

**“LA CIUDAD” EN LA FLECHA Y LA ESPONJA:
POÉTICA DEL ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DE LA CONDESA
DE CAMPO ALANGE**

Raquel López Sánchez

(Universidad de Alicante)

rls22@alu.ua.es

RESUMEN:

En este trabajo abordamos el estudio del espacio urbano en su paso como realidad del mundo referencial (plano de la extensión) al espacio como categoría sintáctica de la construcción textual (plano de la intensión) en la narrativa fantástica de la Condesa de Campo Alange. Tomando como punto de partida la conceptualización teórica del espacio en la perspectiva aristotélica y sus valores y posibilidades de significación desde el ámbito de la retórica al de la narrativa, nuestro objetivo es el de acceder a una concepción del espacio de la ciudad como elemento intensionalizado del texto narrativo y su incorporación a la expresión de macrocomponente sintáctico.

Palabras clave: Espacio urbano; Retórica; Narrativa; Semántica extensional; Intensionalización.

ABSTRACT:

Throughout this study regarding Condesa de Campo Alange's fantastic narrative, we look into the urban space in its transition from the reality of a referential world (extension plane) to space as a syntactic category of textual construction (intension plane). Taking as its starting point the theoretical conceptualization of space in the Aristotelian perspective and its significance values and possibilities from the rhetoric to the narrative field, our goal is to Access a conception of space in the city as an intensionalised narrative element and its incorporation to the expression of a syntactic macrocomponent.

Key Words: Urban space; Rhetoric; Narrative, Extensional semantics; Intensionalization.

"Quien desde fuera mira a través de una ventana abierta, jamás ve tantas cosas como quien mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, tenebroso y deslumbrante que una ventana tenuemente iluminada por un candil"

Ch. Baudelaire

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS: EL ESPACIO EN LA HISTORIA DE LA TEORÍA LITERARIA NARRATOLÓGICA

Si convenimos la esencialidad del estudio del texto literario, en este caso adscrito al género narrativo, la sistematización teórica y crítica del "espacio" debe situarse en una posición privilegiada de la prosística ficcional al concebirse como un elemento indispensable en la configuración expositiva y estructural de la obra literaria (Albaladejo Mayordomo, 1986; Bal, 1990; Garrido Domínguez, 1996).

Como realidad verbal y textual, según se refiere Gullón (1980) al funcionamiento discursivo del espacio, puede afirmarse que su potencialidad como unidad narrativa encuentra su más remoto antecedente en las formulaciones doctrinales elaboradas por el Estagirita en su *Poética*, en la que, si bien dista mucho de concebirse una delimitación taxativa y explícita del espacio, desde luego es posible extraer la especulación intuitiva de su esencial intervención en la construcción de la fábula (μύθος). De ahí que el tratado aristotélico haya sido considerado el germen para la constitución definitiva de las tres unidades dramáticas a cargo de los comentaristas y preceptistas neoaristotélicos del Cinquecento.

A tenor de los presupuestos previos, que la estimación de la categoría espacial se inserte en el centro de una dilatada tradición de controversia no representa, ni mucho menos, una trivialidad; de hecho, a principios del siglo presente Álvarez Méndez (2002) señalaba todavía cierto vacío documental o, cuando menos, la desigual atención recibida y la exigencia de

especificidad del espacio en el ámbito de los estudios narratológicos. Como se ha apuntado, pues, el marco de análisis en el que se inserta la noción de espacio debe la prefiguración de su argumento ontológico a los planteamientos aristotélicos, aseveración que sacamos a colación con importantes matices. En efecto, la *Poética* aristotélica no cita el espacio como una de las unidades fundamentales del proceso dramático, ni siquiera menciona el "lugar", sobre el que teorizan con audacia Bourneuf y Ouellet (1975) o Bal (1990); según estos, el *espacio* difiere del *lugar* en tanto aquel se presenta como un signo tematizado de la historia que ejerce su influencia sobre la fábula. Pero sobre este asunto volveremos más adelante.

En estos términos, la concreción de espacios de muy diversa índole – urbanos, naturales, públicos, privados, entre otros- dista mucho de concebirse meramente como una realidad topográfica objetiva; antes bien, estos espacios constituyen emplazamientos simbólicos y significativamente semiotizados que hacen de ellos discursos particulares de percepción de la realidad, determinados por sus relaciones sintáctico-semánticas y pragmáticas con el resto de componentes narratológicos. Dando un paso más allá, y siguiendo la metodología de estudio del texto narrativo postulada por el profesor Albaladejo Mayordomo, el espacio se distancia holgadamente del lugar por cuanto supone la intensionalización de "una realidad extratextual constituida como extensión"; esto es, el espacio como unidad extensional de la estructura de conjunto referencial se intensionaliza conformando una "unidad temática macroestructural" (Albaladejo Mayordomo, 1990: 309). Se entienden con esto las palabras de Valles Calatrava (2008: 190) cuando afirma la existencia de "imbricaciones [...] entre determinados espacios o posiciones y su conceptualización en otros códigos supraliterarios, culturales e ideológicos", los cuales se transforman en materia de la textualidad narrativa.

Pero, como señalábamos, el texto preceptivo del Estagirita es fuente primigenia para la constitución de un perfil especulativo y vagamente provisorio del espacio. Así pues, nos basamos en este estudio en algunos puntos de capital trascendencia en la *Poética* para entender las posibilidades de confusión generadas sobre la implicación del espacio en el tratado como entidad constitutiva de la ficción dramática y la recepción de estas en la legítima sistematización teórica actual del espacio. De acuerdo con lo

expuesto, una primera observación se hace apreciable tomando el capítulo VI de la *Poética* —“Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos”—; aquí, una posible proyección del espacio adquiere densidad material al enunciar “la decoración del espectáculo” (1449b) como una de las partes propiciatorias de la mimesis en la actuación. Sin lugar a dudas, estamos lejos de identificar análogamente esta decoración del espectáculo con la categoría de espacio; sin embargo, si tenemos en cuenta los aditamentos de García Yebra (1974: 265) en su traducción de la *Poética*, en la que atribuye a ὁ τῆς ὄψεως κόσμος —la decoración del espectáculo— la generalidad del atuendo de los personajes (*dramatis personae*), aderezos y la escenografía, la propia muestra de acciones, personajes y pensamientos integrantes de la fábula implica necesariamente el reconocimiento de lo que Cueto Pérez (2012: 632) designa “ámbito abstracto” y que representa la concretización escénica a la que se incorporan las maniobras de configuración diegética —ornamentos, diálogos, movimientos, entre otras.

La segunda observación en la que hacemos hincapié viene dada por el capítulo XI, “Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético”. En el caso del lance patético, la materialización sémica del espacio solidifica por cuanto no toda la magnitud o unidad imitativa de la fábula acontece en el ámbito visible de la representación; los sucesos “destructores o dolorosos, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (1452b) tienen su efectiva ejecución *fuera* de la interpretación escénica accesible al espectador, siendo así perceptible para el público la disolución espacial y temporal del *ethos* dramático. Otro tanto ocurre en los capítulos XII y XV. En el primero se enuncian las partes cuantitativas de la especie trágica; entre estas se encuentra la parte coral, la cual se componía, a lo menos, de unas quince personas —entre hombres, mujeres y viejos— que tomaban distintas posiciones y colocaciones según las circunstancias o la necesidad del drama (García Yebra, 1974: 282). En el segundo, y estrechamente vinculado a lo aducido a propósito del lance patético, se recurre a la técnica del *deus ex machina* “para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio” (1454b); de este modo, se persigue que el proceso dramático esté dotado de coherencia y verosimilitud, en lo que, naturalmente, también interviene el espacio

escénico como marco operante en la constitución de acciones y conductas de los personajes. Esto es, la congruencia y racionalidad de los caracteres quedan expuestos al espectador, mientras que lo inexplicable –artificial- se sitúa externamente a la representación de la tragedia. La mera referencia locativa o situacional de los actantes incide pues en la vigencia de un medio espacial o de actuación.

