

El espacio literario en «La Regenta»

Afirma E. Muir que «el mundo imaginario de la novela dramática es el tiempo; el de la novela de personajes (y de acción) es el espacio». Un análisis textual de *La Regenta* demuestra que las dos formas tienen cabida en la misma novela: su primera parte es ante todo *espacial*, la segunda se organiza sobre un contraste *temporal*, repetido varias veces.

El espacio, como el tiempo, puede considerarse una intuición pura que permite situar en un orden a los objetos y a los personajes para posibilitar su conocimiento; o puede entenderse como la idea de extensión —una de las primeras de la cultura, según Spengler—, adquirida por medio de las sensaciones. Es decir, el espacio puede ser entendido como *lugar*, o marco general, y así lo ha entendido la teoría literaria desde Aristóteles, y como *extensión*, que permite señalar distancias relativas entre un sujeto y su entorno, o entre un personaje y otros.

Los estudios realizados sobre el espacio literario han seguido una de esas dos concepciones. Se refieren con preferencia a los espacios de la novela y del teatro, ya que la lírica no es un arte espacial directamente. G. Matoré en su obra *L'Espace humain*, dedica un amplio capítulo al análisis del espacio literario concretado en el análisis de las sensaciones, principalmente las visuales. Los análisis textuales de novelas, si incluyen un estudio del espacio, suelen limitarlo a los lugares donde se mueven los personajes y, en todo caso, suelen denominar «forma espacial» a las descripciones.

Clarín dedica algunos de sus mejores párrafos a la descripción de espacios, tanto urbanos como naturales, y sitúa a sus personajes como centro de un espacio sentido, asumido por la mirada, en el que se señalan distancias físicas y hasta psíquicas. Algunos de esos pasajes son verdaderas orgías de sensaciones para afirmar al personaje en su espacio, en un ambiente, en un centro, por ejemplo el que sigue a propósito de don Fermín:

«¡Cuántas veces en el púlpito, ceñido al robusto y airoso cuerpo el roquete cándido y rizado bajo la señorial muceta, viendo allá abajo en el rostro de todos los fieles la *admiración* y el *encanto*, había tenido que suspender el vuelo de la *elocuencia*, porque le ahogaba el placer y le cortaba la voz en la garganta! Mientras el *auditorio* aguardaba en *silencio*, respirando apenas, a que la emoción religiosa permitiera al *orador* continuar, él *oía*, como en éxtasis de autolatría el *chisporroteo de los cirios y de las lámparas*; *aspiraba con voluptuosidad extraña el ambiente embalsamado por el incienso de la capilla mayor y por las emanaciones calientes y aromáticas que subían de las damas que lo rodeaban*; *sentía como murmullo de la brisa en las hojas de un bosque, el contenido crujiir de la seda, el aleteo de los abanicos*; y en aquel *silencio de la atención que esperaba creía comprender y gustaba una adoración muda que subía hacia él...*»

Don Fermín queda situado en el centro de un espacio limitado por las sensaciones que experimenta y suscita; es objeto de las miradas y mira, percibe los sonidos, los ruidos y los interpreta (como brisa en las hojas), siente los olores, la temperatura; habla y suscita silencios; tiene conciencia del bulto y tacto de las sedas. Los términos que hemos subrayado son testimonio directo, índices, de sensaciones, de objetos que las suscitan y de sujetos que las reciben, y son muy numerosos, aún sin apurar, porque podrían añadirse otros términos cuya referencia indirecta se relacionaría con las sensaciones. El espacio queda así limitado, centrado, percibido y asumido por un personaje.

De todas las sensaciones que crean el espacio literario, la

más frecuente, con diferencia frente a las demás, en *La Regenta* es la mirada. El narrador espacializa su relato siguiendo las miradas de sus personajes, utilizándolas como foco en el que se sitúa para seguir las acciones.

La mirada adquiere un valor de signo que informa, principalmente, sobre tres órdenes: a) sobre el mismo personaje que mira, al que caracteriza; b) sobre las relaciones y distancias físicas entre los diferentes personajes; y c) sobre mensajes generales o parciales.

