

UNIVERSIDAD CENTRAL «MARTA ABREU» DE LAS VILLAS

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA



TRABAJO DE DIPLOMA

La configuración del espacio artístico en *Finisterre*, novela de María Rosa Lojo

Autora: Juana Larissa Tamayo Volmey

Tutora: MSc. Marilé Ruiz Prado

CURSO 2011-2012

Hay quienes realizan sus destinos en un circuito modesto de distancias: una aldea, una ciudad, un puñado de acres en la tierra solariega: ese es el límite que se les ha marcado para dibujar, en apariencia sin mayores trabajos, la trayectoria plena de una vida. Otros, en cambio, nos demoramos en el diseño de una imagen complicada y tardía [...] Pero creo que todos nosotros, [...] tanto el que no ha salido jamás de su casa y de su pueblo, como los que nos hemos perdido primero en los laberintos del espacio, todos, tarde o temprano, alguna vez llegamos a Finisterre.

María Rosa Lojo

DEDICATORIA

A ti papá, porque estás aquí...

A las estrellas de mi camino: mi mamá y mi hermana...

A mi Hector, por cada día...

A Enrique, el cuenta cuentos de mi infancia...

Y a Marilé, la incomparable...

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a toda mi familia, por la paciencia, el aliento y la fuerza, en cada uno de mis años de aprendizaje. A mi mamá, mi papá, a Meli, a Hecti, a Greyci, a Rene, a Mery y a Yolanda.

A mis amigos, los de siempre, los de aquí, los de la distancia y la palabra fiel. En especial a Luis Emilio y Lisandra, fundamentales en mi primer año. A Zara, Yoli, Yeiny, por permanecer. A Ariadna, Lianett y Arianette por el cariño y el estudio compartido.

Un agradecimiento sincero para mis profesores, quienes me enseñaron con orgullo que el lenguaje, la literatura y el arte son los rasgos más humanos del hombre.

Todas las gracias que existen para Marilé, por ser, en primer lugar, mi tutora excepcional y a la vez ser la madre amiga de nuestro grupo. Gracias por la voz calmante y por la esperanza.

Mis agradecimientos para Elsa y Harold, por el cariño y la alegría, en los días más difíciles.

RESUMEN

El presente estudio ofrece una valoración de los modos en que se configura estructural y semánticamente el espacio artístico en *Finisterre*, novela de María Rosa Lojo. El capítulo 1, al tiempo que muestra la importancia de las coordenadas espaciales para la constitución del sentido en textos narrativos, expone y amplía aquellas perspectivas investigativas aportadas por los estudios teórico-literarios para el abordaje del espacio artístico. El capítulo 2 ofrece, en su primer apartado, consideraciones generales en torno a la inserción de esta novela en el panorama de la literatura latinoamericana contemporánea; en el segundo epígrafe se presentan las valoraciones de la configuración del espacio artístico en *Finisterre* a partir de los principios expuestos en el capítulo anterior.

La investigación se fundamenta en un enfoque cualitativo y se desarrolla a través del método de análisis de contenido; atiende para ello a las esferas de lo intratextual, lo intertextual y lo extratextual. El análisis se basó en los dominios de la poética sistemática, la poética histórica, los patrones socioculturales de la experiencia del espacio y los universales espaciales arquetípicos.

La valoración de la configuración espacial en *Finisterre* mostró que la estructuración del espacio artístico en la novela funciona como creadora de significados determinantes en la consecución del sentido total del texto.

INTRODUCCIÓN	7
Fundamentación teórica	7
Diseño metodológico	13
Estructura	16
CAPÍTULO 1: EL ESPACIO NARRATIVO. PAUTAS METODOLÓGICAS Y PERSPECTIVAS	
INVESTIGATIVAS	17
1.1 Poética sistemática	19
1.1.1 Descripción.....	19
1.1.2 Escenario	25
1.1.3 Sentidos añadidos.....	30
1.2 Poética histórica	32
1. 3 Patrones culturales de la experiencia del espacio.....	39
1. 4 Universales espaciales arquetípicos	44
CAPÍTULO 2: LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO ARTÍSTICO EN <i>FINISTERRE</i>	48
2.1. <i>Finisterre</i> en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea.....	48
2.2 El mundo de allá: Europa.....	53
2.2.1 El origen clausurado: la casa londinense.....	53
2.2.2 El rostro oscuro de la «civilización»: bares, teatros, salones. Londres, 1874	57
2.2.3 Una mirada desde los márgenes: el Fin de la Tierra en Galicia	64
2.3 El mundo de acá: América	70
2.3.1 La pretendida y negada condición civilizada: Buenos Aires, siglo XIX	70
2.3.2 Ser y estar en los bordes. Un espacio puente: el fortín.....	72
2.3.3 Del espacio de la desmemoria al centro de la identidad: la pampa argentina	74
2.4 Límite y abismo: el mar, camino entre dos mundos.....	85
CONCLUSIONES.....	89
RECOMENDACIONES	93
BIBLIOGRAFÍA.....	94

INTRODUCCIÓN

Fundamentación teórica

Desde las últimas décadas del siglo pasado se ha expresado en las letras de nuestro continente un especial regreso hacia el interior de la tierra americana. En la narrativa de Chile, Argentina y México se ejemplifica lo que Alicia Llarena denomina «nuevos regionalismos», donde se perpetúan la realidad y la identidad latinoamericanas como una defensa del discurso periférico frente a los grandes núcleos de poder.¹

Dentro de este desarrollo creciente de la construcción del mapa interior y de la identidad cultural de Latinoamérica puede insertarse *Finisterre*, novela que relaciona los espacios rurales con otros situados más allá de las fronteras continentales. En *Finisterre* el espacio es protagonista: el viaje, la pluralidad y contraposición de los espacios del centro y de la periferia, todos adquieren peculiares connotaciones.

Su autora, María Rosa Lojo (1954), poetisa, narradora, ensayista e investigadora argentina, doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, es una de las figuras más prominentes dentro del ámbito de la literatura latinoamericana actual, y constituye una de las más genuinas cultivadoras de la nueva narrativa histórica en el continente.²

¹ Para ahondar en la conceptualización de este fenómeno, consúltese «El mapa interior: los nuevos regionalismos» en Alicia Llarena: *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2007, pp. 150-190.

² Dentro de la extensa obra de María Rosa Lojo figuran novelas como *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999) y *Las libres del Sur* (2004); los volúmenes de cuentos *Historias ocultas en la Recoleta* (2000) y *Amores insólitos* (2001), *Cuerpos resplandecientes* (2007); los poemarios *Visiones* (1984), *Forma oculta del mundo* (1991) y *Esperan la mañana verde* (1998); además de una profusa obra ensayística: *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994), *Sábado: en busca del original perdido* (1997), *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, *Cuentistas argentinos de fin de siglo* y *Los gallegos en el imaginario argentino*, este último escrito junto a Marina Guidotti y Ruy Farías. Además ha recibido disímiles premios por su labor literaria que la sitúan entre los más sobresalientes escritores de Latinoamérica; ejemplo de ellos son: en 1984, el Primer Premio de Poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires; en 1985, el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento por *Marginales*; en 1986, este mismo premio en novela por *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*; en 1996, el Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea, por *La pasión de los nómades*; en 1999, el Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, por su trayectoria; en el 2003, el Premio Kónex a las Letras (1994-2003); y en el 2004, el Premio Nacional Esteban Echeverría, por su obra narrativa. Además de ser una autora multipremiada, es una de las más valiosas investigadoras de la literatura latinoamericana. Actualmente labora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

María Rosa Lojo va a situarnos, con enorme delicadeza, en el terreno movedizo y ambiguo que es esa frontera entre la historia y la ficción. Desde la encrucijada de sus relaciones mutuas y cambiantes, la cuestión de fondo planteada es la de la posibilidad misma del conocimiento, el diálogo o debate siempre abierto sobre lo «real» y su misterio. El punto de partida es siempre un dato comprobable en un documento, una crónica o un libro de viajes que encierra como un capullo el reto a la invención para que lo complete. [...] partiendo del estudio y de la documentación rigurosa deja penetrar, con una mirada femenina, la imaginación que despliega lo que los polvorientos archivos esconden entre líneas y nos lo devuelve en un lenguaje ajustado, impecable y transido de poesía.³

Por su parte, *Finisterre* evidencia la posición privilegiada de la obra de Lojo en el panorama de la novelística contemporánea de América Latina. Es una novela del año 2005 que ha despertado, a pesar de su reciente publicación, un creciente interés por parte de la crítica.⁴ Así lo demuestran una serie de estudios como «La crisis del pacto identitario a finales de los últimos dos siglos en Argentina: *Libro extraño* de Francisco Sicardi en el XIX y *Finisterre* de María Rosa Lojo en el XX» y «Poéticas de exilio: María Rosa Lojo, un resquicio ontológico en la dimensión política», ambos de Marcela Crespo Buiturón; así como «La experiencia del cautiverio como punto de partida para el desarrollo de una identidad nacional híbrida en dos novelas argentinas contemporáneas: *El entenado* de Juan José Saer y *Finisterre* de María Rosa Lojo», de Tiana Vekic. En relación con el análisis de la espacialidad en esta novela, constituye un antecedente revelador la ponencia inédita de Juan Pablo Neyret «¿Hay un lugar?: Poéticas del viaje en *Finisterre* de María Rosa Lojo»; pues dicho trabajo está centrado en el viaje, motivo espacial fundamental en la organización semántica del texto.

Una síntesis de los rumbos hacia los que se han encaminado las investigaciones mencionadas permite precisar que las inquietudes principales giran en torno a la identidad

³ Betty Granata de Egües: «Amores insólitos de nuestra historia. María Rosa Lojo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, julio-agosto, 2002, pp. 293-294.

⁴ No solo *Finisterre* ha recibido la atención de la crítica. El blog de María Rosa Lojo, asentado en <http://www.mariarosalojo.com.ar/acerca/biblio.htm>, recoge una amplísima bibliografía que contempla los múltiples estudios que ha merecido la obra de esta escritora. Tesis doctorales, libros, artículos, ponencias, trabajos de seminario, dan cuenta de la acogida que su obra ha recibido en las más disímiles latitudes.

cultural, la representación de las huellas del exilio, la experiencia del cautiverio y los rasgos de la nueva novela histórica —en especial la intertextualidad y ficcionalización de personajes históricos—, perceptibles en *Finisterre*.

En la búsqueda bibliográfica realizada en torno a *Finisterre* y la narrativa de María Rosa Lojo en general, tres textos descuellan por la profundidad y rigor investigativo con que se asumen los aspectos tratados. Estos son los ya mencionados «La experiencia del cautiverio como punto de partida para el desarrollo de una identidad nacional híbrida en dos novelas argentinas contemporáneas: *El entenado* de Juan José Saer y *Finisterre* de María Rosa Lojo» y «¿Hay un lugar?: Poéticas del viaje en *Finisterre* de María Rosa Lojo», de Tiana Vekic y Juan Pablo Neyret, respectivamente; estos son asumidos como antecedentes de primer orden en esta investigación.

Además, como apremiante antecedente de este estudio se sitúa la tesis doctoral de Marcela Crespo Buiturón, *Andar por los bordes. Entre la Historia y la Ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*, investigación que aborda con un certero rigor científico algunas de las claves temáticas que ayudan a desentrañar los pilares cosmovisivos que han guiado la obra investigativa, poética y narrativa de la autora. Crespo Buiturón demuestra que lo que ella denomina el «exilio heredado» constituye una constante en la obra de María Rosa Lojo. En el tercer capítulo, «A Fin da Terra: ¿Se cumple la utopía?», dedicado especialmente a *Finisterre*, Crespo Buiturón corrobora que es en esta novela donde Lojo intenta darle solución a la utopía del regreso de los exiliados a su tierra natal mediante la cancelación de las grandes dicotomías que habían sido centro en sus textos narrativos anteriores: civilización-barbarie, verdad-ficción, español-argentino, ciudad-desierto.

En su enfoque se rozan por momentos, sin que ello sea el centro de su análisis, cuestiones relativas a la configuración espacial del texto, entre las que cabe destacar el camino hacia el interior del desierto argentino; la imagen del mar como prolongación entre dos mundos aparentemente escindidos (América y Europa); y el viaje como metáfora del encuentro. Es por ello que se considera este texto un antecedente inexcusable para la presente investigación, a pesar de que las cuestiones relativas a la configuración espacial solo se

hallen enunciadas someramente en él y no abordadas desde la perspectiva analítica que regirá el estudio que habrá de presentarse.

Por su parte, en la investigación de Tiana Vekic, son analizadas las consecuencias de la experiencia del cautiverio para la conformación de una identidad híbrida argentina. Vekic demuestra cómo la propuesta contemporánea de Lojo, a través de los recursos de la nueva novela histórica, rescata componentes de la identidad que han sido silenciados por el mito de la Argentina blanca-europea, como las minorías raciales de procedencia indígena y africana. Analiza elementos que componen la estrategia narrativa de la escritora en *Finisterre*, los cuales contribuyen a corroborar la existencia de una identidad argentina híbrida: los mecanismos intertextuales, la reflexión metanarrativa, la inclusión de la voz marginada de la cautiva, y el empleo de dos voces que ejecutan la narración desde los márgenes de su condición femenina.⁵ Es evidente que el objetivo de Vekic se aparta de los propósitos centrales de esta investigación; sin embargo, sus ideas en torno al cautiverio resultan oportunas señales del protagonismo que tiene la concepción espacial en *Finisterre*. Las nociones que la investigadora desarrolla de los espacios del borde y del encierro, reinterpretados positivamente por Lojo en la novela, pueden ser ampliadas a través de un estudio como el que se propone.

En su ponencia «¿Hay un lugar?: Poéticas del viaje en *Finisterre* de María Rosa Lojo», Juan Pablo Neyret considera que esta novela muestra cómo la voz de América Latina conforma un lugar de enunciación alternativo. Este investigador destaca que la conjugación de los espacios paratextuales, de los recursos de la puesta en abismo, de la introducción de la voz del marginado en las cartas de Rosalind y de lugares del margen como Galicia, convierten a *Finisterre* en un texto híbrido que apunta hacia la identidad del subalterno concebida como hibridez; aspecto que también ha sido enfatizado por Marcela Crespo Buiturón al expresar que Lojo inserta su obra en un conflictivo diagrama de identidades fragmentadas, donde los conceptos de lo propio y lo ajeno deben ser repensados pues logran configurar «un espacio ficcional —el borde— desde donde puede reflexionar acerca

⁵ Para ahondar en estas consideraciones véase Tiana Vekic: «La experiencia del cautiverio como punto de partida para el desarrollo de una identidad nacional híbrida en dos novelas argentinas contemporáneas: *El entenado* de Juan José Saer y *Finisterre* de María Rosa Lojo», *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, 2010.

de la ambivalencia del material narrativo que [...] es una forma especular de la ambigüedad que se opera en su propia experiencia vital».⁶

Neyret subraya que la pertenencia de *Finisterre* a la nueva novela histórica y su diálogo con la modalidad de la literatura de viajes le permiten afianzar mucho más la hibridez y elogiar los lugares del margen frente a los pretendidos centros del mundo. De ahí que el discurso poscolonial de esta novela, según señala dicho autor, realice una inversión del itinerario tradicional del viaje en la literatura latinoamericana, para que pueda este ocurrir dos veces hacia América. Además, Neyret aclara que Lojo privilegia «en los intercambios entre Europa (Inglaterra y España) y la Argentina, el viaje de regreso, un *traveling back* inverso al de los “ojos imperiales” y en el cual la metrópoli se desfamiliariza al ser narrada desde la óptica del margen.»⁷ Estas valiosas reflexiones sobre la construcción espacial en *Finisterre* constituyen una base esencial de algunos de los supuestos que serán desarrollados en la presente investigación.