Para no menudear ejemplos, y de conformidad con lo dicho, -aunque no explícitamente- la integración del espacio en el tratado aristotélico no es solo comprobable sino también teóricamente posible, amén de lo cual han visto la luz estudios tan interesantes y atinados como los concernientes al dinamismo dialéctico que se funda en las dimensiones de la espacialidad dentro/fuera, arriba/abajo, delante/detrás o exterior/interior (Bachelard, 1965; Bal, 1990: 33 y ss; Lotman, 1988; Gullón, 1980).

Consiguientemente, aunque parte cualitativa de la tragedia, el espectáculo es para Aristóteles “cosa muy ajena al arte y la menos propia de la poética [...]”. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (1450b). Con este retorno a los principios aristotélicos del capítulo VI, en el que aparecen muy delimitados, por un lado, el ámbito de actuación de lo propio y genuinamente artístico-poético y, por otro, la extensión referencial como trasunto ajeno incorporado al ámbito cotextual, es nuestra pretensión poner abiertamente en contacto la teoría del espacio como exigencia poética —y narrativa— con la dinámica de intensionalización de Albaladejo Mayordomo; es decir, el paso esencial del espacio como realidad del mundo referencial (plano de la extensión) al espacio como categoría sintáctica de la construcción textual (plano de la intensión).

2. EL ESPACIO: DE LA *NARRATIO* RETÓRICA A LA *NARRACIÓN* LITERARIA

El código espacial, por tanto, alcanza una notoria especificidad con las contribuciones teórico-críticas que en los últimos años han tomado su valorización sémica como objeto de estudio y dedicación. La conceptualización tradicional —aunque a expensas de la especie trágica— se

mantiene vigente mediante la definición de este espacio como “el lugar físico en que se sitúan los objetos y personajes percibidos” (Bobes Naves, 1985: 196; Álvarez Méndez, 2002: 38), revelando así una más que evidente incidencia sobre el resto de categorías sintácticas: el tiempo, los personajes o la acción.

Queda demostrado que la presencia implícita del espacio en la preceptiva aristotélica no desaloja importancia alguna; antes bien, constituye el punto de partida para toda una trayectoria de indagación posterior. Con todo, y como se ha referido previamente, si la distinción entre espacio y lugar radica fundamentalmente en la tematización sígnica del primero es por su particular implicación como uno de los materiales esenciales para la construcción temática; es decir, mientras que el lugar responde a un punto geográfico o topográfico concreto, físico, de situación de los elementos, el espacio comporta una entidad actante cuya funcionalidad arraiga en una peculiar percepción de la realidad.

Retomando, pues, la situación capital de este componente narrativo, señala Tinianov (1923: 86-87) que la *historia* concierne a un material todavía no organizado ni ordenado, mientras que la *trama* resulta de la elaboración completa de este material –espacio y otros- dotada de forma textual, forma que el autor asume como “dinámica”. En la misma línea, Tomaševskij (1982: 182-207) sentencia que la fábula es el estadio previo a la consagración de la trama; así, los materiales para la construcción artístico-narrativa se encuentran contenidos en la fábula, pero solo en la medida en la que un componente del texto narrativo cambiase su disposición alterando con ello el hilo conductor de la narración estaríamos ante el argumento, frente a la trama como realidad organizada entendida pues como producto artístico final en el ámbito de recepción¹. En definitiva, el espacio frente al lugar “se tematiza, se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un “lugar de

¹ Cfr. Tomaševskij (1970: 202): “Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra”. Véase también García Berrio (1973: 209): “Así pues sujeto o trama es el resultado que arroja ese continuo de la fábula, de la materia bruta obtenida por la «inventio» al acabar su proceso de formalización merced a la «dispositio» y a la «elocutio»: al transformarse de sustancia en forma”.

actuación” y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y esta se subordina a la presentación del espacio” (Bal, 1990: 103).

Pero antes de entrar en nuevas contingencias, y para mayor concreción de la inserción del espacio en la factura textual, conviene no perder el vínculo con el maestro griego, pues es a raíz de otro tratado, la *Retórica* (III, 16, 1416b), que reconocemos que efectivamente el espacio constituye uno de los componentes de mayor rigor de la *narratio* clásica al asimilarse a las exigencias propias de la ordenación de los elementos constitutivos y a la aquilatada conceptualización del decoro (*decorum*). Las ideas doctrinales de la *Poética* y la *Retórica* frente al espacio distan de excluirse, más bien al contrario, pues en una y en otra aparece legitimada la exigencia de verosimilitud, orden, ritmo y decoro; la primera por cuanto atañe a la configuración de una teoría completa del relato, la segunda en tanto discierne las posibilidades óptimas de persuasión en la técnica oratoria². Sea como fuere, ambas quedan determinadas por la convergencia en un discurso “dicho como se debe” (*Retórica*, III, 1,1403b).

La regularización de estas condiciones, pues, expande su área de actuación a todas las operaciones constituyentes del proceso retórico –entiéndase *inventio* (εὑρεσις), *dispositio* (τάξις) y *elocutio* (λέξις)- en lo que se considera la construcción de un discurso apropiado. Desde el modelo explicativo en la *Retórica* aristotélica de los “lugares comunes” (τοποικοινοί) y *Tópicos de persona o cosa* (*argumenta a persona/ argumenta a re*), se hace perceptible una nómina bien integrada de signos –entre estos el espacio- encargados de sistematizar la producción de los enunciados, conducentes asimismo a la efectividad de las habilidades persuasorias en la constitución de los géneros oratorios (Curtius, 1948: 277-278; Barthes, 1970: 57-60; Garrido Domínguez, 1996: 105; Álvarez Méndez, 2002: 33).

En esta órbita, el espacio del que aquí nos ocupamos implicaría, según palabras de Pozuelo Yvancos (1986: 234), una “de las principales fronteras de la llamada narratología [...] prefiguradas y en algún caso

² Al respecto, señala el profesor Pozuelo Yvancos (1986: 236): “Aristóteles concibe la *narratio* como un *ars* en el que lo fundamental es la administración proporcionada de las acciones y su distribución en un orden y ritmo adecuados a la naturaleza del asunto, auditorio, etc. Por ello su criterio central es el de conveniencia o proporción. No es difícil entender que su idea de la narración oratoria está próxima a la de un quehacer en el que el orador crea un orden de acciones –mediante su *ars*- del mismo modo que en la *Poética* del mismo autor la *fábula* –u ordenación de las acciones- también era la esfera central de la actividad del poeta”.

netamente desarrolladas en la teoría greco-latina de la *narratio* retórica”, parte integrante de la operación de *dispositio* y en la que la trama antes conceptualizada tiende a la verbalización sintácticamente organizada de los materiales textuales –o elementos semánticos- producidos por la *inventio*, hallando su debido cumplimiento finalmente en la modelización global del texto a través de la expresión lingüística, esto es, la *elocutio* (García Berrio, 1973: 208; Albaladejo Mayordomo y García Berrio, 1986: 132; Chico Rico, 1988: 49-50)³.

Por tanto, desde esta semiología de la “narratividad” derivada de los niveles retóricos, Retórica y narrativa o Retórica y Literatura quedan histórica e insoslayablemente sometidas a una *contaminatio* por la que la primera ingresa en el ámbito de “ficcionalidad” de la segunda, mediatizada por una concepción artística de la unidad texto. Al respecto, Albaladejo Mayordomo (2013: 12) indica que “retórica y literatura, lenguaje retórico y lenguaje literario, funcionan culturalmente sobre el conocimiento del lenguaje natural, de las lenguas naturales, y sobre el conocimiento de lo específico de este sistema”.