Don Fermín, don Álvaro y Anita, los tres personajes principales, tienen un modo de mirar especial, es decir, se hacen centro de su propio espacio en una manera determinada y se enfrentan con su entorno en una actitud que expresa la mirada de cada uno de ellos. Don Fermín mira con una suavidad de liquen, pero a veces de sus pupilas, que tienen unas pintas como polvos de rapé, salen chispas que producen el mismo desagradable efecto que una aguja en un almohadón de plumas. Y éste se convierte en un rasgo caracterizador del canónigo, capaz de identificarlo como el nombre, la profesión, o la ropa, con variantes de estilo: las chispas cortan como navajas de afeitar, se erizan como pinchos, son como puntas... y señalan siempre el espacio vital, mínimo que en cada ocasión establece el canónigo.

Mesía tiene los «ojos grises, sin color definido, transparentes, fríos casi siempre que de pronto se encendían como el fanal de un faro, diciendo en sus llamaradas desvergüenzas». La frialdad, la ambigüedad, la indiferencia distante, pero a veces atacante, son indicios de la actitud y de la conducta del Tenorio y lo definen en su mundo y en su función en el relato, tan inequívocamente como el nombre propio.

La mirada de Ana es la de unos ojos garzos, dulces y suaves, a veces tranquilos, a veces inquietos y nunca agresivos. El narrador insiste varias veces en la franqueza de esa mirada, en la dulzura y en la suavidad con la misma frecuencia con que cuenta los problemas de conciencia y las enfermedades de Ana.

Puede observarse el proceso de semiotización de algunas

de las notas de significación de los ojos y de la mirada para constituir un sistema de varias unidades que puede establecer relaciones de oposición válidas en el relato: los ojos *verdes* del Magistral, los *grises* de Mesía y los *azules* de Ana connotan maldad, frialdad y bondad respectivamente; el *brillo* punzante de las pintas del Magistral; la *indiferencia* habitual del dandy, y la *franqueza* de las pupilas de Ana son indicios de su disposición para las relaciones sociales. La captación del espacio por la mirada se hace de una forma diferente en cada personaje: con malicia, con distancia, con franqueza, y el círculo con que se rodean se somete a la actitud que adoptan.

Puede comprobarse también que en *La Regenta* las distancias relativas y las relaciones entre los personajes se miden y se precisan con la mirada. Ana teme a don Alvaro y huye de sus miradas intentando refugiarse en la de don Fermín en la escena del banquete, pero no parece que encuentre un puerto seguro: «si Ana asustada, buscaba apoyo en los ojos del Magistral huyendo de los otros, no encontraba más que el telón de carne blanda que los cubría, aquellos párpados insignificantes, que ni discreción expresaban siquiera». Pero donde la mirada se hace indicio de las relaciones entre personajes es preferentemente en los encuentros con don Alvaro y don Fermín, los dos rivales. Ana ve «aquellos dos hombres mirándose así por ella»: «los ojos apagados del elegante Mesía brillaron al clavarse en el Magistral, que sintió el choque de la mirada y la resistió con la suya, erizando las puntas que tenía en las pupilas entre tanta blandura». «Fue una mirada que se convirtió al chocar en un desafío; una mirada de esas que dan bofetadas...»

El narrador utiliza continuamente la mirada como «forma espacial» para presentar el conflicto en un tiempo parado: los procesos de seducción, las simpatías o antipatías en un momento inmovilizados, se reflejan en la mirada que se convierte en un código comunicativo y expresivo tan convencional en algunos casos como el de la palabra.

Son muy frecuentes las escenas en que esto ocurre, la del banquete, los encuentros de don Alvaro y don Fermín en el

Parque, pero donde el narrador explota más a fondo las posibilidades del código visual es en la secuencia de la procesión, cuando Ana pasa por delante de los balcones del Casino: «Ana miraba al suelo, no vio a nadie. Pero don Fermín levantó los ojos y sintió el topetazo de su mirada con la de don Álvaro... la mirada del Magistral fue altanera, provocativa, sarcástica en su humildad y dulzura aparentes; quería decir *Vae victis!* La de Mesía no reconocía la victoria; reconocía una ventaja pasajera... fue discreta, suavemente irónica, no quería decir, «Ven-ciste, Galileo», sino «hasta el fin nadie es dichoso». De Pas comprendió, con ira, que el del balcón no se daba por vencido».

La polivalencia del discurso literario y su densidad semántica se consiguen por la superposición de signos de códigos diversos, que dicen lo mismo repitiéndolo. La historia de las relaciones de Ana con don Fermín y con don Álvaro se sitúa en el tiempo, a lo largo de tres años en un discurso de treinta capítulos, pero se repite una y otra vez en cuadros que sitúan en el espacio las conflictivas relaciones. Lo que se dicen las miradas de don Fermín y don Álvaro en la escena anterior es lo mismo que seguirá contándonos el discurso de la novela, y la actitud de víctima que adopta Ana como objeto de la disputa el relato.

