más utilizado para negar la descripción cinematográfica, frente a lo que sucede en literatura, las imágenes descriptivas en el cine no comportan una suspensión temporal, salvo que se recurra a la imagen congelada; pero esta diferencia, que afecta al ritmo temporal del relato, no implica la imposibilidad del cine para la descripción, sino simplemente que el empleo de tal modalidad produce en el discurso literario o fílmico efectos diferentes, en lo que al tratamiento del tiempo se refiere. Por otra parte, ni siquiera en literatura la

descripción provoca siempre una detención temporal. Recuérdese, por ejemplo, la llanada 'descripción homérica, definida como la descripción del espacio en simultaneidad con la narración de la acción.

Pero un tema, tan complejo y rico en matices, requiere más espacio del que aquí dispongo y, por ello, no voy a extenderme más en él. La introducción de este apunte al final tiene una única finalidad: mostrar la verdad de mi afirmación anterior: mis argumentos no suponen más que una aproximación, muy parcial, al amplio y fascinante mundo del tratamiento del espacio en las dos artes que aquí nos han ocupado.

Bibliografía

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- BAL, Mieke (1997). "Narration et Focalisation. Pour une théorie des instances du récit". *Poétique*, 29, 107-127.
- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BOURNEUF, R., OUELLET, R. (1975). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- BURCH, Noël (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso*. La

- estructura narrativa en la novela y en el cine.*
Madrid: Taurus.
- GARDIES, André (1980). *Approche du récit filmique.*
París: Albatros.
- GULLON, Ricardo (1980). *Espacio y novela.* Barcelona:
Antoni Bosch.
- LOTMAN, Iuri (1973). *Estructura del texto artístico.*
Madrid: Istmo.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction.*
London, New York: Methuen.
- RONEN, Ruth (1990). "La focalisation dans les mondes
fictionnels" *Poétique*, 83, 305-322.
- WEISGERBER, Jean (1978). *L'espace romanesque.*
Lausanne: éditions L'age d'homme
- (1971). "Notes sur la représentation de
l'espace dans le roman", *Revue de L'Université de
Bruxelles* 2-3, pp. 149-165.