Habida cuenta, consecuentemente, de la cognición primigenia del hombre como una conciencia eminentemente lingüística fundada en el universal código de las lenguas naturales (Lotman, 1988), retórica –como ciencia del discurso no literario- y narrativa –como sustrato poético- construyen sus particularidades ontológicas y funcionales sobre una misma base: el lenguaje. Dicho sea de paso, la potencialidad expresiva de los oradores clásicos no estuvo nunca exenta de lo que Pozuelo Yvancos (1986: 137) ha llamado sistemáticamente “literaturización de la Retórica” (Véase también Barthes, 1972: 12; García Berrio, 1984: 37; Garrido Domínguez, 1996: 17). A tal efecto, la preceptiva aristotélica prologaba ya una integración interdisciplinar en la que a la exposición-argumentación de la causa se incorporaba una marcada operatividad sobre los afectos del auditorio, distinguiendo con esto una *narratio* no artística –o retórica– de una *narratio* artística –o literaria– (Pozuelo Yvancos, 1986: 238; Garrido

³ Cfr. Chico Rico (1988: 49-50): “La *dispositio*, consistente en la organización sintáctica del material semántico que la *inventio* aporta a la estructura de sentido [...], es una operación claramente intensional que coincide con los cometidos fundamentales del mecanismo transformativo-ordenador”.

Domínguez, 1996: 18-19)⁴. La dinámica de la espacialidad en la oratoria se articula así como elemento de mediación comunicativa.

Presupuesto, además, el binomio significativo en el que se identifica al primer término —la retórica— con el *ordo naturalis* y al segundo —la literatura— con el *ordo artificialis*, son los grandes oradores de la Roma antigua, Cicerón y Quintiliano, quienes restringen notoriamente las desemejanzas entre una y otra ciencias de la expresividad; por un lado, Cicerón cimienta su teoría de la narración retórica estableciendo un paragón tripartito en el que el criterio de mayor o menor distancia respecto del centro de verosimilitud es la médula taxonómica⁵, por otro, Quintiliano teoriza con atinada holgura sobre el orden con el que debe edificarse la explicación de los hechos, objetando así la secuencia lógica de los componentes discursivos⁶ (Barthes, 1970: 178-183; Tomaševskij, 1970: 202-203; Pozuelo Yvancos, 1986: 237-243; Carmen Bobes, 1998: 120). En definitiva, y de conformidad con Barthes (1970: 183), “cette unité [le langage] quitte le discours oratoire (juridique, politique) et s’intègre facilement dans la narration, dans le continu romanesque: une fois de plus la rhétorique «mord» sur le littéraire”.

En lo que concierne a la delimitación espacial de los estudios narratológicos, la representación literaria vendrá dada no solo por la *narratio* sino también y muy especialmente por la *descriptio*. En efecto, tal y como la narración ha constituido un punto de convergencia en la instrucción de oradores y escritores, el hecho descriptivo será *conditio sine qua non*

⁴ Cfr. *Retórica* (III, 1416b: 571-574): “Consta en efecto, el discurso de un componente ajeno al arte (dado que el que habla no es para nada causante de los hechos) y otro que, en cambio, sí está sujeto al arte, o sea, que es posible, o bien demostrarlo, si no resulta digno de crédito, o bien <establecer> que es de tal naturaleza o de tal cantidad, o bien de todas estas cosas juntas. Y esta es la razón de que, en ocasiones, no convenga hacer una narración toda ella continua, puesto que sería difícil de recordar lo que se demostrase de ese modo. [...] Y para eso, el éxito no reside en la rapidez ni en la concisión, sino en la medida justa”.

⁵ Cfr. *La invención retórica (De inventione, I: 119-120)*: “La narración es la exposición de hechos como han ocurrido o como se supone que han ocurrido. Hay tres clases de narraciones. La primera incluye la propia causa y el fundamento de la controversia. La segunda contiene una digresión externa a la causa y tiene como finalidad acusar, comparar, divertir de manera acorde con el tema que se discute o amplificar. La tercera es totalmente ajena a las causas civiles; *su único objetivo es agradar pero sirve también como útil ejercicio para adiestrarse en el hablar y en el escribir*”. Los extractos de la cita marcados en cursiva son nuestros.

⁶ Cfr. *Instituciones oratorias (Institutio oratoria, IV, II)*: “Dígolo porque no me cuadra la opinión de que con el mismo orden con que sucedió la cosa con ese mismo se debe contar sino del modo que más acomode; para lo cual hay varias figuras. Algunas veces fingimos que se nos pasó por alto una cosa, que luego decimos en mejor ocasión; otras decimos que volveremos a contar parte de lo que hemos dicho para que la cosa se ponga más en claro, otras; por último, habiendo ya contado la cosa, añadimos los motivos que antecedieron a ella. Lo cierto es que no hay ley ni precepto que prescriba el orden que debe guardarse en la defensa. El mismo asunto y las circunstancias dirán lo que conviene, pues según es la herida así ha de ser su cura, y cuando ésta debe dilatarse basta el atarla”.

para el desarrollo de las capacidades tanto expositivas como persuasivas; desgranar, por tanto, las cualidades bien de personas o bien de circunstancias permite alcanzar en el orden discursivo un modo de expresión que se superpone a la dinámica propiamente diegética, en tanto retrato y paisaje “pertenecen más bien a un orden mostrativo, mimético, objetivo, en que personas y cosas adquirirían una cierta autonomía de tratamiento” (Pozuelo Yvancos, 1986: 248; Véase también Curtius, 1948: 277-278; Barthes, 1970: 183; Garrido Domínguez, 1996: 218-221; Álvarez Méndez, 2002: 33).

A renglón seguido, y para el asunto que nos ocupa, el espacio es en definitiva un signo, lo que Curtius (1948: 278) proyecta en su estudio como un “argumentum a loco”; sin duda, su vigencia en el relato refuerza un dominio que se dilata abarcando a la narración y a la descripción, subsumiendo igualmente los efectos de la emotividad propios del sincretismo doctrinal entre Poética y Retórica y actuando como elemento matriz en los modos de estructuración y organización de la materia literaria ficcional. Se confirma, en este sentido, la esencialidad de la dimensión espacial ligada a la construcción de la fábula desde una perspectiva material-formal, pero también por su operatividad en la dinamización del contenido semántico concedido al discurso⁷.

3. ESPACIO URBANO: ESTRUCTURA Y SIGNIFICACIÓN EN LA CONDESA DE CAMPO ALANGE

Una vez hemos planteado, por un lado, los orígenes de la conceptualización del espacio mediante la *Poética* del Estagirita y, por otro, el auge de su potencialidad significativa desde la disciplina de la *Retórica* clásica y los vínculos de esta con los modos de la literatura, es hora ya de que saquemos a colación una de aquellas concreciones espaciales que al inicio de este estudio se suponía simbólica y semiotizada, el espacio

⁷ Señala Quintiliano (V: X) la importancia del *argumentum a loco* de los espacios retórico y literario: “Otras veces se sacan los argumentos de lugar. Porque para probar alguna cosa va a decir mucho que sea llano o montuoso, que sea marítimo o tierra adentro, erial o sembrado, poblado o desierto, cercano o apartado, ventajoso para lo que se pretende o al contrario. [...] Si el lugar es sagrado o profano, público o secreto, nuestro o extraño. [...] El lugar se reduce frecuentemente a la cualidad, porque una misma cosa no está bien ni es lícita en cualquier parte. ¿Qué más? Debemos tener presente el pueblo donde se trata la causa, pues es notable la diferencia de leyes y costumbres de cada país. Sirve esto también para recomendar o vituperar la cosa”.

urbano, lo que nos permitirá definir con mayor holgura la funcionalidad del espacio en la narrativa.