Por otra parte, si a la ausencia de investigaciones que enfocan el estudio de *Finisterre* desde la valoración de su espacialidad, se le suma la escasez de análisis que en torno al espacio artístico que ha dominado el panorama de las letras continentales, debe señalarse que la novedad científica de esta investigación se hace doblemente notable. Investigadores como Alicia Llarena han afirmado que para la comprensión de las relaciones multiculturales, la configuración espacial es una herramienta imprescindible, capaz de solucionar los conflictos entre las antinomias individual/social y singular/universal. En este sentido, el modelado espacial literario de la realidad se vuelve un objeto de estudio insoslayable para los críticos e investigadores literarios y del arte en general. La necesidad de la realización de abordajes investigativos del espacio literario queda totalmente sustentada si se concuerda con la sugerencia de Llarena acerca de la posibilidad de que «como imagen

⁶ Marcela Crespo Buiturón: «Andar por los bordes. Entre la Historia y la Ficción: el exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo», tesis doctoral, Universidad de Lleida, 2008, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/pdf/> (consultado en junio de 2011)

⁷ Juan Pablo Neyret: «¿Hay un lugar?: Poéticas del viaje en *Finisterre* de María Rosa Lojo», Congreso de Estudiantes Graduados, mecanuscrito original, Universidad Estatal de Pennsylvania, 2008, p. 8.

fundacional del universo, el tejido textual del espacio sea [...] el fundamento cultural más decisivo en nuestra percepción del mundo.»⁸

En tal sentido, debe destacarse que, aunque es evidente que el espacio siempre está presente en el texto fictivo, es cada vez más reconocido que en los estudios literarios se ha carecido de la profusión de perspectivas metodológicas con las que, por ejemplo, se ha contado para el análisis temporal del relato, de los personajes o del narrador. No obstante, en los últimos años se ha venido perfilando un notable interés por la categoría espacial del relato. Así lo demuestran, en el caso de América Latina, los estudios realizados por Fernando Aínsa (*Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética e Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*) y Alicia Llarena (*Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*), quienes en el análisis de la diacronía literaria latinoamericana encuentran que la configuración del espacio ha tenido un protagonismo esencial en la formación y reformulación de la identidad cultural de América Latina.

En el contexto investigativo cubano, pueden nombrarse algunos análisis significativos en torno a los dominios de la espacialidad literaria, a pesar de que «Uno de los tópicos más problemáticos y menos atendidos por la crítica literaria cubana del siglo xx y lo que va del actual, es el que se refiere a la construcción del espacio en la escritura.»⁹ Como referente de necesaria mención se cuenta con las valiosas investigaciones sobre la poética espacial en la narrativa de José Soler Puig, de Olga García Yero. Esta autora, luego de establecer una terminología útil para el estudio del espacio artístico, implementa una aportadora propuesta metodológica donde combina eficazmente el enfoque cuantitativo y cualitativo.¹⁰ Asimismo destaca su texto *Espacio literario y escritura femenina*; en este apunta que los tratamientos dados a las configuraciones espaciales en la literatura femenina resultan de una visión de lo real nacida de los conceptos y creencias propios del modo femenino de relacionarse con el universo. De esta manera, García Yero aborda temáticas como la escritura viajera

⁸ Alicia Llarena: *op. cit.*, p. 64.

⁹ Olga García Yero: *Espacio literario y escritura femenina*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 7.

¹⁰ Marilé Ruiz advierte con certeza que el sistema categorial empleado por Olga García Yero para el análisis de su objeto de estudio, resulta aplicable a estudios de naturaleza similar, pues el modo en que este se enuncia y se sistematiza, así lo permite. Véase «La configuración del espacio artístico en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato», tesis en opción al título de Máster en Cultura Latinoamericana, tutora: Dra. Olga García Yero, mecanuscrito original, Instituto Superior de Arte, filial de Camagüey, 2008, p. 45.

femenina, el espacio literario y la memoria cultural y abarca la óptica femenina del espacio en la literatura de escritoras cubanas como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dulce María Loynaz, Renée Méndez Capote y María Elena Llana. La organicidad en los análisis, la lectura inteligente y la propuesta metodológica para el estudio de la espacialidad en textos literarios, hacen de ambos textos material de consulta inestimable.

En el ámbito académico de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas destacan los estudios de Marilé Ruiz Prado, Danay Olivera Cárdenas y Dayana Águila Mesa. Dichas investigaciones también pueden situarse, por la línea del análisis espacial, como antecedentes del estudio que hoy se propone, aunque debe aclararse que estas centran su atención en la narrativa de temática urbana del siglo XX latinoamericano, por lo que atienden a otros particulares; sin embargo, sus aportes resultan estimables al ofrecer una síntesis de varias de las teorizaciones en torno a la espacialidad en la narrativa, así como valiosas guías sobre cómo implementar un análisis de tal naturaleza.

Por todo lo antes señalado, se considera pertinente valorar la configuración del espacio artístico en *Finisterre*, pues se evidencia la ausencia de estudios críticos sobre esta novela a partir de la perspectiva que se propone. El análisis, al tiempo que pretende arrojar nuevas luces hacia la valoración de uno de las más importantes voces de la narrativa latinoamericana actual, amplía una perspectiva medular en los actuales estudios literarios: la espaciología literaria, hecho del que deriva la novedad científica de esta investigación.

Problema científico: ¿Qué significaciones adquiere en *Finisterre* la configuración del espacio artístico atendiendo a su estructuración y funcionalidad?

Objetivo: Valorar la configuración del espacio artístico en *Finisterre* atendiendo a su estructuración y funcionalidad.

Variable dependiente fundamental: La configuración del espacio artístico.

Diseño metodológico

La valoración del espacio artístico exige una visión hermenéutica a través de la cual pueda lograrse una coherente exégesis del texto. Para una certera valoración de la coordenada

espacial en *Finisterre* se considera oportuno el empleo de un método múltiple, no asumido como canon o como aplicación mecánica, sino signado por las particularidades del texto a analizar. Un enfoque cualitativo regirá el presente estudio; se impone el análisis de contenido como método esencial para el examen. Este tipo de análisis, en tanto útil método para producir datos utilizables en la interpretación integral del texto, será entendido como el «conjunto de procedimientos que, operando sobre la estructura y los componentes de un texto dado, se dirige a construir *otro* texto». ¹¹

Para satisfacer el objetivo propuesto se trabajará fundamentalmente en el terreno de lo intratextual, a partir de una estrategia intensiva cuyo centro será la configuración espacial de la novela. El análisis intratextual permitirá evaluar el substancial papel de las relaciones espaciales en la constitución de sentidos en el texto. Sin embargo, en un estudio como el que se propone, resulta imprescindible atender a la dinámica cultural de la cual se nutre la obra. Es en tal sentido que el análisis extratextual, «encuadre del texto en un panorama específico de carácter complejo y [...] ampliamente social», ¹² se sitúa como otro de los terrenos a los que habrá de atenderse. Este tipo de análisis lleva consigo el estudio de aquellas conexiones que el texto, en su significado y estructura, establece con elementos pertenecientes al marco sociocultural en el cual se inserta. Asimismo, será imprescindible situar el estudio en el terreno de lo intertextual, puesto que en una investigación de esta naturaleza, resulta imposible el no atender al contenido del texto objeto de estudio a partir de las relaciones que este establece con otros textos, sean estos de su propio contexto cultural, o pertenecientes a la tradición literaria.

Como en todo estudio de configuración espacial en textos narrativos, la poética sistemática habrá de resultar la perspectiva básica que regirá la investigación. Este dominio obliga a atender el espacio como un fenómeno explicable dentro de la morfología de la obra, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional que resulta de determinadas operaciones creadoras de enunciación, de decisiones tomadas en el plano

¹¹ Luis Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, p. 134.

¹² *Ibid.*, p. 139.

estilístico del texto.¹³ Esta perspectiva será valorada atendiendo a los tres planos de unidades morfológicas que la determinan: la descripción, el escenario y los sentidos añadidos.

La atención al plano de los sentidos añadidos obliga a remitirse a otros dominios pertinentes al análisis espacial. Para el desarrollo de la investigación han sido tenidos en cuenta aquellos que remiten a la poética histórica: de la abundante galería de estereotipos que se han ido forjando a lo largo de la historia literaria, en la novela objeto de estudio se presentan estereotipos como el camino de la novela de aventuras o motivo del viaje y el salón de reunión.¹⁴ Asimismo serán valorados los patrones culturales de la experiencia del espacio, específicamente a partir del análisis de las imágenes que de los escenarios rurales ha ofrecido la literatura latinoamericana; y los universales espaciales arquetípicos: las imágenes arquetípicas o fábulas recurrentes que se urden en torno a las representaciones mentales de elementos como el Centro, la Casa, el Camino y el Abismo juegan un gran papel en *Finisterre*; en las imágenes del borde, del fin de la tierra, del mar como límite abismal, de la contraposición entre el centro y la periferia, del espacio íntimo de la casa y el todo, y en la imagen del viaje como definición de identidad pueden hallarse notables sentidos subyacentes.

Los dominios relativos a las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje, el espacio literario como *analogon* del espacio físico, la obra artística concebida como espacio, no fueron abordados en esta investigación. Se consideró suficiente para la cumplimentación del objetivo propuesto, el trabajo con los dominios antes mencionados; aunque no se desestima que la asunción de estas perspectivas puede enriquecer el estudio del espacio artístico en la narrativa de María Rosa Lojo.

¹³ Janusz Slawinski: «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en Desiderio Navarro (selec. y trad.): *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, t. II, p. 270.

¹⁴ Aunque no es objetivo de la investigación el aplicar la concepción bajtiniana del cronotopo a la obra objeto de estudio —puesto que ello añadiría otra dimensión al presente análisis que llevaría a considerar la imbricación de espacio y tiempo narrados—, sí serán tenidas en cuenta las significaciones que Bajún percibe asociadas a los motivos del encuentro, el camino, el viaje, el idilio, el castillo, el salón-recibidor y el umbral, en tanto resultan escenarios cargados de significación en el texto. Si para algunos la imposibilidad de aplicar el método bajtiniano a la producción literaria del continente pudiese estar dada en que su propuesta no remite a esta realidad, sino a otras memorias culturales referidas a la literatura occidental, ello no se constituye en una limitante; antes bien la limitación yacería en la aplicación irrestricta de este modelo de análisis.

Con el objetivo de organizar el análisis se ha realizado una estructuración en dos partes bien diferenciadas, «el mundo de allá» y «el mundo de acá», partes correspondientes a las dos grandes zonas espaciales en que se desarrolla *Finisterre*: Europa y América, respectivamente. A su vez, el análisis de cada uno de estos escenarios se organiza según la oposición entre espacios citadinos y espacios rurales. Por último, se realiza una síntesis de las reflexiones anteriores, la cual permite generalizar sobre el espacio como correlato de todo el texto, así como hallar interpretaciones derivadas de su configuración espacial.

Estructura

El informe final de investigación contiene una introducción, dos capítulos, conclusiones y bibliografía consultada. En el capítulo 1 «El espacio narrativo. Pautas metodológicas y perspectivas investigativas», se realiza un acercamiento a los principales enfoques críticos aportados por los estudios teórico-literarios para el estudio del espacio artístico en textos narrativos. Este se enfoca, fundamentalmente, en la ampliación de las perspectivas investigativas que resultan esenciales para el análisis de la configuración espacial en *Finisterre*. El capítulo 2, «La configuración del espacio artístico en *Finisterre*», en su primer epígrafe, evalúa la obra de María Rosa Lojo, particularmente *Finisterre*, en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea; en el segundo apartado se presenta el análisis de la configuración del espacio artístico en *Finisterre* a partir de las concepciones que han sido expuestas y valoradas en el capítulo anterior. Finaliza el informe con la síntesis de los resultados derivados del proceso de investigación.

CAPÍTULO 1: EL ESPACIO NARRATIVO. PAUTAS METODOLÓGICAS Y PERSPECTIVAS INVESTIGATIVAS

Desde 1978 Janusz Slawinski reclamó la necesaria creación de un *corpus* metodológico capaz de sistematizar el estudio del espacio literario. Dicho teórico vislumbró la significación que tomaría el espacio artístico dentro de las investigaciones de la literatura, lo destacó como una función primaria dentro de la obra literaria y lo despojó de aquellas valoraciones que lo colocaban como un elemento más del tejido de la obra, o como simple telón de fondo de los acontecimientos narrados. Del espacio literario expresó Slawinski: «constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella.»¹⁵

El espacio narrativo no puede entenderse como una categoría aislada, solo referente al tema o al contenido, ni puede reducirse a un mecanismo del estilo que instaura la simultaneidad y detiene el transcurso de la narración; es elemento cardinal y dinámico de la estructura del texto, siempre en relación con los demás componentes de este; es «una *estructura estructurante* —una organización interna capaz de generar modos de configuración—, de la cual dependen y, en ocasiones, incluso provienen significados de gran importancia [...] funciona como un factor que contribuye fuertemente a organizar el texto.»¹⁶ Este debe ser asumido en sus múltiples aristas, en la combinación de las dimensiones semiológicas, narratológicas, temáticas y simbólicas; al tiempo que debe entenderse como parte de un conjunto que le da sentido, pues «su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos.»¹⁷

Al respecto apunta Henri Mitterand la necesidad aún no satisfecha de que los estudios críticos vinculen el aspecto temático a un sistema más amplio, para establecer así las

¹⁵ Janusz Slawinski: *op. cit.*, p. 268.

¹⁶ Olga García Yero: *op. cit.*, p.15.

¹⁷ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Antoni Bosh, editor, Barcelona, 1980, p. 9.

conexiones entre este y los demás componentes narrativos caracterizadores del espacio fictivo.¹⁸ Es por ello que al ocuparse de las dimensiones semiológicas y narratológicas del espacio, debe concederse especial atención a las relaciones semánticas y estructurales que el espacio mantiene con otros componentes narrativos (personajes, narrador o punto de vista, trama o acción y tiempo), sin obviar por ello los caracteres específicos que puede adoptar la descripción y las funciones asociadas a esta.