Este aprovechamiento del espacio se descubre con frecuencia en la novela realista, porque proporciona indicios eficaces para remitir convencionalmente a la realidad, ya que implica la existencia de un *observador* que capta las escenas, hasta en sus menores detalles, y *una escena observada*, por tanto convencionalmente real, objetiva, independiente.

Clarín maneja con maestría las unidades de espacio no sólo en ese sentido de «extensión» y distancias entre personajes, sino también en el otro sentido de «lugar», que habíamos anunciado. Convierte esas unidades de lugar en signos cuyo significado está en relación inmediata con las funciones, con los personajes y con los tiempos. Tanto los espacios generales como los parciales en que se mueven los personajes asumen unos rasgos semánticos que los identifican directamente con el personaje, y además, desde otra perspectiva, la formal, son ele-

mentos sintácticos que se distribuyen en un orden y forman la estructura sintáctica del relato.

El espacio se convierte en elemento arquitectónico del relato, como lo son las funciones, los personajes y el tiempo. La combinación de *funciones* constituye la trama del relato y con ellas establece el narrador contrastes, reiteraciones, superposiciones, etc. Por ejemplo, la función «Agresión» puede oponerse a la de «Venganza», y puede repetirse con variantes (un robo, un rapto, una invasión...), o puede superponerse a la función «Carencia» para intensificar el papel de víctima de un personaje. De la misma manera un *actante* «Agresor» puede enfrentarse a un «Vengador» o puede sumarse a otro agresor, a un perseguidor, etc... Un *tiempo* «presente» se opone en la sintaxis narrativa a un tiempo «pasado», en una alternancia que puede tener un valor sólo temporal, o sumarse a otras oposiciones; por ejemplo, «venganza-presente» / «agresión-pasado» sitúa en el primer plano del interés a la venganza frente a la agresión.

Podemos afirmar que las acciones, tomadas de la realidad, por mimesis directa, o creadas analógicamente, se semiotizan en *funciones*; los personajes, tomados de la realidad o creados por el autor, se semiotizan en *actantes*; el *tiempo cronológico* se maneja en el relato convirtiéndolo en *tiempo literario*. Las relaciones «acción/función», «personaje/actante» y «tiempo cronológico/tiempo literario» se establecen a través de la relación «discurso/historia» del relato. Es ésta una teoría que la semiótica ha perfilado en numerosos estudios y análisis.

Pues bien, *La Regenta* establece para el espacio las mismas posibilidades. Los espacios se incorporan a la mayoría de las novelas decimonónicas como traslados de la realidad a través de las acciones y de los personajes, sin llegar a constituir un código espacial. En la novela de Clarín, aparte de participar en la novela como marco, los lugares adquieren un significado propio y constituyen valores sintácticos.

Vetusta es el *espacio general* donde se mueven los personajes. Apenas hay en la novela pequeñas alusiones a Madrid y a París y siempre como referencias al mito de la capital, centro

de elegancia, cultura y degeneración. Aparte de estas alusiones y de algunas salidas al Vivero y a la Costa, los personajes de *La Regenta* se mueven en los límites estrechos, cargados de tradición, de Vetusta, la noble.

El espacio general se presenta en el primer capítulo, siguiendo un orden buscado, desde la Catedral. Vetusta es un espacio mirado desde su interior, dominado visualmente desde uno de sus espacios parciales. El simbolismo no puede estar más claro, pero tiene matices. La ciudad no se ve desde afuera (por ejemplo, desde el Naranco, o desde San Esteban), sino desde dentro, como un círculo cuyo centro lo ocupa don Fermín. El espacio trasciende así su sentido de marco de las acciones (espacio físico) y se convierte en espacio asumido por un personaje dominador (espacio literario). Igual ocurrirá con los espacios parciales distribuidos en formas precisas de acuerdo con un significado que remite a unas ideas, a unas conductas, a unas relaciones y situaciones sociales.