Desde luego, aproximarse a las posibilidades significativas y el valor expresivo del espacio urbano en la literatura española implica volver, casi inexcusablemente, sobre la novelística de los siglos XIX y XX. Es con el auge de las obras de carácter costumbrista pertenecientes a los siglos XVII y XVIII que la literatura inicia un recorrido en el que la visión de las ciudades irá enriqueciendo y revalorizando los procesos de cambio vigentes en la sociedad (Ayala, 2008). De este modo, si recuperamos la premisa definitoria de la que partíamos al comienzo, la integración del espacio – urbano- en la novelística desempeña una función protagónica al situarse en el centro de los grandes paradigmas estéticos, históricos y sociales que determinadas coordenadas referenciales le proporcionan; desbrozándose, así pues, esa “particular percepción de la realidad” a la que nos referíamos.

Como Stendhal, Balzac, Tolstoi o Zola en el marco de las grandes novelas foráneas de los siglos XIX y XX, también como Galdós o Clarín en la literatura nacional, la obra de María de los Reyes Lafitte (Condesa de Campo Alange) nos proporciona un relato muy significativo cuya médula no es otra que la ciudad y su proyección en el personaje o actante. Entre sus trabajos autobiográficos —*Mi niñez y su mundo* (1956)— ensayos y estudios de crítica de arte —*María Blanchard* (1944)— y feminista —*La secreta guerra de los sexos* (1948) o *La mujer en España. Cien años de su historia* (1964), entre otros—, *La flecha y la esponja* (1959) es una obrita de cuentos o narraciones a medio camino entre el ámbito de lo real y el de lo fantástico en el que la Condesa de Campo Alange derrocha una aguda invención que no desaloja en modo alguno una abierta hondura psicológica penetrante en la polarizada identidad del hombre y la mujer y su relación con el mundo de la era contemporánea. Siete son, pues, los cuentos que la Condesa recoge bajo el título del último de estos; nuestro interés, si bien es cierto que por la homogeneidad y cohesión de los discursos pudiera abarcar su totalidad, se centra en el llamado “La ciudad”, síntesis de narración literaria y postulado ensayístico que tiene a la entidad espacial como principal fundante.

En efecto, “La ciudad” es uno de esos relatos fundacionales en los que las categorías sintácticas del espacio y del personaje se engarzan en

una relación metonímica que alcanza no ya a ejercer su dominio sobre la acción sino a superponerse a esta, de manera de las condiciones idiosincrásicas del texto narrativo —léase: el *ordo artificialis* de la *compositio* artística o la alternancia secuencial entre narración y descripción— quedan supeditadas a la envergadura filosófica y a la avezada conciencia psicológica de la trama, cuyo axioma de estructuración es el espacio de la *ciudad*. En otras palabras, de los elementos con posibilidades operativas y funcionales que integran la fábula o historia, el espacio constata el signo sintáctico con proyección semántica tendente a la unidad de sentido en la trama o argumento. De modo que el relato, en primera persona y mediante la identificación sémica y organizadora de personaje y narrador (homodiegético) conformando una misma entidad, evidencia una actividad por la que la misma disposición textual o enunciativa actúa bajo el *espacio* como esquema de significación suprema. Pero conviene que nos detengamos algo más por extenso en esta cuestión.

“La ciudad” se inicia ya con una máxima muy significativa, el adverbio espacial “aquí” abre el discurso cifrando una especie de respuesta al *vbi* latino —dónde— para manifestar el ámbito de actuación aglutinador; como señala Bal (1990: 103), “el hecho de que «esto está sucediendo aquí» es tan importante como «el cómo es aquí», el cual permite que sucedan esos acontecimientos”. Y, en ese *aquí*, “estamos todos”. En cierto modo, la reflexión de la espacialidad se asimila a la intelección del ser-en-el-mundo de la fenomenología del *Dasein* heideggeriano; tal y como podrá constatarse en el decurso de las páginas siguientes, esta fórmula incipiente del estar-aquí con la que se abre el relato pronto queda definida en la realidad óptica del ser-ahí, fundamentalmente referida al más genuino estado de *existencia*. Pero sobre esta cuestión volveremos más tarde (Véase Heidegger, 2006; Merleau-Ponty, 1985).

Consecuentemente, el narrador-personaje de la ficción literaria —que adquiere el significado aglutinador de la condición humana— comienza a perfilar las condiciones que nos permiten reconocer dónde y cómo es *aquí*, y lo hace indicando lo que *ya no queda* o lo que *ahora es* amén de un proceso de transformación por la acción del tiempo. A ras del propio texto, *aquí* es un “trozo de paisaje” que ya no es el que era; se trata, por tanto, de un paisaje adulterado del que se han retirado “las aguas del anchísimo río”

dejando un bosque árido, estéril, y en el que se han extinguido especies históricas como la del mamut. En esta situación, lo que se apunta es el resultado en ese “trocito de paisaje” de la intervención temporal; la dicotomía campo/naturaleza-ciudad/urbanismo-periferia/centro pergeña así el panorama que se describe en el fragmento siguiente:

Ahora tenemos dos millones de ratas, diez mil perros vagabundos y no sé cuántas cucarachas. Eso sí, se ha permitido a los gorriones que se posen en la copa de los árboles de nuestras calles, de nuestras plazas o de nuestros jardines, en esos árboles que hemos impuesto a la naturaleza la obligación de suministrarnos. (1959: 77)

Según lo dicho, y dada la relación de antagonismo espacial de la naturaleza y la ciudad, el narrador-personaje aparece desde el inicio del relato como elemento trascendente, no solo por cuanto se inserta en la trama, sino también puesto que a la *estructura social*, en la que se incluye el protagonista, se atribuye el producto, la manufactura humana de la *ciudad*. El narrador-personaje se revela, en este sentido, como conocedor de sendos marcos espaciales —el campo y la ciudad— pero también como receptor de los efectos condicionantes de uno y otro espacios; asimismo, sin que sirva de precedente pero sí como exigencia lógica de creación, el narrador-personaje es también dador en tanto en cuanto es resorte de la constitución de la ciudad:

Primero fue un tosco y primitivo poblado y un núcleo pequeño de habitantes. Luego fue agrandándose y complicándose más y más, hasta que por fin surgió la ciudad, la gran ciudad. ¿Terminada? No. En realidad, terminada no estará nunca. Tenemos ambición de duplicarla, de triplicarla. No sé por qué -¿acaso por instinto?-, millares y millares de seres deben congregarse, juntarse, aglutinarse, amontonarse hasta formar la masa. (1959: 77-78)

Ahora bien, presentados el espacio y el narrador-personaje, el *statu quo* de la narración imprime desde este momento un cambio fundamental; es decir, si el inicio del relato pone de manifiesto la concepción del espacio urbano dependiente de la acción humana, una vez fundada la ciudad, será la estructura social quien se subordine a sus cláusulas ontológicas. Pero, como quedó dicho con anterioridad, el espacio urbano no entra a formar

parte de la materia literaria hasta el costumbrismo del XVIII, desarrollándose ampliamente en la novelística de los siglos XIX y XX; el desplazamiento de la población a los núcleos urbanos mantiene una asociación indiscutible con el tiempo, categoría narratológica también decisoria en la conformación del texto literario.

Como es bien sabido, la solidaridad espacio-temporal ha sido tratada por Bajtin (1989) en sus planteamientos teóricos sobre el cronotopo. Según Bajtin (1989: 393), "en el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo". Los presupuestos bajtianos tienen una interpretación inmediata en el relato que nos ocupa; en este sentido, la dimensión temporal más relevante del texto es la que tiene que ver no solo con el tiempo psicológico o existencial sino también con un tiempo social e histórico entendido como periodización tendente a los axiomas de la posmodernidad y de la globalización, entre los que descuella sin atisbo de dudas el crecimiento de los núcleos urbanos. El tiempo en "La ciudad" está marcado por los cambios culturales dominantes en cada etapa; tiempo y espacio se entrecruzan así determinando los modos de vida del ser humano. Por tanto, "el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad (Bajtin, 1989: 393). Solo al final de la narración sabemos que la reflexión del narrador-personaje se realiza en sábado, y esto como consecuencia de las referencias temporales.