Zubiaurre ofrece una síntesis metodológica de los diferentes aspectos desde los que ha sido abordado el espacio literario. La investigadora apunta los siguientes modos:

1. El espacio antropológico (a lo Bachelard, Durand y Richard, con los comentarios posteriores de Frenzel, García Berrio, Gullón, Weisgerber y Zumthor) y su dosis de filosofía y de mitocrítica.
2. El espacio material (la peculiar geografía o topografía propia de cada novela, como señalan Lotman y Mitterand, la cual se construye mediante la dialéctica que se establece entre los distintos contrastes o polaridades espaciales).
3. La forma espacial de los fenómenos de yuxtaposición y simultaneidad observados por Frank¹⁹ y sus seguidores.
4. La conciliación de las categorías espacio y tiempo gracias al cronotopo de Bajtín.²⁰

Con el objetivo de organizar el extenso dominio de intereses en el que puede insertarse el estudio del espacio artístico, Slawinski propone una serie de perspectivas investigativas y advierte la posibilidad de combinar en un mismo estudio varias de las aristas por él enunciadas, siempre con la condición de que se tome en cuenta cuál de las perspectivas empleadas para el análisis es primaria respecto a las restantes, y aclara: «Primaria quiere decir: de tal naturaleza que posibilita la penetración en la ontología del espacio literario: en su modo fundamental de existencia. Las restantes permiten entonces acabar de definir ese

¹⁸ Apud María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela realista*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 20.

¹⁹ Como una de las primeras tentativas del enfoque espacial, Zubiaurre establece el trabajo de J. Frank *Spatial Form in the Modern Novel* (publicado por primera vez en 1945). El concepto de «forma espacial» afirmado por Frank y sus seguidores insubordinó el espacio al tiempo, pero negativamente lo redujo a la atemporalidad y simultaneidad y reforzó, así, la idea de que el espacio es una entidad estática desprovista de movimiento. Posteriormente la teoría bajtiniana demostró que el espacio no implica ausencia de tiempo y que solo a través del primero el tiempo puede convertirse en una entidad palpable.

²⁰ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 19.

modo elemental de existencia, pero por sí solas no pueden definirlo.»²¹ Slawinski hace corresponder la perspectiva primaria con lo que nombra dominio de la poética sistemática; en esta el interés principal se encuentra en el espacio como componente de la morfología de la obra, o sea como componente del plano presentado.

Las perspectivas investigativas enunciadas por Slawinski son las siguientes: la poética sistemática, la poética histórica, las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje, los patrones culturales de la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado, los universales espaciales arquetípicos, el espacio literario como *analogon* del espacio físico, y la obra artística toda como un espacio.²²

Según ha quedado establecido y justificado en el diseño metodológico de esta investigación, serán ampliadas a continuación las perspectivas que remiten a: la poética sistemática, la poética histórica, los patrones culturales de la experiencia del espacio y los universales espaciales arquetípicos.

1.1 Poética sistemática

En este dominio se insertan aquellas investigaciones donde el espacio se concibe como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional, formado a partir de operaciones de enunciación. Para Janusz Slawinski el espacio presentado se configura a través de tres planos de unidades morfológicas de la obra, tres procesos simultáneos de montaje que constituyen manifestaciones de un mismo proceso semántico; estos son el plano de la descripción, el del escenario, y el de los sentidos añadidos.

1.1.1 Descripción

Según Janusz Slawinski la descripción debe valorarse siempre como el «motor de arranque» de la espacialidad textual, y el análisis de los recursos, técnicas y variedades del enunciado descriptivo como un requisito indispensable para las reflexiones sobre el espacio

²¹ Janusz Slawinski: *op.cit.*, p. 276.

²² *Ibid.*, pp. 270-275.

literario. Este plano debe entenderse en su aspecto dinámico, productor de entes semánticos, pues la descriptividad más que una «forma» es «una tendencia semántica que puede tener índices independientes muy reducidos en la superficie del texto e intervenir como un aspecto de un enunciado de carácter esencialmente no descriptivo —un relato, un monólogo lírico o un examen. Independientemente del grado de nitidez y de la dimensión de los elementos descriptivos, su función es constante: la inclusión del parámetro espacial en la semántica del mensaje.»²³

Asumir los criterios de Slawinski al respecto significa, en primer lugar, destituir la idea errónea de que el espacio literario solo es construido en la obra a través de la descripción; en segundo lugar, comprender que la descripción debe asumirse desde un enfoque renovador donde esta ya no indique una representación estática, inmóvil de elementos; en tercer lugar, tomar conciencia de que existe descripción aunque esta aparezca en mínimas dosis textuales esparcidas durante la obra literaria y no unida a amplios segmentos textuales independientes; y, por último, entender que a pesar de que los niveles de descriptividad puedan parecer imperceptibles, el espacio necesita ser «invitado» (en palabras del propio teórico), indicado; para existir debe aparecer, manifestarse en el discurso, y su modo originario de hacerlo es a través de la descripción. Puede descubrirse en esta reveladora concepción que la descripción excede los límites del adjetivo y de los enunciados que tradicionalmente han sido concebidos como descriptivos.

Resulta útil distinguir las opiniones de Raúl Dorra quien logra devaluar la oposición tradicional entre la descripción (caracterizada por lo estático) y la narración (signada por lo dinámico). Dorra parte de definiciones primarias de la descripción, a las que luego suma nuevas connotaciones:

Como expansión de la frase de predicado nominal la descripción sería un procedimiento discursivo cuyo propósito es el de aportar la *visión* de un actor, un objeto o un escenario del relato recortándolos en el discurso narrativo y en el discurso temporal. El objeto de la descripción resulta así una presencia o una duración, un estado sustraído del proceso. Describir no es negar el tiempo pero sí suspenderlo,

²³ *Ibid.*, p. 281.

referir un objeto como imagen consumada [...] Así, en la operación descriptiva se presenta una contradicción entre el tiempo real y sucesivo de la enunciación y el no-tiempo ideal de lo enunciado que se resuelve con la abstracción o puesta en suspenso del tiempo real.²⁴

De esta posición dicho investigador pasa a oponerse al enfoque nominalista de Philippe Hamon quien le da al adjetivo un valor de expansión lexical del sustantivo. Dorra defiende la función descriptiva del verbo, basándose en los criterios de Gérard Genette recogidos en su ensayo *Fronteras del relato*: «Genette observa que el verbo de acción no deja de introducir un matiz descriptivo, esto es, de producir una *imagen* de la acción que denota. [...] el verbo no sólo informa de una actividad del sujeto sino que, con distintos grados de nitidez, la describe.»²⁵

Dorra desvanece las distinciones entre espacio y tiempo en una actitud analogable al concepto bajtiniano de *cronotopo* —concepto que luego será abordado en este capítulo; afirma que solo a través del espacio puede observarse el decurso temporal pues es allí donde este se condensa; el espacio a la vez se intensifica en el movimiento, en la sucesión del tiempo:

Si el verbo *también* describe ello quiere decir que también se puede concebir la acción como espectáculo, una acción o un proceso interesan no como una serie de sucesos que van encadenándose en el tiempo sino precisamente porque esa serie de sucesos puede ofrecerse a la observación como una totalidad ya realizada. Así, las transformaciones del objeto, si bien son enunciadas sucesivamente, aparecen bajo la forma de un sistema que se despliega ante la mirada y que la mirada puede recorrer de un extremo a otro como si se tratara de una *figura* o una imagen visual.²⁶

Para este investigador el interés del relato en muchas ocasiones se enfoca más que en la búsqueda de un desenlace, en la recreación del escenario donde este puede ocurrir. Cuando ello sucede la descripción toma un papel protagónico en el relato; es el caso de obras como

²⁴ Raúl Dorra: «La descripción», en *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1989, pp. 232-233.

²⁵ *Ibid.*, p. 235.

²⁶ *Ibid.*, p. 236.

las de Honoré de Balzac donde el análisis y la descripción sociológicas son fundamentales. Pero la función descriptiva puede ser angular también en obras donde el interés es de contemplación estética como en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. Todo ello permite afirmar a Raúl Dorra que «la narración tiene una función descriptiva que, presente siempre, puede alcanzar en ciertos relatos un grado tal de actividad que, modificando la visión del objeto, presente la temporalidad como si fuera espacio, sustraiga los hechos del eje de la sucesividad y los distribuya sobre el de la simultaneidad.»²⁷

Desde esta nueva visión de la descripción no puede esperarse que la caracterización de un personaje se reduzca al retrato descriptivo que ofrezca el narrador de este, pues según Dorra la imagen total de un personaje puede construirse solo como resultado de todo el relato. Define así al texto descriptivo como aquellos momentos en que la descripción se hace perceptible, y ubica el sistema descriptivo de la obra en el relato entero:

el «texto descriptivo» no es en realidad sino una condensación episódica, un momento del relato en el que la descripción, constantemente activa pero con frecuencia subterránea, emerge a la superficie y se hace plenamente visible. El sistema descriptivo del texto, en consecuencia, debe ser extraído del relato entero ya que la descripción, más visible en algunos segmentos y, menos visibles en otros, está siempre activa.²⁸

En una posición conciliatoria, este autor prefiere no convertir la descripción en una sierva subordinada de la narración, sino que elige afirmar que ambas son igualmente necesarias, que «son funciones de un mismo discurso»:

No se puede contar sin describir y por lo tanto no es posible informar de un suceso particular sin provocar una imagen del suceso. Lo que se puede hacer —y esto representa una opción del relato— es cargar a cuenta de la temporalidad del suceso, o dirigir hacia la imagen que la relación del suceso inevitablemente provoca, el interés

²⁷ *Ibid.*, p. 238.

²⁸ *Ibid.*, p. 241.

de la información. [...] el discurso narrativo no puede ser sino narrativo-descriptivo porque para narrar debe constantemente describir.²⁹

Resulta imprescindible señalar diferentes clasificaciones dadas por los investigadores en torno a las funciones de la descripción y construir una noción más completa que englobe los juicios de diversos teóricos.

Respecto a las funciones de la descripción, se considera oportuno señalar que en el relato esta puede tener una función decorativa, de pausa (más o menos ligada al desenlace), una función dilatoria (cuando retarda un acontecimiento de la diégesis), indicativa (cuando connota indirectamente la psicología de un personaje) y demarcativa (cuando señala la articulación y mide el ritmo de la historia, al abrir o cerrar, por ejemplo, una secuencia o un episodio.³⁰

Al respecto María Teresa Zubiaurre reúne varios de los juicios críticos que han sido ofrecidos en torno a la descripción, así como muchas de las funciones asociadas a esta:

1. Las funciones mimética e informativa mencionadas por Yves Reuter. Además, la función estética que para este autor tiene un carácter esencialmente histórico pues ha dependido de las preferencias de cada periodo literario.³¹
2. La función musical o rítmica que va acompañada de la función pictórica pues la descripción ayuda a ver, lo que no significa que esta sea excesivamente detallista.
3. La función narrativa caracterizada por Philippe Hamon: «Fija y memoriza los conocimientos sobre el espacio y los personajes, ofrece una serie de indicaciones acerca del ambiente, añade drama al relato, al hacer que, en el instante crucial, la narración se demore y, por último, da una serie de pistas que ayudan a seguir el argumento».³²
4. La función «anticipatoria y englobante» referida por Bernard Pingaud: «La descripción anticipatoria monta un decorado en el cual sabemos que va a ocurrir

²⁹ *Ibid.*, pp. 243-244.

³⁰ Angelo Marchese: «Las estructuras espaciales del relato», en *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1989, p. 312.

³¹ *Apud* María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, pp. 44-45.

³² *Apud ibid.*, p. 45.

algo. Por otra parte, la descripción engloba ese decorado dentro de la acción, de la misma forma que sirve para definir la situación real del héroe.»³³

5. La función semantizante o significadora del personaje, a la que Zubiaurre prefiere denominar función o finalidad «desplazada» del acto de describir, que a diferencia de la «centrada» (aquella cuya única intención es la descripción del paisaje por el paisaje), insinúa algo más y en el caso extremo muestra todo lo contrario de lo que pretende mostrar (como han sugerido Roland Bourneuf y Réal Oullet). Estas dos funciones, de todos modos, siempre van acompañadas una de la otra.³⁴

En relación con la función narrativa de la descripción, María Teresa Zubiaurre se opone a teóricos como Genette y Van Holk, quienes aseguran que los momentos descriptivos constituyen situaciones de pausa que siguen a los períodos de acción; sostiene que las descripciones tienen una gran capacidad rememorativa y presagiadora, lo que las hace aportar amplias dosis de información para la acción.

Para Zubiaurre es Philippe Hamon quien ha hecho aportaciones más valiosas en los estudios sincrónicos dedicados a demostrar el papel de la descripción dentro de la estructura narrativa. Hamon establece una serie de temas necesarios para la inserción de un pasaje descriptivo, a los que califica de «temática vacía» pues solo están en el texto para asegurar la verosimilitud y la inclusión armónica de la descripción; estos son:

1. Los espacios transparentes: ventanas, puertas abiertas, luz directa, sol, aire transparente, panoramas abarcadores, etcétera.
2. Personajes-tipo, al modo del pintor, el esteta, el paseante, el espía, la comadre, el neófito, el intruso, el experto, el informante, el explorador de un lugar, etcétera.
3. Escenas tipo, al modo de la llegada con antelación a una cita, el descubrimiento de un secreto, la visita a un domicilio, la intrusión a un lugar desconocido, el paseo, la pausa, el momento de descanso, el acodarse a una ventana, la subida a un promontorio, la organización de un local o de una decoración, etcétera.

³³ *Apud ibid.*, p. 47.

³⁴ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, pp. 44-48.

4. Motivaciones psicológicas, como la distracción, la pedantería, la curiosidad, el interés, el placer estético, la volubilidad, la mirada maquinal, la fascinación.³⁵

Por último, tanto las valoraciones de Philippe Hamon, al considerar que el papel de la descripción consiste en organizar la narración y en constituir una especie de almacén de datos determinantes en la construcción de sentido, como las de María Teresa Zubiaurre y Janusz Slawinski desde su temprana posición, nos permiten argumentar que la descripción no es una simple decoradora, desechable y con una función secundaria, sino que gracias a ella el significado del texto puede afianzarse y anticipar otras unidades semánticas.³⁶

1.1.2 Escenario

El plano del escenario, otro de los procesos del montaje del espacio presentado de la obra, según los razonamientos de Slawinski, es generado a partir de la descripción, y en él pueden encontrarse totalidades semánticas ya producidas con aparente independencia del mecanismo generador. El movimiento de integración de dichas totalidades y la creación de conjuntos de un orden superior constituye el montaje del escenario. Slawinski apunta que el escenario es una de las grandes figuras semánticas de la obra; a diferencia de otras unidades morfológicas del mismo orden (como los personajes, la trama de la fábula y el narrador) no puede ser aislado. Por lo tanto, su análisis es valioso en la medida en que sea considerado más que un ambiente para la consecución de acontecimientos en la narración, como un estructurador de nuevas relaciones semánticas en el texto:

el lugar de la acción está constituido no solo por las descripciones del paisaje o un fondo decorativo. Todo el *continuum* espacial del texto en el que se refleja el mundo del objeto se organiza en un cierto *topos*. [...] tras la representación de cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del *topos* se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto.³⁷

³⁵ *Apud* María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, pp. 53-54.