En el espacio general se encuentran los personajes una y otra vez; dando vueltas desde la catedral al paseo, al caserón de los Ozores, al palacio de Vegallana, al Casino, por las calles... Da la impresión de una pecera con demasiados peces, que se vuelven agresivos por la limitación del espacio. Son personajes que se divierten realizando algo «contra» alguien. Por ejemplo, el día del banquete invitan a don Fermín no para disfrutar de su conversación, o por amistad, sino para ver cómo rabia Joaquinito con los coqueteos de Obdulia; o en el Casino organizan unas cenas aparentemente en honor de Guimarán, pero en realidad «contra» don Fermín. La agresividad es un efecto inmediato de la limitación del espacio. Y este significado adquiere Vetusta como espacio cerrado de la novela. el mismo que tiene esa moral del «ten con ten» válida en los límites de la «clase», o esas costumbres vividas mecánicamente un año y otro, o esas relaciones formalizadas, ritualizadas de la sociedad provinciana.

El espacio, tanto el general como los parciales, se presenta invariablemente al lector a través de una mirada: en la primera escena, los pilletes nos muestran la plaza de la Catedral a

vista de pájaro; don Fermín nos dejará ver con su antejo el conjunto de Vetusta y sus barrios, y este procedimiento se mantendrá, con pocas excepciones, en toda la novela. La humanización del espacio creo que puede interpretarse como un primer paso hacia su identificación con el personaje.

En algunas ocasiones, pocas, el espacio se desliga de la realidad y se aproxima o se sitúa decididamente en lo que Bachelard denomina la imaginación intemporal (*L'Experience de l'Espace*); hay dos escenas destacables en este sentido: aquella en que Ana en una ensoñación, o «sueño diurno» de claro sentido psicoanalítico, se ve a sí misma cuidando un niño y luego ve a don Álvaro vestido con un blanco gabán o con una capa de embozos grana en el Teatro Real, y por fin todo se desvanece en un fundido que deja ver la bata de cuadros escoceses de don Víctor y su gorro de dormir en la prosaica realidad del Caserón. La otra escena transcurre en el día de Todos los Santos: Ana está aburrida de oír el son de las campanas durante toda la tarde, protesta y se rebela contra todos los vetustenses, y por fin se sienta a la ventana que da a la plaza (símbolo psicoanalítico de liberación) y ve dibujarse la gallarda figura de don Álvaro, caballero de un corcel blanco. La figura y el espacio son reales, pero la luz cambia totalmente e ilumina el espíritu de Ana.

Aparte de estas ocasiones de fuga, en la mayor parte de las escenas, en la mayor parte de los movimientos, la identificación del personaje con su lugar es inmediata, y actúa en el ánimo del lector, tanto si la descubre como si no.

R. Wellek y A. Warren (*Teoría literaria*) advierten con acierto que «el marco escénico es el medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse expresiones metonímicas o metafóricas del personaje». Obdulia Fandiño lo sabe muy bien, suponemos que por intuición, y se escandaliza de la austeridad con que Ana ha decorado su dormitorio, «allí no hay sexo. Aparte del orden, parece el cuarto de un estudiante, y la alcoba es a la mujer como el estilo es al hombre».

No sólo los interiores, todo el espacio propio de un perso-

naje es, en *La Regenta*, expresión metafórica del mismo. Ana se centra en su Caserón, herencia de sus mayores (aunque a ella le llega como regalo de don Víctor que se lo había comprado a las tías). Es un edificio viejo, pretencioso, amplio e incómodo. Ana se siente prisionera, aunque en un momento lo mira como refugio, el día que huye de casa de doña Petronila al descubrir el amor de don Fermín.

Don Fermín tiene su casa, donde el dominio de doña Paula es indiscutible, pero su espacio propio es la Catedral desde la que domina la ciudad en general y las casas más ricas en particular, la de los Páez, la de los Carraspique, el palacio episcopal...

Don Alvaro tiene su fonda —no es personaje arraigado, nada sabemos de su familia ni de su vida privada— pero tiene su espacio propio en el Casino de Vetusta, del que es Presidente, y donde no tiene acceso el Magistral.

El palacio de Vegallana es casa abierta a toda «la clase» de Vetusta: entran y salen y se conciertan mientras la marquesa lee, el marqués cuenta y el marquesito argumenta pintorescamente sobre el amor.

El valor metafórico de estos lugares en relación a los personajes es directo y llega en algunos casos a ser icónico, es decir, llega a reproducir físicamente algunos de los rasgos que caracterizan funcionalmente al personaje: el Caserón es signo icónico de una tradición ampulosa y vacía, sin vida, que tuerce la vida espontánea, auténtica, sometiéndola a costumbres deshumanizadas. La Regenta está prisionera por la tradición familiar y social en unos modos de vida que en otros lugares ella supone ya superados.