Como indicábamos hace apenas unas líneas, la ciudad, en su crecimiento vertical y horizontalmente incesable, asume ahora un papel protagónico delineando tanto al narrador-personaje como a la colectividad representada por la citada masa, y es a partir de este narrador-personaje que penetra en el texto el modo de la *descriptio* reconociendo a cada uno de los componentes de la masa como un "solitario". En efecto, lejos de ser gratuita, la incorporación del efecto descriptivo al relato no solo proporciona la imagen de los ciudadanos sino que incide diametralmente sobre la propia ciudad como ámbito de actuación y no meramente situacional que ejerce sus influencias sobre el hombre. Consecuentemente, el carácter del solitario se asocia con las condiciones inherentes de este espacio urbano, articulando con ello esa relación metonímica que remite sin duda al progreso y a la evolución de la gran metrópoli; de igual modo, la conceptualización vital de

este solitario -uno de tantos- transcurre entre la celeridad y la angustia opresiva de la masa: "Unos y otros viven en *comunidad*, rara vez en *comuni3n*, pero 3nicamente la ciudad *produce* la masa" (1959: 79).

Desde esta perspectiva, huelga detenerse sobre el d3a a d3a de nuestro siglo para comprender el panorama presentado por la Condesa de Campo Alange. El descentramiento que la 3poca posmoderna ha generado en las sociedades actuales encuentra su explicaci3n en la urgencia de la vida contempor3nea como consecuencia de la experiencia de los medios de comunicaci3n de masas y de los avances tecnol3gicos, lo que determina la divulgaci3n de un conocimiento forzosamente fragmentario. La posmodernidad, por tanto, dista de concebirse enquistada en la fe en las grandes ideolog3as y se caracteriza ahora por la celeridad de la informaci3n y la fluctuaci3n de la realidad a trav3s de im3genes aisladas que dificultan notablemente las posibilidades de un saber global (Lyotard, 1987). Es lo que ocurre con el solitario, desbrozado ps3quica y f3sicamente, su esencia se supedita al espacio "disgregado y en lucha" de la ciudad:

Yo no soy sino un solitario, uno de entre los millones de solitarios que vivimos en la ciudad y componemos la masa. El solitario es un hombre relativamente evolucionado, con determinadas y espec3ficas deformaciones, como, por ejemplo, la de la aceleraci3n del ritmo en todas sus actuaciones, que le capacita para la vida ciudadana. El solitario es, en relaci3n a la masa, algo as3 como la c3lula o el 3tomo en relaci3n al ser vivo o a la materia. Nos reunimos, nos congregamos, por la misma raz3n que ellos se unen y se congregan. Nos multiplicamos para renovarnos, igual que la c3lula. Nuestro dinamismo es el dinamismo de toda la naturaleza.

[...]

F3sicamente, el solitario tiene los pulmones llenos de peque1os ganglios, m3s o menos calcificados; el sistema nervioso fr3gil, cuando no francamente desequilibrado; el coraz3n prematuramente desgastado.

El solitario vive su vida personal, y casi siempre forma un n3cleo m3s apretado con unos pocos seres de su misma especie. Nace, crece, ama y muere. Frente a 3l, la masa representa un extra1o y gigantesco animal con el que no tiene ninguna semejanza y del que, sin embargo, forma parte. (1959: 78-79)

Conscientes de lo extenso de la cita, resulta interesante destacar de qu3 manera el excursus descriptivo dista de concebirse como un recurso ornamental, tal y como suced3a en la doctrina ret3rica; antes bien, coadyuvamos a los planteamientos de Genette (1972: 200) al sostener su

inclusión enquistada en una voluntad "explicativa y simbólica" que actúa reforzando la finalidad de la narración.

Si volvemos sobre el texto, observamos que el espacio determina la creación y evolución de la masa mediante un proceso de "descerebralización" e inconsciencia análogo al de deshumanización, de ahí que se identifique a la masa como un animal guiado por el instinto del aglutinamiento. El periodo discursivo de descripción que hemos visto cumple igualmente la función de elemento bisagra por cuanto constituye el paso previo a la oposición entre esos dos medios bien conocidos por el personaje: la periferia y el centro. El primero se corresponde con el signo del espacio rural, apacible que "vive al ritmo de la naturaleza", el segundo concierne a la gran ciudad. Desde ese "pequeño núcleo urbano" ajeno a la aglomeración del centro, el narrador-personaje aclara que su condición no ha sido siempre la de solitario, esta es solo una esfera que se alcanza al llegar a la ciudad; mientras esto sucede, en el personaje se adensa un conjunto de ideas y conductas muy diversas que cifran al término una semántica vital integralmente distinta de la que pudiera adoptarse de la experiencia en la urbe. El tiempo del relato se altera ligeramente con el recurso de la analepsis, a través de la cual el lector se retrotrae al pasado del narrador-personaje:

Yo no he sido siempre un solitario; por eso, a ratos, me caliento la cabeza pensando, sobre todo mientras estoy sentado ante la mesa de mi oficina. [...]

*Sí, como antes dije, **nací** y me **crié** en un pequeño núcleo urbano. Por eso, a veces, tengo recuerdos que no corresponden a la situación de solitario. Por ejemplo, siendo muy joven, al cruzarme con alguien por la calle, brotaba en mí, con silenciosa sonoridad, un nombre. Y trozos de su biografía se proyectaban en mi mente. Al llegar a la ciudad, observé con espanto que aquí la gente no tiene cara, ni nombre, ni ninguna de esas cosas. El nombre, la cara y lo demás lo llevan en la cartera, por si acaso. Y cuando lo exigen las circunstancias, se ven obligados a redactar el curriculum vitae para que los demás sepan algo de ellos. (1959: 80)*

En esta línea, cabe retomar la idea previa sobre la abigarrada "descerebralización" del centro, pues, frente a esta, el individuo de la periferia, el del pequeño núcleo urbano, todavía "se calienta la cabeza

pensando" y, en este caso, recordando los pormenores de un espacio diferente en todos los sentidos. Esto último nos permite sacar a colación un debate no menos sugestivo y digno de atención, la intensa vinculación de ciudad e identidad.

Desde el inicio de estas páginas hemos referido la capital importancia que reviste el espacio como signo contenedor de los personajes; primero, presupuesto en la *Poética* aristotélica como ámbito escénico, del espectáculo, de estructuración y organización de la representación en definitiva, después, en su conceptualización dentro de la tradición retórica, como elemento igualmente contribuyente a la verosimilitud del discurso de acuerdo con una causa específica estimulante para el efecto persuasivo sobre el auditorio. En el terreno de lo estrictamente literario, en "La ciudad" de la Condesa de Campo Alange, el espacio adquiere una dimensión que excede con mucho las posibilidades de significación. Lo que la aguda praxis de la autora deja al descubierto es lo que se ha llamado el "anonimato de las ciudades", donde la identidad del hombre pasa un segundo plano para dejarse arrastrar por el pacto tácito de la masa –que no de la humanidad-. Tampoco desalojan ciertos fragmentos del texto una marcada ironía, la propia de una dialéctica significada por la mirada del *flâneur* que focaliza la disolución de la identidad individual inserta en la masa y en las estructuras urbanísticas; esta mirada sirve, pues, para testimoniar el aislamiento del individuo frente a lo que sucede en esos "pueblecitos", donde sí existe una comunidad social bien integrada y reconocible.