³⁶ Consideraciones sobre los métodos descriptivos y sus variaciones según las épocas literarias serán expuestas en el apartado dedicado a la poética histórica.

³⁷ Iuri Lotman: *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Editorial Iskustvo, Moscú, 1970, p. 283.

Slawinski distingue tres aplicaciones básicas que pueden ser leídas como funciones del escenario en el texto:

1. El escenario determina, separa, diferencia, clasifica el territorio en que se extiende la red de personajes; determina la matriz de las oposiciones e interacciones posibles en los marcos del mundo presentado- entre personajes, grupos de personajes, medios (personas de aquí-personas de allá, la patria-el extranjero- autóctonos-inmigrantes, «yo» aquí- «tú» allá, aldea-ciudad, salón- calle, iglesia- taberna, casa-ágora, etcétera). En este respecto el papel de las categorías espaciales reside en que a los personajes se les atribuye determinados territorios donde pueden aparecer, en oposición o equiparación a lugares propios de otros personajes.
2. El escenario constituye un conjunto de localizaciones donde se sitúan los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en los que participan los personajes. De este modo, el escenario pasa a ser una de las partes del proceso de desenvolvimiento temporal del mundo presentado. Se ubican en este respecto el espacio como indicador de la trama fabular (por ejemplo, el papel del motivo del camino en el romance de aventuras, o de los territorios geográficos en la novela de viajes), el paso del personaje por las fronteras que separan círculos espaciales como condición del acontecimiento fabular (por ejemplo, los propios de los ajenos), el significado de las presentaciones espaciales para las diferentes fases del transcurso de la fábula (por ejemplo, en la exposición, la peripecia, el punto culminante, los episodios), entre otros.
3. El escenario interviene como índice objetual de cierta estrategia comunicacional instituida en el marco de la obra. Propiedades del espacio presentado como la continuidad y la elipticidad, la sistematización y la caoticidad de los lugares y la transparencia o el carácter laberíntico están relacionadas con una estrategia de entendimiento con el receptor adoptada por el sujeto literario. El espacio aprehendido, aquel donde solo se presentan algunos lugares aislados y no se muestran las relaciones entre estos, demanda la gestión reconstructiva del receptor; mientras que el espacio lleno, desprovisto de reticencias, requiere de un lector de independencia interpretativa limitada. El escenario en el cual los lugares,

territorios, paisajes, interiores están sistematizados, parte de convenciones que relacionan a las dos partes que se comunican; a diferencia de un escenario que induzca una imagen de caos y permita al receptor las nuevas posibilidades de ordenamiento espacial, más allá de un modelo preestablecido. Por otra parte, Slawinski explica que un escenario construido a modo de «laberinto», constituiría una especie de enigma, un llamado a descubrir un único ordenamiento justo.³⁸

En correspondencia con la estrategia comunicacional proyectada por el sujeto literario dentro del texto, debe mencionarse que el escenario también puede ser estudiado a partir del punto de vista, a través de las posiciones manifiestas o supuestas del sujeto, su movilidad en el mundo presentado y el intercambio de perspectivas de observación. Al respecto, Angelo Marchese refiere la relación existente entre espacio y percepción, al considerar que el espacio es seleccionado y filtrado por una actitud perceptiva procedente del narrador o, porque este la delega, proveniente de un personaje.

Para este investigador un estudio sincrónico de los mecanismos topológicos-perceptivos ayudaría a la comprensión incluso de sistemas axiológicos a partir de la presentación de los escenarios, ambientes y atmósferas, y de las estrategias comunicativas mediante las cuales el narrador proyecta su presentación. Marchese ofrece ejemplos donde la percepción del narrador fluye a partir de la presentación de un escenario al lector a través de la mirada subjetiva de un personaje; y otros donde el narrador omnisciente crea atmósferas en las que se inscribe su percepción moral, es el caso de obras como las de Balzac: «En este caso todo depende del narrador, omnisciente además de omnipresente. La instancia discursiva del juicio ético se insinúa profundamente en la óptica y en la percepción del espacio, en el que se distribuyen [...] el ambiente, la descripción física, el carácter».³⁹

La aparición del entorno geográfico en el texto depende del ángulo de visión o foco narrativo; a su vez, la naturaleza de la realidad física se transforma en la medida en que cambie la perspectiva desde la cual es observada. El narrador omnisciente, por su parte, siempre tendrá un acceso espacial superior al de los personajes y además puede penetrar al espacio psíquico de estos; incluso, con frecuencia, el espacio exterior puede convertirse en reflejo de los «paisajes del alma» del personaje.

³⁸ Janusz Slawinski: *Ibid.*, pp. 283-286.

³⁹ Angelo Marchese: *op. cit.*, p. 316.

Para el análisis del diseño espacial en una novela ha de tenerse en cuenta la medida en que el sexo y la condición social de los personajes afectan la perspectiva narrativa. Así, por ejemplo, los espacios femeninos, nos dice Zubiaurre, son generalmente restringidos y escasos en su diseño espacial, de tal manera que la perspectiva omnisciente en varias ocasiones pierde su libertad frente a la focalización interna. Entonces, es mediante el personaje que se muestran los otros caracteres, acontecimientos, y su visión es la encargada de la proyección del entorno que lo rodea. La autora apunta que la focalización interna puede pasar en una novela por diferentes personajes para que el lector vea con cada uno de estos, lo que acerca el relato a una omnisciencia encarnada en diferentes focos. Por otra parte, en la focalización externa el narrador solo es testigo ocular de los acontecimientos en que participan los personajes, y describe desde el exterior. Esta perspectiva es empleada con la intención de lograr una objetividad y realismo absolutos.⁴⁰

Además de que el análisis de las técnicas perspectivistas del narrador pueda contribuir a la revisión del ángulo desde el que se construye el escenario, la construcción del espacio fictivo va más allá del punto de vista (localizado o no en uno o en varios personajes); depende también del movimiento de los personajes, de sus itinerarios, entradas y salidas que traen consigo la presencia de nuevos escenarios. Para María Teresa Zubiaurre el espacio es propulsor del argumento, el cual «avanza precisamente porque cambia el entorno y son las diferentes situaciones o paisajes los que, al menos en el relato clásico o decimonónico, determinan la progresión de la trama.»⁴¹

Así, para el curso de la acción se hacen necesarios tres tipos de transiciones en la narración, anotados por J. J. van Baak. En los dos primeros tipos —la introducción de nuevos personajes en una situación o la ausencia de personajes en una situación—, los *cronotopoi* transitivos como puertas, ventanas, riveras fluviales, carreteras y otros temas espaciales como ciudades y países, constituyen nexos entre los diferentes segmentos de la trama. Mientras que en el tercer tipo de transición —la realización de un cambio en las relaciones entre los personajes, o entre los personajes y su entorno— el espacio mantiene su papel

⁴⁰ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 34.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

motriz pues los personajes al cambiar de lugar transforman su posición dentro de los límites de la situación narrativa.⁴²

Marilé Ruiz Prado, por su parte, basándose en aportes de Olga García Yero y Michel Butor, apunta las necesarias conexiones que, como parte de la configuración del escenario, se establecen entre los personajes y los objetos que los rodean. Así, el espacio puede aparecer como elemento caracterizador del personaje, o el personaje ser caracterizado como un espacio. El espacio puede ser proyección del personaje o fuerza que lo determina; incluso, los muebles pueden llegar a poseer los estados de ánimo de determinados personajes y tener un papel activo en la consecución del sentido total del texto.⁴³

En *Novelar también es derretirse*, Olga García Yero ofrece una clasificación que engloba una útil clasificación de las tipologías de escenarios a través de los cuales puede aparecer configurado el espacio en textos narrativos:

1. Espacio configurado como continente de elementos objetivos: Construido estilísticamente a través de denominaciones sin modificadores, con frecuentes reiteraciones de objetos y detalles. Estos componentes se acumulan y ocupan su «sitio» en la estructura imaginal del espacio básico de la acción.
2. Espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre: Se subrayan los elementos que lo integran a partir de la re-configuración subjetiva que hace de estos el narrador atendiendo al tipo de focalización que emplee. Puede darse a partir de la supresión del factor humano, que influye compensatoriamente en que se humanicen los objetos y en que adquieran una dimensión singular. El espacio se distingue por la movilidad transformativa debido al tratamiento subjetivo que se orienta hacia el ahondamiento o la disolución de las formas aparentes y hacia la captación de una atmósfera impregnada de espiritualidad.
3. Espacio onírico: Se puede tomar como un grado extremo del anterior, pero el traslado desde la objetividad hacia la subjetividad de la imagen es muy rápida, y se asienta sobre índices implícitos o explícitos, desde la focalización del narrador. El sentido onírico del espacio puede ser reconocido de manera directa por el

⁴² *Apud* María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, pp. 36-37.

⁴³ Marilé Ruiz Prado: *op. cit.*, p. 33.

narrador y señalado como un tipo de ámbito «único», ya sea por su intensidad, fealdad o belleza.

4. Espacio mítico: Se produce una mitificación espacial observada a través de una construcción cosmogónica del espacio. Puede darse el caso en el que se insista violentamente en la falibilidad de la visión mítica señalada.
5. Espacio idílico: Se aleja de la superficie cotidiana; se suprimen elementos objetivos, hacia una configuración idílica. En ocasiones se vincula con otra clase de configuración espacial, por ejemplo, la de manipulación subjetiva libre.⁴⁴

1.1.3 Sentidos añadidos

Al concretizarse el espacio del mundo presentado, este produce significados adicionales, por encima de las presentaciones espaciales, estos son los sentidos añadidos. Esta capacidad del espacio lo convierte en un sistema hablante. Slawinski aclara que los objetos, las distancias, las direcciones, las escenas y los paisajes de una obra literaria pueden traer consigo una serie de connotaciones nuevas, con una marca simbólica más o menos clara, las cuales se encuentran más allá de la enunciación, más allá de la estructura sónica:

El espacio tratado como equivalente de estados emocionales; la oposición de los espacios realistas y fantásticos; los interiores habitables como indicio social del héroe; el paisaje arcádico del idilio, opuesto al caos inhumano del paisaje de la gran ciudad; los elementos paisajísticos como símbolos de la patria lejana; el bosque espeso como el subconsciente; el recorrido del camino como figura del perfeccionamiento espiritual: en todos estos casos, y en otros innumerables de género semejante, estamos ante connotaciones que pueden ser movilizadas en la medida en que exista en la obra una sistematización perceptible y programática de los atributos y componentes de los espacios presentados y una axiología ligada a ellos. Desde luego, al considerar esos sentidos añadidos, que por lo regular tienen un carácter más o menos standard, estamos obligados a salir del mundo interior de la obra: en dirección

⁴⁴ Olga García Yero: *Novelar también es derretirse*, Editorial Ácana, Camagüey, 2003, pp. 160-167.

a los sistemas semánticos de la tradición literaria y cultural que los hacen admisibles.⁴⁵

Olga García Yero ha subrayado que la función espacial está relacionada con un determinado dinamismo y no con una repetición mimética de la realidad; para apoyar este criterio se basa en la diferenciación realizada por Michel de Certeau entre «lugar» y «espacio» en *La invención de lo cotidiano*. Así, la autora logra caracterizar el «espacio» en su relación con los sentidos añadidos, con la connotación, en oposición al carácter denotativo del «lugar»:

podría definirse aquí el «lugar», en el texto literario como una secuencia cuyo referente es un *topos*; la imagen de un ámbito extralingüístico obtenida mediante una estructuración sintáctica de elementos lingüísticos que lo *denotan* en un discurso literario dado; [...] el *espacio literario* se vincula directamente con el efecto de sentido que produce el antedicho «lugar», es decir, se vincula con la *connotación*, los sentidos añadidos en el texto.⁴⁶

Interesada en demostrar la significación de la espacialidad en la literatura, en la obra referida, García Yero acude a las valoraciones de Iuri Lotman en *Estructura del texto artístico*, donde se afirma el carácter espacial de la apropiación humana del mundo y la relación existente entre la construcción textual del espacio y la constitución de modelos ideológicos globales inherentes a cada tipo de cultura dada. La autora muestra, de este modo, cómo el espacio participa en la conformación de sentidos no solo de gran peso para la interpretación de las obras literarias, sino imprescindibles para comprender la cultura en que aquellas se insertan, así como el papel de la literatura en la formación y transformación de la cosmovisión humana.⁴⁷

Finalmente, con los sentidos añadidos la estructura sígnica pasa a convertirse en un sistema hablante más allá de la enunciación del texto, y el escenario originado en la descripción señala significados que van más allá de su carácter espacial:

⁴⁵ Janusz Slawinski: *op.cit.*, p. 287.

⁴⁶ Olga García Yero: *Espacio literario y escritura femenina*, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 13-16.

Una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en «metalenguaje». [...] La frontera, ciertamente, que separa el espacio «físico» de ese otro espacio simbólico o temático es apenas perceptible. Con gran facilidad el lector se olvida del escenario y de sus características puramente físicas o geográficas y no halla en él sino un segundo significado implícito: la referencia inevitable a otra realidad no presente.⁴⁸

La comprensión de los modos que puede asumir la descripción o la configuración del escenario, no agota las múltiples connotaciones que puede aportar el espacio en un texto narrativo. Es por ello que la valoración de los sentidos añadidos en un estudio de espacialidad obliga a visitar dominios como los que remiten a la poética histórica, los universales espaciales arquetípicos o los patrones culturales de la experiencia del espacio. A través de la atención a estos particulares serán ampliadas las consideraciones que en este apartado han sido expuestas.

1.2 Poética histórica

En las reflexiones de poética histórica son fundamentales las aprehensiones propias de épocas, culturas literarias, corrientes o géneros. Son objeto de estudio los esquemas composicionales del espacio presentado fijados en la tradición, la tópica espacial literaria, los métodos de descripción, los principios que determinan el valor semántico de las presentaciones espaciales encerradas en las obras, entre otros.

El espacio es una noción histórica cuyas características e importancia dependen en gran medida de las épocas literarias. Así, por ejemplo, existen distinciones entre la novela picaresca que elige cambios constantes de escenarios basándose en el motivo estructurador del viaje y la novela realista, donde predominan los interiores; como también existen diferencias entre el tratamiento subjetivo del espacio fictivo en la novela decimonónica y el tratamiento objetivo desplegado en diferentes exponentes de la novela moderna.

⁴⁸ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 22.