El Casino es signo icónico de la actitud lúdica que mantiene don Alvaro ante la vida. Es un lugar de juegos, más o menos prohibidos, tolerados socialmente, a pesar de las normas oficiales. El director considera de buen gusto el juego y considera no sólo de buen gusto sino índice de la cultura de un pueblo el amor adúltero, la traición al amigo ingenuo que confía en él, la ayuda de sus antiguas amantes. Todo esto, según

don Álvaro, es signo de refinamiento, y es norma de conducta en pueblos más cultos que Vetusta y lo saben las personas superiores que no están preocupadas por escrúpulos provincianos: «el amor ideal, el amor de las almas elegantes y escogidas, no se para en barras. En París, y hasta en Madrid, se ama a las señoras casadas sin inconveniente».

La catedral es figura de la seriedad del sentimiento de don Fermín, y a la vez signo icónico de la situación eminente y de privilegio sobre Vetusta. Aparte de todas las sensaciones que sitúan a don Fermín en el «centro del centro» y que hemos comprobado en el párrafo transcrito al principio, la ciudad suscita en el canónigo directamente sensaciones de gula y de lascivia: «Vetusta era su pasión y su presa... lo que sentía en presencia de la heroica ciudad, era gula», «y era él mismo el que ahora mandaba en Vetusta... gozaba De Pas como un pecado de lascivia».

Ana no se encuentra a gusto ni en el Caserón ni en Vetusta: «Vetusta era su cárcel, lá vieja rutina, un mar de hielo que la tenía sujeta, inmóvil». Imágenes tan expresivas del agobio y de la angustia no se encuentran a no ser en los relatos de E. A. Poe: el agua helada que inmoviliza y que remite simbólicamente a la madre muerta, las estudia M. Bonaparte entre otros símbolos que oníricamente indican cortes, terror, miedo. Sobrecogen esas imágenes porque dan testimonio de hasta dónde llega la angustia, el desequilibrio de Ana Ozores, en su propio espacio vital.

Don Fermín vigila a Ana desde su atalaya y la hace volver al redil si intenta escapar. Da la impresión de que Ana prisionera tiene sólo dos salidas: a la Catedral, donde don Fermín acecha y lleva a cabo su labor de seducción, tan complicada y ambigua; y al Casino, a donde la empuja don Víctor y donde acecha don Álvaro respaldado por toda la sociedad elegante de Vetusta. En cualquier caso el peligro es inmediato, y Anita se resiste a abandonar el Caserón en el primer invierno. Sus salidas iniciarán las luchas que terminarán presentándose de frente en la Catedral y en el palacio de Vegallana.

El valor del espacio como lugar propicio para determinadas acciones lo conoce intuitivamente don Alvaro. En principio intuye que el Caserón no es lugar adecuado para sus conquistas: «aunque en la primera ocasión oportuna don Alvaro se había hecho ofrecer por el mismo Quintanar el caserón de los Ozores, y ya había aventurado algunas visitas, comprendió que por entonces no debía ser áquel el teatro de sus tentativas, y donde se insinuaba era en el Espolón con miradas y otros artificios de poco resultado».

Queda descartado el Caserón, que se convierte en el último reducto simbólico de la conquista de don Alvaro: cuando consigue entrar en él como seductor, se desencadenará el desastre final.

Es interesante comprobar que los espacios se someten a las mismas transformaciones que las acciones y los personajes y son objeto de «historia» en su propia funcionalidad. El palacio de Vegallana tampoco parece en principio buen campo de batalla en la estrategia amorosa de don Alvaro. El día del banquete lo ve claramente: «esta ocasión, no es ocasión... veremos allá en el Vivero; pero aquí, nada, nada». Tampoco el Vivero es lugar favorable. Don Alvaro observa y reflexiona: «el día que yo me atreva, por tener ya preparado el terreno, a intentar un ataque franco, personal (era la palabra técnica en su arte de conquistador) no ha de ser en el campo, aunque parezca el lugar más a propósito».

Sémicamente la relación parece clara: el amor que don Alvaro dice sentir por Ana no es natural, es una resultancia de sus obligaciones como don Juan oficial de Vetusta: su vanidad de galán afortunado en aquella ciudad, no puede tolerar que una señora se le resista; él no sólo las rinde, sino que las honra con su amor, como cualquier Júpiter, por eso se impacienta con Ana. Su amor es de salón, no natural, y resulta lógico el que «más de una vez, en medio del bosque del Vivero, a solas con Ana, don Alvaro se había sentido en ridículo; se le había figurado que aquella señora, a quien estaba seguro de gustar en el salón del marqués, allí lo despreciaba».