Desde esta óptica, y a la vista de los lectores, la primera personalidad anónima es la del narrador-personaje. Van apareciendo, en lo sucesivo, espacios limitados como el de la *calle*, en la que el protagonista despliega su actividad de observación, que no es otra que la de estructurar sintácticamente el relato, pero también la de dotar semánticamente lo observado, lo percibido. En estos términos, lo que Lynch (2008: 11) ha considerado la "legibilidad" del espacio urbano es un proceso consciente por el que el *flâneur* intenta proyectar la hondura social de la masa, procurando así dotar de concreción a las experiencias particulares "de la gente que pasa por la calle a nuestro lado". Pero esto genera otra oposición, la establecida entre realidad y ficción. Definidos por el narrador-personaje como "groseramente realistas y disparatadamente irreales", los particulares, los

objetos van desfilando ante el observador como en una "película en cinemascopio". La narración en este punto vuelve a servirse de la analepsis para retrotraerse a la primera experiencia del protagonista en el núcleo urbano, reconocida desde una percepción angustiada como una realidad "simplificada, aislada y mutilada" en la que la identidad del solitario se dispersa y se desarticula entre el alud de magma cívico:

Yo creo que la realidad se distingue principalmente de la ficción en que es infinitamente más compleja. En plástica o en literatura y hasta en técnicas mecánicas, como la fotografía o el film,iqué manera de simplificar! Se trata de recoger trozos de vida, pero brutalmente aislados, mutilados, esterilizados hasta caer en la ingenuidad. Y es que la vida es difícil de ver precisamente por su enorme complejidad, y, para verla, necesitamos simplificarla; esta es la cosa. Yo pude darme cuenta de esto una vez que llegué en un barco a un inmenso y famoso puerto. Tuve la sensación de estar ante un asombroso realismo técnico.

[...]

Y descubrí la realidad a través de un pequeño trozo de madera que flotaba sobre las aguas.

La masa es un animal terriblemente complejo y, por tanto, perfectamente real. El solitario, en cambio, es un fragmento de vida sin realidad aparente. Lo existente de verdad es la masa. (1959: 80-81)

De lo dicho hasta el momento se desprende una percepción, ante todo, psicológica. Sin haber establecido una estructura narrativa específica, el relato de la Condesa de Campo Alange presenta un diseño bien significado a partir de una división trimembre cifrada en la presencia de dos espacios en blanco que funcionan como resortes de la organización textual; como planteamos previamente, existe un tiempo psicológico o existencial que se precisa como interiorización de la experiencia del individuo, de ahí que no deba resultar extraño la apariencia caótica del discurso al manifestarse en este una superposición de asociaciones de ideas, imágenes o meditaciones del personaje. Es por esto por lo que indicamos una primera sección estructural fundamentalmente psicológica, hipótesis que queda reforzada por el empleo de la analepsis para sustentar los recuerdos vivenciales del narrador-personaje, por su propio discurso a modo de monólogo interior en el que espacio e individuo se nos presentan como

construcción simbólica y por la oposición entre el ambiente de la periferia y el de los grandes centros urbanísticos.

Como unidad textual de notorias implicaciones psicológicas e incluso filosóficas, la siguiente es una sección muy breve en la que prima una percepción de tipo visual y que, por tanto, nos permite una aproximación a la ciudad como espacio físico, con su movimiento o estatismo, sus colores y su influencia sobre los signos objetuales o personales que en ella se localizan; el alumbrado eléctrico, el trajín bicolor de los automóviles –rojo de ida, blanco de vuelta- o la imposibilidad de atisbar la luna en el cielo nocturno de la ciudad son algunos de los enclaves significativos que abren paso a la tercera sección, abiertamente experimental:

De noche es cuando la ciudad es más ciudad.

Durante el día, el sol o su luz se mete por todas partes y, quieras o no, ya tenemos a la naturaleza en casa. Cuando se encienden las luces –nuestra luz eléctrica-, la ciudad es enteramente nuestra, es decir, enteramente artificial. Ruedan los coches con los faros encendidos y forman dos ríos de luz, rojo de ida, blanco de vuelta. En la ciudad, mirar al cielo es un gesto incómodo. Además, con nuestro alumbrado, la luna no sirve para nada, y en cuanto a las estrellas –que son bastante decorativas-, han sido eclipsadas por los anuncios luminosos, mucho más brillantes y llamativos. [...] ¿Y para qué hemos de levantar la cabeza hacia la luna, si, en realidad, acariciamos ya la idea de tenerla bajo nuestros pies? (1959: 81-82)

La última sección, como decíamos, obedece a una percepción experimental, no en vano se manifiesta un claro predominio de la acción, del tiempo sucesivo y de la interacción espacio-individuo. En este punto solidifican buena parte de los principios de reflexión suscitados por la percepción psicológica de la primera división estructural. De este modo, son una serie de experiencias materiales las que van construyendo la identidad del narrador-personaje. La primera de las vivencias de este “solitario motorizado”, como se define ahora, es el golpe de un camión a su automóvil, “desgastado y débil por el roce de la ciudad”; el incidente supone privar al protagonista de su medio artificial de movimiento y desplazamiento, por lo que constituye también el punto de partida para su paseo como solitario *flâneur* por la urbe. En este trayecto, asistimos a periodos discursivos en los que la narración va integrando con sutileza la

experiencia y la hondura reflexiva; como dijimos en su momento, la mirada consciente y social del solitario penetra en la indeterminación de la masa cívica alentando así las expectativas de significación dependientes del espacio. "El inmenso gentío" pronto obliga al narrador-personaje a "cambiar su concepto de la circulación [ahora ya sin automóvil] y a adaptarse a [su] nuevo estado de peatón"; la nota ensayística recae sobre una realidad ya referenciada en este estudio, pues la mecanización acostumbrada de los solitarios es sin duda análoga a aquella "descerebralización" de la masa.

Ahora bien, por primera vez en el relato se incorpora a la acción un personaje que no es el narrador, un personaje integrante de la masa pero que se desgaja de esta para convertirse en estímulo específico de la observación del *flâneur*:

Andaba, andaba sin saber adónde iba. De pronto me sentí llevado por la masa, amasado a la masa... Noté cerca de mí la presencia de una mujer de esas que no son como todas, sino como esas. De pronto se hicieron visibles sus ojos, su pelo, sus caderas, sus piernas. Sentí una sacudida agradable, y, al alejarse, algo de mí se fue tras ella como yo mismo fuese un chicle extensible. Las mujeres que vemos por la calle se nos aparecen así: visiones rápidas y fragmentadas, a veces sensaciones como en los sueños. (1959: 83)

En un espacio como es el de la ciudad, y que, como hemos indicado, está caracterizado por el anonimato de sus habitantes, el fundamento de la "imaginabilidad" postulado por Lynch (2008: 19) juega un papel esencial. No se trata, como ocurre en el estudio de Lynch, de hacer legible a la ciudad, sino de hacer legibles a sus ciudadanos, y aquí tiene mucho que ver el intenso onirismo que impregna los relatos de *La flecha y la esponja*. Pero, para precisar el valor y las posibilidades de esta "imaginabilidad", es necesario volver sobre la noción de "legibilidad", también de Lynch. A tal efecto, la percepción psicológica de la que nos hacíamos eco en la primera sección tiene su correlato material en el encuentro del narrador-personaje con esta mujer de la masa; mientras la legibilidad procuraba indagar la hondura social de los particulares de la ciudad en el entorno urbano, la imaginabilidad o densidad onírica de la observación del *flâneur* responde a una necesidad especulativa. Así, la propia experiencia de sí mismo revela un intento de deconstrucción de lo que la otra persona tiene de masa, de despojarla de su significado artificial –de solitario aislado– para volver a

construirla esta vez como un contenido determinado, individual y próximo a sí. Esta forma de construcción imaginaria de la alteridad pone de nuevo el acento sobre la dicotomía realidad-ficción, pero lo hace solo para dar cuenta de la dispersión urbana y lo inasible de la identidad individual⁸. “Lo existente de verdad es la masa”.