Sobre cómo varían los métodos descriptivos según las épocas literarias, Dorra ha hecho referencia a los criterios que ofrece Genette en torno a las funciones de la descripción. Para este último, hasta la novela realista del siglo XIX la descripción tuvo una función ornamental o pictórica, es decir, interrumpía la narración y resaltaba un motivo visual de contemplación; con la novela realista la descripción pasó a desempeñar una función simbólica, comenzó a representar la interioridad de los personajes, el carácter de estos a partir de las apariencias. Sin embargo, para Dorra la descripción y sus funciones no coinciden con la periodización propuesta por Genette, pues la descripción simbólica se presenta no a partir de determinada fase en el desarrollo histórico de la literatura, sino a partir de los presupuestos y de las tendencias representativas de un cierto estilo, del estilo realista.⁴⁹

María Teresa Zubiaurre, por su parte ha agrupado la descripción en dos grandes bloques: «el decimonónico o de signo realista (recuérdese que muchas novelas, aun sin pertenecer cronológicamente al realismo, lo son por naturaleza e intención) y el «antirrealista» o «antirreferencial», nacido de ese nuevo programa estético e ideológico propagado por el *Nouveau Roman* y la novela experimental.»⁵⁰

Asimismo, dicha autora refiere la existencia de variaciones de la descripción novelesca y sus funciones a través de la historia de la literatura. Se basa para ello en la sinopsis histórica ofrecida por Yves Reuter en *Introduction à l'analyse du roman*, en la que se muestra el ascenso del paisaje descriptivo hacia un mayor grado de complejidad y de eficacia semántica. Puede observarse desde un enfoque diacrónico que mientras en la Edad Media la descripción poseía una función secundaria (ya que la expansión descriptiva era realizada por los mecanismos de enumeración), en los siglos XV, XVI y XVII era predominante la descripción con función ornamental cuyo fin no era la verosimilitud, sino el dar una imagen de lo bello. A partir del siglo XVIII, con el crecimiento del público lector, las descripciones ornamentales fueron consideradas una molestia para el dinamismo de la novela y, por tanto, se redujo su cantidad de apariciones y longitud dentro de la narración. La descripción tomó

⁴⁹ Raúl Dorra: *op. cit.*, p. 231.

⁵⁰ María Teresa Zubiaurre: *op.cit.*, p. 44.

entonces las funciones didáctica y documental (aquella en la cual los objetos informan sobre el personaje).

Ya a partir de la segunda mitad del siglo XIX ocurre, según Reuter, el «triunfo del modelo representativo, que todavía impregna nuestra concepción de la descripción novelesca»;⁵¹ este se caracteriza por la voluntad mimética y el retrato objetivo del mundo exterior, y trae consigo descripciones detalladas que intentan agotar la realidad. Sin embargo, a partir del siglo XX, dicho objetivismo se ha visto muchas veces frenado por el afán de los narradores de construir universos mediante la ficción, sustentados en sensaciones y percepciones subjetivas; donde las descripciones provocan que la realidad se haga multiforme y fragmentada. Así, Zubiaurre ejemplifica cómo el *nouveau roman* propone un nuevo modo descriptivo opuesto al patrón realista, modo que exige la participación activa del lector.⁵²

Dentro de los estudios de poética histórica descuella la perspectiva culturológica asumida por Fernando Aínsa en su amplia investigación *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Allí, el autor demuestra el gran valor integrador y configurador de la narrativa latinoamericana en la creación de la identidad de América Latina. Aínsa revela la función que ha tenido el espacio novelesco como modelador de un auténtico mapa topológico y cultural del continente. Las significaciones novelescas del espacio americano le ayudan a desentrañar lo que él denomina símbolos, temáticas o mitos de lo americano, desde las Crónicas de Indias hasta novelas latinoamericanas contemporáneas.

Aínsa muestra la evolución de las técnicas descriptivas y de la relación entre personajes y escenarios durante el proceso literario latinoamericano, a partir de la cual la naturaleza logra convertirse en un paisaje significativo en el que el hombre y el espacio llegan a componer una entidad única. Así, las descripciones espaciales han ido abandonando, a través de la historia literaria de América Latina, la acumulación de detalles exóticos, pintorescos y decorativos para lograr una eficiente relación entre personajes y entorno. Del mismo modo esta relación ha fluctuado, en el caso de los grandes escenarios naturales como la selva, los desiertos y el mar, entre el desbordamiento natural frente al cual el

⁵¹ *Apud* María Teresa Zubiaurre: *op.cit.*, p. 43.

⁵² *Ibid.*

hombre se siente abrumado y desconcertado o frente al cual necesita autenticarse, y el paisaje que implica más que la visión de una existencia física, la valoración humana y la integración completa con el espacio.⁵³

Los modos como el espacio americano ha sido asumido y transformado en los sucesivos «paisajes literarios» han sido muy diferentes. Si muchos textos reflejan un conflicto y un enfrentamiento de la identidad primordial con los elementos naturales (narrativa de la selva y de altas montañas), otros han reflejado el «horror al vacío» (las pampas y desiertos) [...] Más recientemente, el «modelo» literario ha buscado la armónica «integración» de técnicas y formas en un contexto en el que ser y existencia se han confundido en una sola identidad.⁵⁴

Para Aínsa se hace necesaria una reconfiguración rigurosa, a la vez abierta y dinámica del concepto de identidad cultural latinoamericana. En este sentido, los espacios privilegiados durante el proceso literario latinoamericano ayudan a comprobar la identidad plural y universal del hombre americano, concretada literariamente a través de la asunción de diversos espacios tematizados en la narrativa latinoamericana como la casa, los pueblos míticos de Latinoamérica, la ciudad, la llanura pampeana y la selva. De este modo, la búsqueda de la identidad se da en la literatura de América Latina mediante un doble movimiento: el centrípeto nacionalista y el centrífugo universalista:

1. El «centrípeto», es decir, hacia lo primordial y «raigal», en general identificado con el «interior» del continente (selva, pampa, sabana, montañas y valles aislados).
2. El «centrífugo», hacia el universalismo que reflejan las ciudades-puerto, por donde llegan las influencias de las metrópolis generadoras de los sucesivos «modelos» en que se expresa lo americano.⁵⁵

Al igual que Fernando Aínsa, Alicia Llerena concede al espacio fictivo un valor estructurador de la identidad y la cultura latinoamericanas, observable en los primeros

⁵³ Para ampliar estas consideraciones véase, en la mencionada investigación de Fernando Aínsa, el análisis de las diferentes configuraciones de extensos escenarios naturales asumidas en obras como *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra* y *Los pasos perdidos*.

⁵⁴ Fernando Aínsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Madrid, 1986, p. 159.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

textos fundacionales sobre América (Crónicas de Indias); en los textos de los inicios independentistas donde se hacían explícitos los intereses americanistas y la toma de conciencia nacional; en la novela regionalista de marcados afanes localistas y descriptivistas; y en la novelística de grandes autores del siglo XX como Roberto Arlt, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier, donde su papel en la estructura significativa resulta determinante.

El espacio, además de conformar la estructura de la narración, es un contenido cambiante pues los temas espaciales evolucionan a través de la historia literaria. Las realidades literarias, a la vez sociohistóricas y mítico-antropológicas, se han convertido en su diacronía en entes significativos autónomos fácilmente reconocibles en la estructura narrativa, muchas veces, incluso, llegan a expresarse a través de tópicos espaciales:

Me refiero a esos temas, motivos o símbolos [...] insertos en todo texto, pero que ya existieron, con otro significado, con otra forma, fuera de él (en textos anteriores, en momentos culturales pretéritos) y, de hecho, volverán a reaparecer, aunque metamorfoseados, en textos futuros: el tema espacial, pues, entendido fundamentalmente como entidad literaria de carácter repetitivo, evolutivo e histórico.⁵⁶

En tal sentido, podría destacarse la propia investigación de María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*. En este estudio, la autora centra su análisis alrededor de los temas espaciales o *cronotopoi* más frecuente en la narrativa del realismo. A través de estos, considerados poderosos instrumentos epistemológicos, y de su sintomática recurrencia, el espacio narrativo revela los mecanismos de su funcionamiento y se manifiesta como importante fuerza estructuradora y homogeneizadora del relato decimonónico,⁵⁷ consideración aplicable a otros momentos de la historia literaria.

Por su parte, Gaston Bachelard, gran estudioso del tematismo espacial, demuestra la existencia de espacios y objetos: la casa, el rincón, la buhardilla, los cofres y la concha, a

⁵⁶ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, pp. 65-66.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

los que los escritores y poetas de diferentes épocas regresan literariamente, y que pudieran considerarse símbolos del abrigo, la maternidad, la protección y la felicidad humanas.

Aunque los intereses de Bachelard son los de un filósofo de la cultura basado en el legado del psicoanálisis, muchas de sus afirmaciones relacionadas con el estudio de las imágenes poéticas del espacio íntimo nacidas de la memoria humana pueden ser consideradas adelantos de la teoría del cronotopo bajtiniana, aun cuando para Bachelard el espacio tiene un papel superior en relación al tiempo. Bachelard reconoce, a pesar de sustentar el papel fijador del espacio, que este contiene y suspende el tiempo dentro de sí, y cuando asevera que «En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido»,⁵⁸ llega a establecer una relación inseparable entre tiempo y espacio, concepción que, aplicada a los estudios literarios, luego habría de completar Bajtin.

La teoría del cronotopo del investigador ruso Mijaíl Bajtín constituyó una contribución trascendental a los estudios literarios. En su trabajo *Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)*, Bajtín definió el cronotopo como una unidad de forma y contenido, separable solo hipotéticamente:

En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y este es asimilado y medido por el tiempo.⁵⁹

Dicho teórico entiende el cronotopo como una categoría de gran funcionalidad dentro de la obra, como estructuradora de su argumento y de las valoraciones y generalizaciones filosóficas, ideológicas y sociales que en ella se realizan:

El cronotopo [...] ofrece el terreno esencial para mostrar y representar los hechos, y precisamente gracias a la especial condensación y concreción de los rasgos del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados

⁵⁸ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 38.

⁵⁹ Mijaíl Bajtín: *Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)*, en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1986, pp. 269-270.

sectores del espacio. [...] Él sirve como punto preferencial para desarrollar las «escenas» en la novela [...] Así, pues, el cronotopo como la principal materialización del tiempo en el espacio constituye el centro de la concreción y plasmación representativa de toda la novela. Todos los elementos abstractos de ésta- las generalizaciones filosóficas y sociales, las ideas, los análisis de causas y consecuencias, etcétera, tienden al cronotopo y cobran vida gracias a él, se incorporan a la metaforicidad artística.⁶⁰

El cronotopo literario es mucho más que un estructurador de la novela; la indivisibilidad entre tiempo y espacio no solo determina la unidad artística de la obra en su actitud ante la realidad objetiva, sino que además es una característica general del arte y el mejor modo de entenderlo e interpretarlo: «la contemplación artística viva [...] abarca el cronotopo en toda su integridad y plenitud. El arte y la literatura están impregnados de *valores cronotópicos*».⁶¹

En el dominio de la poética histórica Bajtín realiza también aportes al señalar que el cronotopo ha tenido un papel valioso en la formación de la literatura y de los géneros novelescos, pues, según sentencia, la imagen literaria del hombre es siempre cronotópica. Los motivos cronotópicos por su estabilidad tipológica pueden ser empleados para el análisis de las obras literarias a través de las diferentes etapas de la historia de la literatura; por ello, las disquisiciones que realiza Bajtín sobre la novela griega antigua, por ejemplo, o sobre la novela de Rabelais, no han perdido su validez para los estudios contemporáneos.

La institución en la tradición literaria de arquetipos simbólicos relacionados con los motivos cronotópicos puede corroborarse cuando Bajtín afirma que los cronotopos del viaje y del camino han significado históricamente un desarrollo ascendente en la trayectoria vital del héroe:

La realización de la metáfora del camino de la vida en sus diversas variaciones desempeña un gran papel en todos los tipos de folclor. Puede afirmarse que el camino en el folclor nunca es simplemente un camino, sino siempre el todo o una parte del

⁶⁰ *Ibid.*, p. 460.

⁶¹ *Ibid.*, p. 452.

camino vital; la elección del camino es la elección del camino de la vida; las encrucijadas son siempre los puntos de viraje de la vida del hombre del folclor; la salida de la casa natal a dicho camino con el regreso a la patria constituye generalmente las etapas *etáreas de la vida* (sale siendo un adolescente, regresa siendo un hombre); las señales del camino son señales del destino, etcétera. Por eso el cronotopo novelístico del camino es tan concreto y está impregnado tan profundamente de motivos folclóricos.⁶²

1. 3 Patrones culturales de la experiencia del espacio

Esta perspectiva investigativa se relaciona con los patrones culturales de la experiencia del espacio y su intervención en el modelado del mundo presentado. Se estudian aquí los correlatos espaciales de la jerarquía social; los terrenos «propios» y «ajenos», cotidianos y sagrados, vinculados con la práctica social y correspondientes a la inmovilidad o a las aspiraciones fantasmagóricas, los espacios de defensa, los espacios de conquista; las valoraciones morales, cosmovisivas o estéticas establecidas de lugares, zonas, direcciones, puntos cardinales y regiones que se explican sobre la base de la mitología, la religión, las ideologías sociales.

Se hace obvio en estas reflexiones que el espacio no es solo simple telón de fondo donde los personajes realizan sus desplazamientos físicos y mentales, sino que las correlaciones espaciales siempre llevan consigo matices ideológicos propios de las distintas épocas culturales. Incluso pueden establecerse correspondencias entre determinados espacios y entre los personajes según el sexo o la jerarquía social.

Funciones espaciales como la apertura a nuevos espacios dinámicos a través de un «personaje ventana» son atribuidas, por ejemplo, a personajes masculinos (esta función es explicada por Bourneuf quien habla de la entrada de personajes desconocidos, del «personaje extranjero» que irrumpe en un espacio cerrado para abrir la imaginación del «personaje encerrado» y a su vez la del lector hacia nuevas geografías).⁶³ El espacio cerrado, pasivo, ha sido atribuido por antonomasia en la historia de la literatura a los

⁶² *Ibid.*, p. 311.

⁶³ *Apud* María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 28.

personajes femeninos y solo a partir de la consagración de la teoría de la recepción y de la crítica literaria feminista este dogma ha ido destituyéndose. Sin embargo, Zubiaurre señala que ya en la narrativa realista el espacio femenino cobra una función anticipatoria y propulsora del argumento.⁶⁴

Puede entonces considerarse que los tratamientos dados en la prosa femenina a la función espacial indican una visión de lo real nacida de los conceptos y creencias propios del modo femenino de relacionarse con el universo. De esta forma, en el estudio de la configuración espacial de una obra narrativa femenina pueden ser claves para su análisis los modos en que esta asume los límites que han distinguido en la tradición los espacios asociados al varón (descritos como exteriores, dinámicos, osados, elevados, etcétera) y los espacios atribuidos a la mujer (inscritos en lo cotidiano, estable, seguro y doméstico; particularmente reducidos a espacios cerrados como la casa, la cocina y la habitación).