Ana se siente segura en su caserón y en la catedral (*la choza* y el *altar* son los lugares ancestralmente seguros, según ha demostrado Lévi-Strauss en sus estudios antropológicos sobre tribus primitivas). El Caserón es el recinto cerrado, la fortaleza y además es la historia, la tradición, los principios que protegen al individuo en el conjunto familiar, es el lugar asegurado por el tiempo y seguro en el espacio.

En el proceso de seducción las normas quedan transgredidas definitivamente al conquistar el recinto familiar. Don Álvaro se empeña, por comodidad según dice, en hacer del venerable edificio el nido de su amor adúltero, y simbólicamente lleva a cabo un ataque, no a la persona, sino a la familia, a la institución, y, por ello, se desencadena el trágico final. La familia sigue siendo, como advirtió ya Aristóteles y subrayó la psicocrítica, el recinto trágico por excelencia: en la familia se centran exacerbados e intensificados los sentimientos; en ella las relaciones se hacen tensas en sus manifestaciones diarias. El Caserón de los Ozores es el símbolo de la familia de Ana, la pasada y la actual; en él se precipitan circunstancias que proceden del comportamiento más íntimo de todos sus habitantes: del carácter de don Víctor, de las relaciones y actitudes de Petra con sus amos, de las relaciones y sentimientos de Ana y don Álvaro y de éste con Petra. Don Fermín sabrá aprovechar esas pasiones soterradas para maquinarse el plan de venganza en la misma casa. El sentimiento calderoniano del honor, tan reiteradamente manoseado por don Víctor, hará el resto.

El Caserón, símbolo de la familia y de las instituciones, resulta frágil y vulnerable por la situación vital y sentimental de sus habitantes. El espacio familiar en su caída arrastra a todos y se convierte en la cárcel definitiva de Ana viuda.

Clarín ha manejado los espacios como un conjunto de signos que forman un sistema: las casillas que ocupan los personajes se identifican con su carácter y con su función, y cuando los abandonan circunstancialmente ponen en marcha la acción. Es éste un concepto del espacio que está presente en nuestra literatura desde el *Auto de los Reyes Magos*. Cada uno de los personajes tiene su espacio propio, su casilla, su sitio;

cualquier movimiento establece un juego de asaltos, avances, retrocesos, repliegues o retiradas tácticas que alteran diacrónicamente las relaciones estructurales entre los actantes y va constituyendo la trama del relato.

Ana sale de su casa y va a la Catedral el primer día del discurso de *La Regenta*. Su desplazamiento, como el movimiento de una pieza de ajedrez, es la función que genera el relato. El narrador la devuelve luego a su espacio propio a fin de describirlo situándola en el microespacio de su alcoba (centro de su centro, el Caserón). En adelante, el discurso consistirá en un conjunto de salidas programadas de la protagonista a la Catedral, al Palacio, al Casino, al Vivero... Una vez recorridos todos los espacios y explicados en sus características, Ana volverá a ellos en la medida en que la acción la aproxime a don Fermín (la Catedral, casa de doña Petronila) o a don Álvaro (el Palacio, el Casino, el Vivero). El relato se cerrará espacialmente en un círculo: la capilla del Magistral donde Ana no consigue confesar el primer día y donde tampoco consigue confesar el último. Los movimientos de todos los personajes, las salidas de sus espacios están estudiadas, como las de Ana, si bien ella, como protagonista, da lugar a los desplazamientos de los demás y tiene una mayor frecuencia de movimientos en el discurso de la novela.

El espacio así entendido es un elemento sintáctico del relato y resulta paralelo a los cambios que el tiempo realiza en los personajes. El narrador caracteriza a sus criaturas por medio de rasgos que les dan una individualidad precisa, en un tiempo y en un espacio que reiteran y subrayan esos mismos rasgos. La situación en el tiempo y en el espacio identifica a los personajes en cada momento, como pueden hacerlo los rasgos físicos, o el carácter, o la función, y entra en el juego de sus relaciones actanciales.

Por ello afirmamos que el espacio reconoce unidades y las convierte en signos que constituyen un código espacial, de tanto relieve en el relato como el temporal, el actancial o el de funciones.

La concurrencia de todos estos códigos en unidad de significación es lo que permite precisamente al novelista intensificar su mensaje en el discurso narrativo y conseguir la polivalencia y la ambigüedad propias de la expresión literaria.

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES
Universidad de Oviedo