Una situación un tanto diferente la encontramos con la inclusión de un segundo personaje —una viejecita de pequeña estatura, con el pelo blanco y medias de color de rosa—, sobre el que el narrador se detiene algo más y del que se sirve para proporcionarnos nuevamente una de esas tesis ensayísticas de gran calado antropológico que vienen siendo habituales en la escritura de la Condesa de Campo Alange. Así, el episodio de esta viejecita ataviada con “medias de torero” pone de relieve la política de la indiferencia en el sistema de la urbanidad; aunque la anciana cae al suelo, tanto el narrador-personaje-protagonista como el resto de transeúntes pasan sobre ella:

A medida que me acercaba, la viejecita se iba haciendo más pequeña. Había disminuido increíblemente de tamaño, y es que —no me había dado cuenta de ello— se había caído al suelo delante de mí, justo a mis pies. Por unos instantes, miré su pelo blanquísimo y sus medias color de rosa. Pasé sobre ella. No dijo nada. Las viejecitas son humildes. Detrás de mí pasaron otros y otros. Pensé: “Su pelo no será ya blanco ni las medias color de rosa. Estará sucia y pisoteada, enteramente aplastada”. (1959: 84)

La tan aludida “descerebralización” deja paso aquí a una más que nítida tautología de la deshumanización moderna; todavía resta en el narrador el plantearse si volver para recoger a la anciana, pero, “¿qué iba a hacer [él] con una viejecita sucia y aplastada?” Desde luego, junto a esta política de la indiferencia en el espacio urbano se encuentra la del utilitarismo, la de aquello que los griegos llamaban πράγματα (pragmaticidad) y que se intuye de conformidad con las palabras de Foucault (1999: 433):

⁸ No se nos escapa, asimismo, la caracterización que aduce el personaje de la mujer, que, por otra parte, es de notoria aplicabilidad a toda entidad: “visiones rápidas y fragmentadas, a veces sensaciones como en los sueños”. Esta caracterización conecta directamente con los planteamientos sobre la posmodernidad (Véase p. 14).

De una manera todavía más concreta, el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; y este último problema del emplazamiento humano no consiste solo en saber si habrá bastante sitio para el hombre en el mundo —lo que, al fin y al cabo, es muy importante, es también el problema de saber qué relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de localización, de clasificación de los elementos humanos para alcanzar tal o cual fin. Estamos en una época en la que el espacio se nos da en la forma de relaciones de emplazamiento.

Según lo expuesto en la cita, si la caída de la anciana hubiera tenido lugar en aquel pueblecito cuya vida transcurría “al ritmo de la naturaleza” no habría faltado quien acudiese a socorrerla; al tratarse del espacio alienado, hostil e indiferente de la ciudad contemporánea, todo lo que no dispone de un objeto funcional o productivo carece de efectividad⁹.

Otro de los espectáculos que se nos revela “ridículo” y “desagradable” a ojos del narrador-personaje es un extraño desfile en el que se acompasan parejas de novios, madres con sus recién nacidos y un séquito de coches fúnebres, quizá como síntoma de la “frustración cultural” planteada por Freud. Sea como fuere, el relato sigue ofreciéndonos muestras de ese capitalismo moderno de la urbe, muestras tan diversas como infinitas son las combinaciones de la ciudad a cargo de millones de solitarios. En la ciudad, subraya el narrador-personaje, no solo existe el “hambre de comestibles”; la sed y el hambre urbanos tienen muy distinto objeto: hambre de joyas, de amor, sed de gloria, de conocimiento. Después de tomar un plato caliente en la barra de una cafetería, el solitario principal resuelve entrar en un cine, otro espacio limitado, primero fue la experiencia de la calle, ahora es un *cine*. Ya hacia el final del relato, la Condesa de Campo Alange elabora con excelsa agudeza un discurso a medio camino entre la narración y la descripción que se consolida en la formulación de una serie de ejes axiomáticos regidos por la agentividad sintáctica y semántica del *espacio urbano*.

⁹ Cfr. Petrilli (2006: 455): “El espacio urbano, igual que el espacio que lo une al resto del universo comunicativo, es la negación obligada de la diferencia, de la identidad. Tal negación es la consecuencia de la recíproca indiferencia de las diferencias, de la separación de las identidades individuales o colectivas pasivamente unidas por el interés, padecido o entendido como si fuese común, por el interés de una comunicación que —en cuanto es homologación, uniformización, anulación de diferencias, en cuanto es comunicación que se reproduce a sí misma, comunicación por la comunicación— no comunica nada”.

La espacialidad del cine genera, como aduce el propio texto, un "sueño prefabricado" en el que tienen cabida todas las formas posibles de construcción imaginaria; la mirada del *flâneur* deja paso ahora a los mecanismos propios de la modernidad y del progreso –la luminosa pantalla– para construir nuevas y evasivas realidades, de las que de modo aparente participa. La disolución de la personalidad, el cese de la correspondencia visual, la penetración en distintas alteridades hacen del cine un espacio abiertamente contrario al de la ciudad, tamizando así una metarealidad alternativa, ficticia y mutable que desaloja el "malestar cultural" del yo frente al mundo referencial: "Se interrumpe la penosa elaboración de mi autobiografía y entro en una fase casi de hibernación, extraordinariamente placentera. Nadie me ve. Cesa [...] ese ver y dejarse ver por el *otro*, la impresión que los demás nos causan y el captar en los demás la impresión que les producimos" (1959: 86).

En otro estado de cosas, y recuperando en este punto la dinámica de los mundos posibles de Albaladejo Mayormodo (1983: 131), el espacio vuelve a configurar, dada la experiencia en el cine del narrador-personaje, un signo recogedor de los "esquemas estructural-argumentativos de la *dispositio* textual", y esto por cuanto en el seno propio de la ficción atiende a nuevos valores semánticos; en este caso, de evasión verosímil de la realidad contextual significada por el texto literario. La condición de espectador en el cine contrasta con la vuelta al espacio de la calle, donde se enfatiza el desconocimiento social frente al conocimiento cifrado en la multiplicación de experiencias y de formas de existencia a través de la pantalla.

De nuevo en la calle, y de camino a su casa, el narrador-personaje discurre sobre el principio capital por el que "lo existente de verdad es la masa"; la ciudad, entendida como espacio de comunicación global, de sistematización de una estética e ideología adheridas a la accesibilidad, la viabilidad o la conectividad se intuye, paradójicamente, inaccesible e inviable (Petrilli, 2006: 453). De este modo, la constitución de la "estructura social" o de la "opinión pública" generable por la colectividad va en detrimento de la identidad individual, sacrificada en aras a la pasividad social. En este sentido debe concebirse buena parte de la producción de la Condesa de Campo Alange, abierta y generosamente influenciada por el pensamiento de

Freud. La frustración de la identidad, pero también, y consiguientemente, de la cultura, consiste en la proyección obstinada de la afirmación sobre la dispersión negada por el espacio urbano, lo que tiene por efecto “la transformación de la recíproca diferencia entre diferencias en hostilidad y conflicto con el extraño y con el diferente” (Petrilli, 2006: 455). De ahí la necesidad de ubicarse en espacios como son el cine o la casa, manifestaciones contundentes de la tendencia a independizarse del mundo exterior —extratextual— para indagar en la satisfacción de los procesos psíquicos internos (Freud, 1994)¹⁰. Conecta esta con la idea del anonimato arquetípico de la ciudad y con el esquema del *Dasein* heideggeriano que ya citamos; la ciudad es el sema o el ámbito significativo del mundo en el que se proyecta la existencia del hombre, las inquietudes suscitadas por el entorno, lo que permite establecer una interpretación existencial de la ciudad.

Según la tesis vigente, el espacio citadino del relato de la Condesa de Campo Alange atenúa su intervención como entidad de situación locativa para articular su revalorización como signo de actuación en vehemente estado de integración y recíproco influjo con el personaje (Bourneuf y Ouellet, 1975: 140-146; Gullón, 1980: 25; Garrido Domínguez, 1996: 210; Bobes Naves, 1998: 174, Valles Calatrava, 1999: 24; Álvarez Méndez, 2002: 36-44). Como dijimos en páginas anteriores, si bien la fundación de la ciudad corre a cargo de la acción humana como obra connatural a la evolución y al progreso de la historia, la urbe ejerce igualmente su dominio sobre los actantes, afectando así su ánimo, conducta y rasgos de la personalidad; de ahí su estatuto de ámbito simbólico y semiotizado incorporado a la categoría de macrocomponente sintáctico. Tal es el caso de *La Regenta*, de Clarín, *Fortunata y Jacinta*, de Galdós o *La vorágine*, de Rivera, ambientes todos estos determinantes en la configuración de los personajes en la fábula.