Otra de las funciones espaciales, el espacio como *leitmotiv*, el espacio-aura, acompañante del personaje a través de todos sus periplos por diferentes lugares y paisajes, tiende a acompañar mucho más a los personajes femeninos que a los masculinos (que a diferencia de los femeninos no se definen por los entornos estáticos, sino por un constante dinamismo):

Importa aquí sobre todo esa referencia al espacio como elemento imborrable que ocupa un lugar fijo en la memoria. [...] Dicho en otras palabras: el acto de lectura no recorre o ensarta los distintos espacios, sino que, ayudado de su capacidad memorística, los simultanea, y superpone el espacio presente en que se mueve el personaje ese otro espacio-sombra que nunca lo abandona. Indudablemente esa capacidad simultaneadora de la que dispone el lector contribuye a la complejidad espacial y añade nuevas virtudes expresivas a la novela.⁶⁵

Varios teóricos como Greimas, J.J. van Baak y Lotman se han referido a la inevitable vinculación entre el espacio literario y otras connotaciones extraespaciales provenientes de las convenciones o valores establecidos por la tradición cultural. Según Lotman el espacio

⁶⁴ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

literario es un metalenguaje que se despliega a través de categorías abstractas o polaridades espaciales, las cuales permean la percepción humana del mundo.⁶⁶

El carácter universal de las polaridades espaciales las convierte en prototipos heredados susceptibles de ser asimilados o subvertidos en los textos literarios; mientras el modo en que se perpetúan en una obra literaria es una muestra de las problemáticas ideológicas, culturales y antropológicas del contexto en que esta es escrita. Las oposiciones binarias o polaridades espaciales, además de que constituyen un modo de interpretación de la realidad extraliteraria, permiten la organización estructural de la obra narrativa y llevan a la consecución de la totalidad semántica del texto:

de un modelo de mundo estándar y heredado de la tradición derivan otros patrones [...] tanto la fiel adaptación [...] como los distintos esfuerzos por imponer una nueva distribución espacial del significado, no hacen sino dotar de mayor consistencia y solidez al prototipo. Es más, la eficacia semántica de todo diseño topográfico simbólico queda garantizada si puede establecerse una comparación fructífera con el patrón modelo. El lector, en todo caso, lo utilizará como punto inevitable de referencia y, a partir del modelo prototipo y de su comparación con los otros modelos identificados durante la lectura, extraerá el significado del texto.⁶⁷

Entre las diferentes clasificaciones de las polaridades espaciales puede destacarse el sistema simplificado de Baak basado en seis oposiciones fundamentales: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, cercano-lejano, izquierda-derecha, delante-detrás. Mientras, Lotman prefiere distinguir el contraste geométrico entre los ejes de verticalidad y horizontalidad como la oposición entre el reino de abajo = los hombres, y el reino de arriba = los dioses; del mismo modo, prefiere referirse, al igual que Greimas, a los círculos espaciales, denominados por Baak espacios cerrados y espacios de apertura.⁶⁸

Acerca del modelo o esquema del mundo presentado por Lotman, Angelo Marchese explica que este se fundamenta en la división del espacio de las obras literarias en dos o más partes,

⁶⁶ *Apud*. María Teresa Zubiaurre: *op.cit.*, p. 55.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁶⁸ *Apud* María Teresa Zubiaurre, pp. 57-59.

con una orientación explícita textualmente de lo interior hacia lo exterior y viceversa. Las significaciones de las polaridades espaciales pueden variar según las intenciones propias de cada narrador y también dependen de las concepciones ideológicas del receptor:

Estos esquemas pueden utilizarse provechosamente en el análisis del relato [...] su traducción semántica es muy diversa: por ejemplo, la oposición IN vs EX se puede expresar mediante una concepción ideológica bipolar del tipo «orden vs desorden», «refugio vs violencia», «intimidad (natural) vs caos histórico». Las dicotomías «propio vs ajeno», «cercano vs lejano», «limitado vs ilimitado», «cerrado vs abierto» y otras parecidas, ejemplifican esquemas del mundo en los que el primer tema representa algo conocido, comprensible, protector, familiar, mientras que el segundo término expresa los antivalores de lo extraño, de lo diverso, de lo incierto, de lo inculto o de lo negativo.⁶⁹

Lo cierto es que históricamente las oposiciones binarias han implicado manipulaciones de carácter ideológico, de ahí las reacciones de las teorías deconstruccionista y en especial, de la feminista en contra del binarismo. Las feministas se han resistido al hecho de que en las oposiciones binarias el polo más peyorativo, débil y subordinado sea adjudicado a la personalidad femenina. La narrativa, sobre todo la contemporánea, ha contribuido a desvirtuar estas convenciones culturales y mediante el desvanecimiento de las oposiciones ha superado los límites y prejuicios de la sociedad. Por ejemplo, la oposición «dentro-fuera» ha sido resemantizada en muchas ocasiones, más allá del clásico ejemplo de la protección del hogar frente a la hostilidad del mundo exterior:

este sistema semántico ha sufrido peculiares transformaciones. El concepto de «interior», tan estrechamente vinculado, desde una perspectiva semántica, a lo recluso y hermético, puede muy fácilmente transmitir significados negativos. Las novelas de Kafka, los experimentos narrativos de Robbe-Grillet y ciertos relatos de Borges constituyen ejemplos apropiados, pero hay otros muchos, como observan

⁶⁹ Angelo Marchese: *op.cit.*, p. 325.

Gullón y Bourneuf, para quienes los espacios opresores parecen predominar en la ficción contemporánea.⁷⁰

Gaston Bachelard también se ha referido a esta polaridad espacial en las reflexiones «de lo de dentro y de lo de fuera» que incluye en su mencionada obra *La poética del espacio*. Para él, esta polaridad implica una desaparición de las fronteras entre el ser íntimo y el ser exterior. Bachelard nota que la intimidad tiene la capacidad doble de encontrarse en el exterior como en el interior del ser, por tanto lo de fuera y lo de dentro pertenecen a un único juego donde el traspaso de un opuesto al otro siempre trae consigo un sacrificio: «El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están puestos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite [...] es dolorosa en ambos lados.»⁷¹

Esta ambivalencia además es comentada por Bachelard con otro sentido: el de enfocar el intercambio de significados entre los espacios interiores y los espacios exteriores. Basándose en las palabras del poeta Jules Supervielle, el fenomenólogo demuestra que las grandes extensiones de naturaleza pueden resultar igualmente o más opresivas para el hombre que los mínimos espacios cerrados. Supervielle, a quien la pampa sudamericana se le presentaba como una gran cárcel, mucho mayor que las otras, llegó a afirmar: «El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez.»⁷²

De modo general, en narrativa las polaridades espaciales constituyen refuerzos semánticos del argumento y del contenido de la obra. Al convertirse los elementos espaciales a través de las oposiciones en categorías redundantes, el significado simbólico del espacio mueve la capacidad de asociación del lector e influye en la interpretación total de la obra. Las polaridades espaciales demuestran cómo los patrones de una cultura determinada pueden influir en la representación del mundo de un texto narrativo, y cómo para una lectura del espacio artístico en la novela se hace necesario acudir a realidades extraliterarias como la religión, creencias, costumbres y convenciones ideológicas y sociales.

⁷⁰ María Teresa Zubiaurre: *op.cit.*, p. 60.

⁷¹ Gaston Bachelard: *op. cit.*, p. 256.

⁷² *Apud* Gaston Bachelard: *op.cit.*, p. 260.

1. 4 Universales espaciales arquetípicos

En las investigaciones sobre los universales espaciales arquetípicos y su papel en la formación de la imaginación de los escritores y sus exteriorizaciones en la estilística, la semántica y la temática de las obras, se incluyen las reflexiones acerca de las imágenes o fábulas recurrentes creadas alrededor de las representaciones mentales de la Vertical, la Casa, el Camino, el Abismo, el Subterráneo y el Laberinto.

En los estudios teórico-literarios actuales es perceptible la no consideración de este tipo de perspectiva como una totalidad autónoma en sí misma; casi siempre se emplean sus enfoques en armonía con otros dominios de estudio como la estilística, la poética histórica, o la culturología, aunque no por ello dejan de reconocerse su aportes en el terreno de la interpretación del texto.

La aprehensión del estudio de los universales espaciales arquetípicos no constituye una aproximación desde la perspectiva del crítico literario, sino desde la del filósofo de la cultura; sin embargo, puede resultar necesaria y reveladora por los singulares modos que aporta para un conveniente acercamiento a las significaciones del texto literario. Por otra parte, debe señalarse que el estudio de los universales espaciales arquetípicos resulta una perspectiva de análisis que muchas veces necesita acudir a marcas textuales que no se hallan dadas en el texto de manera explícita, lo cual exige un examen aún más acucioso, más profundo, por parte del investigador; muchas de las imágenes que se ofrecen como universales espaciales arquetípicos no resultan ya verificables en nuestra realidad cotidiana, por tanto, resulta imposible establecer una relación explícita entre estas y nuestra experiencia más contemporánea del espacio.

En el dominio que remite a los universales espaciales arquetípicos destacan los criterios de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Bachelard se propone realizar un *topoanálisis* —denominación que ofrece para el estudio objetivo de los espacios interiores o de la vida íntima de los seres humanos y su transformación en imágenes poéticas— y para ello se centra en los espacios de la imaginación o la memoria feliz (topofilia), manifiestos a lo largo de la literatura.

En sus indagaciones, donde no dejan de tener gran valor el aspecto psíquico y las consideraciones sobre la penetración de ciertas imágenes espaciales en el subconsciente de la humanidad, Bachelard parte de la idea central de que la imaginación suma nuevos valores, incrementa las dimensiones de la realidad. Por ello los recuerdos y ensueños humanos acerca de los lugares de protección, cuyo germen medular es la noción de casa, son esenciales para la comprensión de las imágenes poéticas de la literatura. En su estudio dota de dimensiones simbólicas, universales espaciales como la casa y la choza —génesis mítica de esta—, y objetos como el cajón, los armarios, el cofre, el nido, la concha, entre otros.

Para Bachelard todos los espacios habitables llevan consigo la noción de casa, el recuerdo feliz de este espacio genésico, maternal y protector persiste en todos los pensamientos y sueños humanos. La casa es una potencial metáfora de la identidad, del origen, del paisaje patrio que acompaña al hombre, mediante la memoria, a ocupar nuevos hogares, y que lo ayuda a defenderse de mundos extraños desprotegidos; es imagen del regreso del individuo a su alma humana, a su historia más vital:

todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes [...] Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa. [...] Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetrán y guardan los tesoros de los días antiguos [...] Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. [...] Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa.⁷³

La casa no debe ser entendida solamente como un objeto geométrico, incluso la descripción de su aspecto exterior insinúa la intimidad. La casa es cuerpo y alma humana, existencia susceptible de ser leída; incluso, el lector puede leerse a sí mismo, puede releer su interioridad y su identidad a partir de dicha imagen espacial. Esta, que es una de las afirmaciones más anunciadoras de Bachelard permite comprobar las innumerables connotaciones que puede añadir el espacio literario: «tiene sentido decir, en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía en que nos situamos, que se “escribe un cuarto”, se

⁷³ Gaston Bachelard: *op. cit.*, pp. 35-36.

“lee un cuarto”, se “lee una casa” [...] Los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo.»⁷⁴

Otra de las ideas más reveladoras de Bachelard es la que expresa que «el cosmos forma al hombre, transforma a un hombre de las colinas en un hombre de la isla y del río [...] la casa remodela al hombre.»⁷⁵ Esta reflexión explicita que puede ocurrir una metamorfosis humana a partir de la simbiosis entre sujeto y espacio. El entorno concebido como casa habitable lleva hacia un fluir espiritual ascendente cuyos resultados nacen de nuevos paisajes habitados.

Ha de subrayarse que las imágenes y símbolos literarios en torno a representaciones mentales que son reminiscencias del subconsciente de la humanidad han jugado un papel esencial en la narrativa de disímiles autores. Más allá de convertirlos en claves simbólicas para la comprensión de la obra literaria, algunos escritores han adjudicado a la representación de los universales espaciales arquetípicos el valor de rasgo esencial de su devenir literario. No debe olvidarse que un ejemplo tan excelso para las letras españolas como lo es la narración de las aventuras de *Don Quijote*, construye las historias de aprendizaje espiritual de los personajes y el argumento a través de una concepción singular del Camino que permite acceder a una imagen totalizadora de la España que vivió Miguel de Cervantes.

Por último, en muchas ocasiones puede constarse cómo la intención simbólica y metafórica de la expresión narrativa de estos espacios arquetípicos se enfatiza desde los propios títulos de las narraciones, nucleando la tesis temática y el contenido de la obra literaria. Alicia Llarena ejemplifica y agrega otros enfoques del valor literario de los universales espaciales arquetípicos:

a través de estas imágenes arquetípicas, el espacio se erige en una metáfora enunciada desde el título mismo de un relato (*El túnel* de Ernesto Sábato, *El pozo* de Onetti, *Niebla* de Unamuno o *La colmena* de Camilo José Cela), o identifica la modalidad espiritual de una época y un movimiento (el abismo simbolista en la crisis de fin de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 79.

siglo), o se revela como una materia constante y decisiva en la poética de un autor determinado (los laberintos de Borges).⁷⁶

⁷⁶ Alicia Llarena: *op. cit.*, pp. 88-89.

CAPÍTULO 2: LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO ARTÍSTICO EN *FINISTERRE*

2.1. *Finisterre* en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea

Desde fines de la pasada centuria, uno de los rasgos más distintivos de la literatura latinoamericana radica en la gran fuerza que ha tomado la escritura femenina, al punto que una nueva denominación, el *boom* de la narrativa femenina, vino a dar cuenta de un aglutinamiento de voces de escritoras nunca antes visto en la historia literaria latinoamericana.⁷⁷ Se ha llegado incluso a la consideración de que una de las aportaciones más valiosas y originales del corpus narrativo del continente en el período indicado ha consistido en una serie de obras escritas por mujeres.⁷⁸

Más allá de los rasgos que pudieran definir esta escritura femenina —rasgos que por demás casi siempre apuntan a una comodidad pseudodidáctica que pretende simplificar los aportes de esta narrativa a una literatura sentimentalista y superficial, con pocas pretensiones estéticas; lo cual muchas veces no permite justipreciar la multiplicidad de tendencias que conviven en el seno de un mismo fenómeno—, interesa aquí marcar lo que se considera su propuesta más sintomática:

Precisamente este rasgo, el de la reivindicación de una individualidad llena de fuerza emocional y sentimental, pero desde la sinceridad que proporciona la plena conciencia de una condición marginal y periférica, es el que me parece más significativo a la hora de caracterizar a este grupo de escritoras. Porque desde esa posición, la reivindicación de la individualidad, de los sentimientos, de la emocionalidad, de la diferencia, no se hace cayendo en la trampa de reescribir la lectura oficial que la sociedad patriarcal tradicionalmente hace de estos rasgos, sino

⁷⁷ En tal sentido podrían destacarse las voces de María Luisa Puga, Laura Esquivel, Ethel Krauze, Angélica Gorodischer, Reina Roffé, Ana María Shúa, Cristina Peri Rossi, Isabel Allende, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Marcela Serrano, Diamela Eltit, Zoé Valdés, Ángeles Mastretta, Liliana Heker, y la propia María Rosa Lojo, como algunas de las más representativas.

⁷⁸ Álvaro Salvador refiere cómo algunos críticos no han dudado en calificar este suceso literario como un «verdadero nuevo boom de la narrativa hispanoamericana, pero esta vez “escrita por mujeres”», Cfr. «El otro boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41, 1995, p. 165.

situándose en otro espacio, en otra orilla, y alcanzando a través de la asunción de esa marginalidad y esa periferia, el lugar literario de la diferencia.⁷⁹

El intento de hallar una voz propia, reivindicadora, fundadora de identidades a través de la búsqueda de las aristas más silenciadas por los discursos oficiales, parece materializarse en el fenómeno conocido como nueva novela histórica, un tipo peculiar de creación que, aunque no privativa del universo femenino, halla en las narradoras latinoamericanas, legítimas representantes; creación ampliamente cultivada, además, por María Rosa Lojo.

Para la nueva narrativa histórica —de la que María Rosa Lojo es una cultora descollante—, los mundos del pasado histórico no son autónomos, sino que están implicados en la tensión con que se los mira desde el presente [...] Sus relatos se erigen en símbolos, se articulan en una poética, en la conmovedora iconografía del país que pudo haber sido, o que aún con aliento se debate por no desaparecer.⁸⁰

María Cristina Pons considera que es con *La pasión de los nómades* que Lojo aborda la tríada temática nuclear de la nueva novela histórica, o sea, los temas de la conquista, dominación y exterminio en América. El predominio de una posición reivindicatoria de los derrotados, humillados y exterminados, posición que persigue indagar en la destrucción de las minorías étnicas, a través de una revisita a los caminos que recorriera Luis Victorio Mansilla en su crónica *Excursión de los indios ranqueles*,⁸¹ viene a constituir el origen de un repetido interés que luego habrá de manifestarse en *La princesa federal*, *Una mujer de fin de siglo*, *Las libres del Sur*, *Historias ocultas en la Recoleta*, *Amores insólitos de nuestra historia*, y *Finisterre*.⁸²

Todos los relatos nos reclaman lecturas verticales y horizontales en el sentido del diálogo que establecen con otros textos y otras «versiones» de nuestro pasado. Hablan de amores abnegados, difíciles, violentos, resignados o contradictorios que nacieron de la conjunción misma de nuestros pueblos y de las situaciones, a veces límites, de su

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 174-175.

⁸⁰ Alejandro Fontenla: «Las pasiones difíciles: *Amores insólitos de nuestra historia*», en <http://www.lanacion.com.ar/215315-las-pasiones-dificiles> (consultado en enero de 2012)

⁸¹ María Cristina Pons: «La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y de gesto histórico a retórica de consumo», *Perfiles latinoamericanos*, 15, diciembre, 1999, p. 152.

⁸² Para ampliar estas consideraciones consúltense las ideas abordadas por Marcela Crespo en: *op. cit.*

constitución. Nos encontramos con personajes históricos mostrados en su psicología más íntima gracias a la libertad que permite rebasar los límites de la veracidad histórica para instalarnos en los reinos de la verosimilitud.⁸³

Otras temáticas representativas de la nueva novela histórica son entrevistas en la novelística de Lojo; entre estas cabría destacar las reflexiones acerca de la identidad o el tratamiento del autoritarismo y el poder, cuyo fin se encamina a mostrar cómo estas problemáticas y su génesis en la historia pasada, aún siguen siendo hoy esenciales en el acontecer latinoamericano. La propia escritora, incluso, ha incluido su narrativa dentro de esta novelística:

Los que hacemos novela histórica contamos con el espacio poderoso de la conjetura: el mundo virtual del pensamiento, el lenguaje secreto, fuera del espacio público, los ricos dominios de la interpretación. No tenemos por qué modificar la historia. ¿Pero quién nos impide multiplicar las hipótesis, construir espacios de debate y conflicto interior, mezclar a los personajes de la historia empírica con personajes totalmente ficticios, encontrar apócrifos diarios íntimos, o escribir cartas que den otras versiones posibles para los mismos hechos?⁸⁴

Esta nueva perspectiva de la historia pretende releer los tiempos pretéritos en concordancia con las necesidades del presente latinoamericano de recuperar su origen a través de un diseño más humano e imparcial, deslegitimador de la historia oficial nacida de los círculos de poder; es lo que Fernando Aínsa ha denominado la necesidad del latinoamericano de justificar su identidad, del reencuentro crítico con los mitos constitutivos de la nacionalidad.⁸⁵

Por su parte, Crespo Buiturón contextualiza la narrativa de Lojo en el panorama de las tendencias más contemporáneas de las letras argentinas pues, según afirma, sus textos están atravesados por una serie de cuestiones comunes a otros escritores de las últimas décadas:

⁸³ Betty Granata de Egües: *op. cit.*, p. 294.

⁸⁴ *Apud* Marcela Crespo Buiturón: *op. cit.*, p. 118.

⁸⁵ Fernando Aínsa: «Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto», Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2003, p. 95.

1. La problemática de la postmodernidad (tratada por autores como Esther Cross, con *Crónica de alados y aprendices*; Rodolfo Fogwill, con *Muchacha Punk*; Juan Forn, con *Frivolidad*; Alan Pauls, con *Wasabi*, etc.).
2. La reformulación de la historia argentina y americana (Marcos Aguinis, con *La gesta del marrano*; Eduardo Belgrano Rawson, con *Fuegia*; Laura del Castillo, con *Borrasca en las clepsidras*; Libertad Demitrópulos, con *Río de las congojas*; Mabel Pagano, con *Lorenza Reynafé o Quiroga: la barranca de la tragedia*; Héctor Tizón, con *Luz de las crueles provincias*; etc.).
3. La elaboración estética de la violencia colectiva reciente y el exilio (Jorge Asís, con *Flores robadas de los jardines de Quilmes*; Martín Caparrós, con *No velas a tus muertos*; Liliana Heker, con *El fin de la historia*; Rodolfo Fogwill, con *Los pichyciegos*; Mempo Giardinelli, con *La revolución en bicicleta*; Daniel Moyano, con *El vuelo del tigre*; Carmen Ortiz, con *El resto no es silencio*; etc.).
4. La desconstrucción de la imagen femenina tradicional (Alina Diaconú, con *Cama de ángeles*; Angélica Gorodisher, con *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*; Marta Lynch, con *No te duermas, no me dejes*; Reina Roffé, con *La rompiente*; Alicia Steimberg, con *El árbol del placer*, etc.).⁸⁶

No puede negarse que *Finisterre* tiene contactos con los caminos tomados por gran parte de la narrativa latinoamericana de fines del siglo XX. Lojo esgrime en esta obra un sencillo lenguaje narrativo alejado de pretensiones totalizadoras, mientras que en la estructura de la narración tiene un especial protagonismo la inclusión de discursos considerados periféricos, en un intento por legitimar las voces silenciadas del devenir latinoamericano.

Sobresale asimismo, como parte del gusto posmodernista por el descentramiento y por los bordes, el interés en las etnias. Este logra percibirse en el tratamiento de la figura del indígena (en personajes como el *machi* Mira más lejos) y en la elección de dos personajes protagónicos femeninos (Elizabeth Armstrong, hija de un acomodado comerciante inglés a la cual han ocultado su origen indígena americano, y Rosalind Kildare, una gallega que luego de permanecer cautiva en tierras argentinas decide volver al Finisterre gallego y enviar a través de cartas la verdad de su historia a la joven inglesa). La pertenencia a

⁸⁶ Marcela Crespo: *op. cit.*, pp. 96-97.

América y a Europa llevará a estos personajes y a otros como Oliver Armstrong, Ignacia o Garza Que Vuela Sola, Ana de Cáceres y Manuel Baigorria, a demostrar el difícil camino de la construcción identitaria de los pueblos europeos y en especial, de América Latina, a partir del violento encuentro entre ambos mundos.

Es a partir de ello que comienza a levantarse una de las tesis definidoras de la narrativa de Lojo para quien «la ficcionalización de la historia como intento de superación de la experiencia del exilio heredado, el conflicto entre verdad y ficción, la disolución de las dicotomías que atraviesan todos sus textos: civilización-barbarie, campo-ciudad, lo femenino-lo masculino, memoria-olvido, el centro-la periferia»⁸⁷ se instituye en sustento vital de su poética.

Debe destacarse que *Finisterre* puede ser entendida como representativa de lo que Alicia Llarena ha denominado los «nuevos regionalismos» de América Latina, fenómeno surgido hacia fines del pasado milenio, y donde «las provincias americanas toman la escena literaria, fundan de nuevo sus orígenes a través del paisaje»⁸⁸ En medio de la homogeneización cultural que ha hecho que varios investigadores se cuestionen la existencia de una auténtica narrativa latinoamericana,⁸⁹ frente a fenómenos como *Crack* y *McOndo* cuya literatura propone una visión de la vida urbana hipermodernizada del continente,⁹⁰ se levantan diversas voces autorales de Argentina, Chile y México, que prefieren devaluar el mito de los espacios civilizados para regresar a los espacios naturales. En este nuevo auge de las cartografías interiores de Latinoamérica se puede observar una conciencia singular que asume el tratamiento del espacio como factor identitario, hecho destacable, según apunta Llarena, en la creación de Héctor Tizón, Daniel Moyano, Hernán Rivera Letelier, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo, Rosina Conde, Alfredo

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁸ Alicia Llarena: *op. cit.*, p. 159.

⁸⁹ El cuestionamiento de la autenticidad de la literatura latinoamericana enfrentada a los conflictos de la globalización ha sido expuesto por Jorge Volpi en «La literatura latinoamericana ya no existe», *Revista de la Universidad de México*, 31, 2006, pp. 90-92.

⁹⁰ Para ampliar las consideraciones en torno a fenómenos literarios representativos del fin del milenio consúltese *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, y «Narrar Latinoamérica a la luz del bicentenario», ambos de Jorge Fornet.

Espinosa, Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite, José Manuel Di Bella, Rosario Sanmiguel, Regina Swan y Gabriel Trujillo.⁹¹

En *Finisterre* adquiere gran trascendencia el rescate del espacio natural de la pampa y de conflictos históricos relacionados con esta. La obra logra ofrecer una lectura contemporánea de las interinfluencias entre América y Europa, así como de la participación que tuvo el interior de la geografía americana en la conformación de las identidades nacionales de la región. El regreso de la novela hacia la historia local argentina del siglo XIX reinstaura problemáticas de gran actualidad.

La solución que propone Lojo a interrogantes que remiten a cómo poder construir una ficción literaria desde la que pueda definirse una identidad personal y nacional a partir del conflictivo encuentro de culturas, en una nación periférica forjada a base de inmigraciones y exilios; o cómo se entiende y resemantiza la idea de lo «propio» y lo «ajeno» en la confluencia de legados autóctonos y extranjeros,⁹² constituye uno de los aportes más genuinos de su narrativa, y es, a un tiempo, útil herramienta para la comprensión de la identidad del ser y del hombre latinoamericano de hoy.

2.2 El mundo de allá: Europa

2.2.1 El origen clausurado: la casa londinense

La estructura topológica de *Finisterre* se articula a partir de la configuración de dos grandes escenarios, «el mundo de allá» y «el mundo de acá». En tal sentido destaca Europa, con sus visiones de Londres y de la Galicia española en la segunda mitad del siglo XIX, y América, a partir de la representación de Buenos Aires en la primera mitad del propio siglo. El diálogo que establecen ambos mundos es definidor de los itinerarios de los personajes de esta novela, es pivote para la consecución de la trama narrativa, y remite a la tesis esencial del texto.

⁹¹ Alicia Llarena: *op. cit.*, pp. 160-190.

⁹² Marcela Crespo Buiturón: *op.cit.*, p. 6.

En la figuración de la imagen novelesca de *Finisterre* destacan, en lo que refiere al mundo de Europa, dos microescenarios: la casa de Elizabeth Armstrong y el mundo de salones, bares, teatros; ofrecidos no a partir de visiones panorámicas, sino desde la fijación del detalle.

Aunque en la conformación de la imagen espacial abunda sobre todo la representación de los espacios públicos, no puede negarse el singular tratamiento del espacio privado que remite a la casa de Elizabeth Armstrong, una de las protagonistas de la novela. Debe destacarse en la configuración morfológica de dicho espacio el papel de las descripciones que permiten establecer una comunión entre este espacio habitacional y las características del modo de vida de la ciudad de Londres en el año 1874.

A pesar de que las descripciones no son profusas y más bien se basan en pequeños enunciados descriptivos, sí resultan muy precisas en cuanto al mobiliario y las costumbres de la época. A partir del ambiente creado en este hogar inglés, se puede entender desde los inicios de la obra, la incomunicación entre personajes como Elizabeth y su padre, el señor Armstrong. Un sintético diseño espacial, que sutilmente y a través de la narración perfila o sugiere las distintas habitaciones: el cuarto de la joven, la biblioteca, el balcón, el jardín, el comedor, la sala, permite desenmascarar la monótona existencia de la clase adinerada y con ello caracterizar a través de este personaje masculino las ambiciones de la burguesía europea.

Espacios fronterizos como las ventanas y puertas adquieren en el levantamiento de este escenario un valor simbólico, indican el límite, la violenta barrera comunicativa a través de la cual el señor Armstrong ha escondido la historia de su hija: «Aunque su vida era relativamente buena —o quizá solo cómoda—, se edificaba sobre un origen clausurado y cubierto de sombras. Cuando intentaba penetrarlas, el silencio y la perceptible molestia de su padre caían sobre sus ansias como un cerrojo, la dejaban inexorablemente del otro lado de la puerta.»⁹³

⁹³ María Rosa Lojo: *Finisterre*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 2005, pp. 13-14.