Ahora bien, el final del relato de la Condesa de Campo Alange nos reserva una última connotación del espacio no menos importante; el colofón del texto es sintomático del asunto central de la producción ensayística y crítica de la autora. En estos términos, la “guerra de los sexos” no queda

¹⁰ Cfr. sobre los valores e interpretación fenomenológica del espacio interior, Bachelard (1965: 27-79).

excluida de la actividad determinante del espacio urbano sobre la sociedad del Madrid de 1960:

*Somos los mismos los que vamos a los toros y al fútbol. Sí, casi los mismos. Si no en número, en **especie**. Y, sin embargo, nos comportamos de muy distinta forma. ¿Forma he dicho? Esta palabra arroja, inesperadamente, cierta luz sobre el tema. La Plaza de toros y el Estadio, el círculo y la elipse. ¿Será únicamente una cuestión de forma? De forma y de número. Todo en la naturaleza es cuestión de forma, cuestión de número. (1959: 88)*

Al margen de los símbolos masculinos y femeninos presentes en la obra de la Condesa de Campo Alange, herencia una vez más de los presupuestos freudianos —la flecha y la esponja, que da título al compendio de relatos o la mención de la elipse como figura de perfección en su representación de la dualidad unívoca—, y que, sin duda, sería materia de interesantes indagaciones, los espacios limitados del núcleo urbanístico de la modernidad como son la Plaza de toros o el Estadio de fútbol sirven a la autora para poner de manifiesto una segregación que va más allá del “solitario” en la ciudad: la de la mujer en el espacio público, sometida a los modelos canónicos de la Sección Femenina de Falange Española. Por tanto, solo al final del relato es posible dar forma a un motivo significativo de la producción de la Condesa de Campo Alange como es el de la condición femenina, eso sí, igualmente con una sensibilidad que focaliza el espacio urbano nuevamente como signo casi corpóreo de la ficción literaria.

4. CONCLUSIONES

Retomando, pues, algunos de los planteamientos capitales que han servido de lazarillo en este estudio, “La ciudad” de la Condesa de Campo Alange sobresale como discurso al situar el espacio urbano en el nivel contenedor de la “formalización definitiva que la *dispositio* realiza con el material semántico de la fábula intensional” (Chico Rico, 1988: 111).

Del lado de las unidades semántico-extensionales vigentes en la realidad referencial y, por ende, de naturaleza extra-verbal, el espacio forma parte de los elementos circunstanciales de la estructura de conjunto referencial incorporados a la construcción textual. El procedimiento sustancial de *intensionalización* propuesto por Albaladejo Mayordomo

transforma este espacio —la ciudad— en componente constitutivo de la elaboración material del texto, operación poiética articulada por la autora en su formación de mundos que proyecta esta unidad extensional al plano de lo semántico-intensional, de nivel profundo de composición del texto narrativo. La ciudad es, a todas luces, proyección íntima de sentido perfectamente fundada en los códigos vertebradores de la significación.

Desde el punto de vista de los preceptos básicos de la doctrina aristotélica, el espacio de la Condesa de Campo Alange se atiene a las exigencias de rigor clásicas, en tanto el decoro y la coherencia discursiva dimanen del predominio del sentido cifrado en la ciudad, modulador tanto de la situación de enunciación y de los afectos producidos en el lector como de las constantes antropológicas fundadas en la era contemporánea.

5. BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo Mayordomo, T. & García Berrio, A. (1983). Estructura composicional. Macroestructuras, *ELUA*, 1, 127-180.

Albaladejo Mayordomo, T. (1990). Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo. *Epos*, 6, 303-314.

Albaladejo Mayordomo, T. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos Digital*, 25, 1-21.

Álvarez Méndez, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

Aristóteles. (1974). *Poética*. Valentín García Yebra (Ed.), Madrid: Gredos.

Aristóteles. (1999). *Retórica*. Quintín Racionero (Ed.), Madrid: Gredos.

Arroyo Almaraz, A. (1998). *Espacio urbano: universo para una acción. La espacialidad narrativa en Fortunata y Jacinta de B. Pérez Galdós y en La febre d'or de N. Oller*. Madrid: Universidad Complutense.

Ayala, M^a. de los Á. (2008). Estudio preliminar a *Madrid por dentro y por fuera*. Madrid: Biblioteca Nueva-Publicaciones Universidad de Alicante.

- Ayala, M^a. de los Á. (Ed.) (2012). *Literatura y espacio urbano. Anales de Literatura Española*, 24. Alicante: Universidad de Alicante.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Baquero Goyanes, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Barthes, R. (1970). L'ancienne rhétorique. Adie-mémoire. *Communications*, 16, 172-223.
- Barthes, R. (1972). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R. Barthes *et al.* (Eds.), *Análisis estructural del relato* (9-43). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bobes Naves, C. (1985). *Teoría general de la novela: semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bourneuf, R. & Ouellet R. (1975). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Camarero Arribas, J. (1994). Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario. *Signa*, 3, 89-102.
- Celma Valero, M. Pilar & González García, J. R. (Eds.) (2010). *Lugares de ficción: la construcción del espacio en la narrativa actual*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Cicerón. (1997). *La invención retórica*. Salvador Núñez (Trad.), Madrid: Gredos.
- Chico Rico, F. (1988). *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante.

- Chico Rico, F. (1991). La organización del material semántico-intensional en la macroestructura del texto literario. *Folia Lingüística*, 25, 143-154.
- Cueto Pérez, M. M. de P. (2012). Mundos dramáticos. Hacia una retórica de la autenticación ficcional. *Castilla*, 3, 629-645.
- Curtius, E. R. (1981). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1999). Espacios diferentes. En Á. Gabilondo, *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (1994). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- García Berrio, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- García Berrio, A. (1984). Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una retórica general). *ELUA*, 2, 7-59.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1972). Fronteras del relato. En R. Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato* (193-208). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Gullón, R. (1984). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Heidegger, M. (2006). *Ser y el tiempo*. Trad. J.E. Rivera, Barcelona: Trotta.
- Lausberg, H. (1960). *Manual de Retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 3 vols.
- Lotman, Y. M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Liotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mumford, L. (1979). *La ciudad en la historia, sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Infinito.

Petrilli, S. (2006). Tiempo, espacio y circulación en la era de la globalización. *Signa*, 15, 447-468.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1986). Retórica y narrativa: la "narratio". *Epos*, 231-252.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

Quintiliano. (2004). *Instituciones oratorias*. Ignacio Rodríguez & Pedro Sandier (Eds.), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 5, Noviembre, 2015 de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_42.html#I_17

Rovira Soler, J. C. & Navarro, J. R. (Eds.) (1994). *Actas del I Congreso Internacional sobre Literatura y espacio urbano*. Alicante: Fundación Cultural CAM.

Tinianov (1965). La noción de construcción. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970). Buenos Aires: Signos.

Tomaševskij, B. (1925). Temática. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970). Buenos Aires: Signos.

Tomaševskij, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ediciones Akal.

Valles Calatrava, J. R. (1996). Algunas consideraciones históricas y sistemáticas sobre el estudio del espacio narrativo. *Discurso*, 51-78.

Valles Calatrava, J. R. (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería.

Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

Zoran, G. (1984). Towards a theory of space in narrative. *Poetics Today*, 2, 309-335. Recuperado el 4 Noviembre, 2015 de <http://danm.ucsc.edu/~abtollef/PhysicalPoetry/0-150.pdf>