Además, desde una ventana, y a través de la mirada de Elizabeth, pueden darse rápidas pinceladas del invierno londinense, a la vez que se sugiere un vínculo vital entre el clima y estado emocional de los personajes:

La primera de esas cartas llegó poco antes de la primavera, en una mañana nublada cuyo cielo no dejaba pasar luz ni calor. Ese día su padre vino a casa muy tarde y de un humor intratable. Elizabeth lo estaba esperando junto a la ventana, sin decidirse a abrir el sobre de textura gruesa, sellado con lacre [...] Cuando el señor Armstrong llamó por fin a la puerta esa noche, Elizabeth se había dormido sobre el respaldo del sillón, junto al fuego. La carne con papas ya estaba fría bajo las tapas de porcelana, el agua se había vuelto turbia en la jarra de cristal de Bohemia, los panes habían perdido su aroma crujiente. Mrs. Grant, el ama de llaves, descansaba en su cuarto. Él le dio un beso rápido en la frente. Habló de malos negocios, de un barco escorado y naufragado en una larga travesía, de ganancias y pérdidas. Elizabeth no estaba incluida en ninguna de esas preocupaciones. Cenaron apenas y el sobre quedó abandonado sobre el asiento.⁹⁴

La descripción del mobiliario ayuda a entender, en el caso de la habitación de la joven inglesa, las obligaciones e intereses propios de una señorita de la época. Es por ello que al personaje femenino se le atribuye un espacio cerrado, el de su alcoba. Sin embargo, en *Finisterre* un escenario, de límites tan precisos como este, tiene una función propulsora del argumento, anticipa la conexión de Elizabeth con los lejanos paisajes de la pampa argentina y contribuye al *suspense*. El espacio es manipulado subjetivamente; desde la habitación de Elizabeth se abren espacios otros, los del ensueño y la memoria que la incitan a iniciar un viaje hacia su infancia, hacia la génesis de su verdad:

Cuando terminó de leer esas líneas ya estaba lejos de su habitación en la casa londinense. Lejos del balcón, cerrado todavía, que daba al parque. Lejos de la cama con respaldo tapizado, del fuego confortable que ardía en la chimenea, de las cortinas suntuosas pero de estampado ligero, tal como convenía a una joven de buena familia, virgen y casadera.

⁹⁴ *Ibid*, pp. 12-13.

Por un momento fue otra vez una niña muy pequeña, deslumbrada por la luz de un invierno sin nieve, envuelta en pieles de tacto suave y olor fuerte a cuero recién curtido, mirando una llanura tan ancha como el cielo.⁹⁵

El diálogo de convivencia entre el personaje y los elementos espaciales constituye una clave insoslayable para acceder a la contraposición entre los dos grandes escenarios, Europa y América, que se anuncia desde el dormitorio londinense de la joven Armstrong, como una tentativa del camino que emprenderá el personaje por diluir ambos polos espaciales en el encuentro de su verdadero yo. La búsqueda identitaria lleva a Elizabeth a recorrer su fisonomía con una mirada escudriñadora a través de un espejo desde el cual se describe el cuerpo femenino como un espacio de la identidad y no como simple regodeo erótico. La vaga luz que penetra la habitación y golpea los objetos, la piel, el cabello de Elizabeth, y el espejo que se convierte en una puerta de entrada a otros mundos posibles, límite material de acceso a paisajes oníricos, reflejan los conflictos esenciales del personaje que se interroga sobre su origen materno. El dormitorio, zona del encierro femenino y de la intimidad, prolonga sus dimensiones reales, espaciales y temporales para convertirse en territorio de la libertad femenina y de sus rituales de autorreconocimiento:

mientras elegía en su dormitorio el mejor traje para la cena próxima, tuvo la tentación de quitarse la ropa por completo. Se despojó de la bata de mañana, de la camisa de seda y hasta de las medias. Se soltó el pelo y levantó los brazos. En la puerta espejo del gran ropero la piel era dos o tres tonos más morena que las habituales pieles inglesas, y en la cabeza, el pubis y las axilas, un brillo obstinadamente negro resistía, compacto, contra la luz de Londres. Apoyó las manos sobre el reflejo, casi hasta lastimarse, como si esa puerta cerrada pudiera ceder y abrirle una brecha hacia otro lado del espacio y el tiempo, como si buscara, adentro, o detrás de esas aguas refractarias y frías, el paisaje que en verdad correspondía a esa piel y ese pelo, o acaso el cuerpo de su madre, anulado o neutralizado por el dictamen caprichoso de dos ojos azules.⁹⁶

⁹⁵ *Ibid*, p. 16.

⁹⁶ *Ibid*, p. 31.

Para la construcción de la atmósfera hogareña se acude a la conjugación de sentidos como la vista, el tacto, el olfato e inclusive el gusto. El vigor de lo sensorial no remite a un detenimiento pasivo en los componentes del escenario, sino que interviene como impulso matriz de singulares sentidos. Emergen en un conjunto vital los colores de los objetos, la suave caída de las telas, los aromas, y casi puede percibirse la temperatura del ambiente. El activo juego sensorial se corrobora en el siguiente ejemplo; los caracteres típicos que distinguen a Audrey, la hermana del señor Armstrong, impregnan el ambiente de la casa, y lo definen:

Con ella entraba siempre en la casa una ráfaga de perfumes franceses, un roce de chales hindúes y un rasguído de abanico. Entraba también un espíritu provocativo, propenso a la risa, suelto como los rizos que invariablemente se escapaban de su peinado. [...] Aquella mañana fue la primera de una serie de visitas [...] La tía Audrey siempre volvía a Londres para pasar la primavera, que en ningún otro lugar del mundo, porfiaba, tenía la misma intensidad dorada y fresca.⁹⁷

Una vez más, se recurre simbólicamente a las estaciones del año y al momento del día para revelar el espíritu alegre y provocador de la tía de Elizabeth, una entusiasta soñadora, amante del arte y el intelecto, que hace irradiar el entorno. Será de la mano de esta mujer, totalmente opuesta a su hermano, que se descubrirá el espíritu urbano y cosmopolita de Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX.

2.2.2 El rostro oscuro de la «civilización»: bares, teatros, salones. Londres, 1874

La configuración del espacio citadino londinense en *Finisterre* tiene entre sus funciones principales reflexionar sobre los ideales eurocéntricos que sitúan las polis europeas como imagen de la civilización mundial, en correspondencia con los espacios urbanos marginales, espacios de la miseria y la explotación capitalista. Dentro del propio gran escenario de Europa se encuentran escisiones entre los espacios urbanos y rurales. Al desplegarse la topografía del «mundo de allá», en esta novela nace una perceptible crítica a

⁹⁷ *Ibid*, pp. 21-22.

la diferenciación entre el carácter moderno de Inglaterra y el hábito de regiones feudales y olvidadas, expresos en la Galicia española.

Irlanda, otro espacio marginado por los ciudadanos ingleses, es también motivo que en el texto reafirma la anterior reflexión. El discurso patriarcal representado a través de Oliver Armstrong evidencia los ideales de superioridad asumidos por los centros de poder, el personaje afirma de los irlandeses: «-Nunca se resignarán. Como todos los bárbaros, son impermeables a la razón y a la ley, atados buena parte de ellos a una religión supersticiosa y a una lengua absurda. La única forma de evitar que descarrilen es tenerlos sujetos. [...] Lo mismo pasaba en las Pampas, en las negociaciones con los salvajes de la frontera.»⁹⁸

De este modo la novela expresa cómo los espacios del poder y asimismo la batalla por el dominio territorial han contribuido a la creación de ideologías alienantes, capaces de extrañar a determinados grupos humanos de sus semejantes. En defensa de las minorías marginadas, de gallegos, indígenas, de irlandeses, se levanta una denuncia en la voz de Rosalind:

¿Qué es, dicen, un hombre?

Es un macho mamífero [...] Nosotros, los humanos de color pálido, aún no apresamos y criamos a los hijos de los vencidos de nuestra especie para devorar sus criadillas, o compañeros o testículos. Los ranqueles, humanos de color tostado, tampoco lo hacen. El señor Jonathan Swift, clérigo, nacido en Dublin, sugirió que los ricos terratenientes incluyesen en su dieta carne fresca de niños pobres irlandeses, ya que de todas maneras los dejaban morir de hambre, pero nadie se animó a aceptar, al menos oficialmente, su propuesta.⁹⁹

En la delineación de la cartografía urbana londinense se enfatiza en los espacios públicos frecuentados por intelectuales, artistas y diletantes. Estos ámbitos recrean la vida moderna, con la marcada intención de mostrar valoraciones sobre cómo era entendido el auge del libre pensamiento en las zonas más conservadoras de la sociedad inglesa:

⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 102.

Por aquel entonces, Audrey se había mudado a Chelsea, decisión que Oliver Armstrong desaprobaba abiertamente. Chelsea había sido hasta hacía poco un barrio muy recomendable por su tranquilidad, aunque ya amenazaba convertirse en una guarida de artistas o de aspirantes a esta condición. Para Armstrong, en cualquier caso, todos ellos eran seres vanidosos y estrafalarios, de moral poco recomendable. Pero Mrs. Kent desoía sus opiniones y paseaba a su sobrina por los jardines italianos, las galerías de arte y las salas de teatro.¹⁰⁰

Finisterre logra hacer un retrato de la dinámica existencia londinense de 1874 a través de la recreación de bares, salones, teatros, hoteles, galerías de arte y otros sitios de esparcimiento. Estos espacios públicos, aunque resultan frecuentemente aludidos en los escenarios que remiten a Inglaterra, aparecen casi siempre esbozados mínimamente pues interesa, más que la recreación morosa en los elementos que pudieran componer el decorado, captar la atmósfera determinada por los personajes que allí concurren. Singular resulta que casi siempre figuran en estos, personajes históricos como Oscar Wilde, su madre Jane Francesca Wilde, el poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti y Manuelita Rosas:

1. A la salida de la representación se refugiaron en un *pub* donde solían reunirse periodistas y actores. Audrey Armstrong quería comentar la obra, y beber, como los piratas, su jarra de cerveza. Por fortuna, suspiró Elizabeth, el señor Armstrong no podía verlas.¹⁰¹
2. Cuando salieron a tomar el aire del Jardín Botánico antes del teatro, Elizabeth buscó su compañía y evitó la de Bradley. Oscar no tenía otras proezas para contar que peleas escolares, ni otras condecoraciones que medallas obtenidas en lides literarias. Pero atesoraba tragedias de familia, y poemas que las conmemoraban. Leyó uno, dedicado a su hermana Isola Francesca, fallecida a los ocho años. También le habló de otras dos hermanas, hijas naturales del doctor Wilde, y educadas por Lady Jane, que habían muerto en un incendio durante una fiesta.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 22.

¹⁰¹ *Ibid*, pp. 22-23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 43.

En el dibujo espacial londinense resaltan entre los ámbitos más detallados en la morfología de la obra, los salones de reunión, aunque no puede afirmarse que en el plano presentado del texto aparezcan fragmentos descriptivos independientes relacionados con este escenario. Las vestimentas de los personajes, los adornos y muebles, así como las bebidas y alimentos preferidos en estos espacios típicos del ocio, resultan de gran funcionalidad para la recreación de atmósferas representativas de las tertulias evocadas:

Llegó a casa de su tía a la noche siguiente con la ropa menos convencional que pudo encontrar. Las crinolinas habían pasado de moda, las elegantes preferían los polisones que realizaban la figura desde atrás. Aunque su vestido evitaba lo ampuloso era imposible estar a tono con Audrey Armstrong, quien solía recibir a sus visitantes ataviada a veces sólo con una especie de clámide griega, aunque [...] sus propios amigos la llamaran, a sus espaldas, «Victoria a dieta», tanto por la comparación con las esculturas griegas, como mucho más aún, con las presentes efigies de la Reina.

Cuando entró en el salón arreglado al estilo oriental, con alguna *chinoiserie*, tapices de seda estampada y muebles de rattan, Elizabeth se vio obligada a resignarse a su aspecto de señorita burguesa y *very british*, que no prescindía del encaje y las flores en el cabello, ni de la pasamanería y las cintas de raso, aunque fueran de un discreto color crema.¹⁰³

A través de esta escena se representa todo el colorido de las costumbres de la época. Las descripciones del salón resultan determinantes para el completamiento de la configuración de Audrey Armstrong, una mujer de pensamiento avanzado, irreverente, liberada de los preceptos patriarcales, aventurera, independiente, llena de pasión por la vida y de esperanza en el futuro, cuyos pasatiempos eran el teatro shakesperiano, viajar y acercarse a lo mejor de la cultura inglesa. A través de los espacios del ocio se accede a valoraciones en torno a las ideas más candentes del tiempo que se recrea, como por ejemplo, los anhelos a favor de la independencia irlandesa proyectados por personajes como la madre de Oscar Wilde:

¹⁰³ *Ibid.*, p. 32.

Lady Jane firmaba escritos a favor de la independencia de Irlanda con el seudónimo de «Speranza», y todos aquellos ingleses disidentes la admiraban tanto como a Byron en su lucha por la libertad de Grecia. Elizabeth Armstrong no habló con ella sino con su hijo [...] Vestía de manera un tanto estrambótica, con una suerte de calzas —como un caballero del siglo XVI— y llevaba el pelo abundante y descuidado, rubio ceniza, suelto por los hombros, que no desentonaba mucho en tal ambiente. Ambos eran, sintió Elizabeth, escandalosamente jóvenes entre aquella concurrencia experimentada y distinguida. Mientras los demás departían y fumaban (alguno con narguile) sobre tazas de café y copas de brandy o ajeno, ellos terminaron refugiados en la *bow window*, semiocultos entre las plantas de estación.

Para Bajtín el cronotopo del salón-recibidor permite la comunión entre los espacios públicos y privados y tiene un gran valor en la conformación de la ideología de la obra: «Lo importante en todo esto es la combinación de lo histórico y sociopúblico con lo particular e incluso estrictamente privado, de alcoba, la fusión de la intriga de la vida privada con la de la política y las finanzas, del secreto estatal con el de alcoba, de la serie histórica con la cotidiana y biográfica.»¹⁰⁴

Desde el salón-recibidor de su casa londinense en *Belsize Park Gardens*, Manuelita Rosas muestra una visión diferente de Inglaterra. La ficcionalización de este personaje histórico lleva a lecturas más humanas de la figura del dictador Juan Manuel Rosas. El desacomodo espacial o la imposibilidad de adaptación a la tierra extranjera convierte a estos caracteres en cautivos del recuerdo de la pampa argentina y ejemplifica lo que José Juan Arrom ha denominado «ser de la tierra», «ese vivir de una manera diferente en una tierra diferente, que crea por extensión, un clima social parecido, pero no idéntico, al de la vieja patria lejana»¹⁰⁵ que caracteriza a los individuos exiliados o aquellos que por otras razones han tenido que abandonar su tierra natal. En las palabras de Manuelita Rosas, quien se considera a sí misma una disfrazada de inglesa, se descubre el desgarrador destino del otrora dictador argentino:

¹⁰⁴ Mijaíl Bajtín: *op.cit.*, p. 456.

¹⁰⁵ *Apud* Fernando Aínsa: *op.cit.*, p. 50.

Mandó talar los árboles que había en la granja de Burgess. Mandó despejar y roturar. Hizo huerta, crió vacas. Pero cómo ha de ser eso la pampa, hija mía. Nadie que la haya visto puede ver otro paisaje sin hallarse preso, sin que le quede chico. Preso, como cautiva estoy yo en esta salita, entre cuatro sillones y un piano [...] Siempre se es cautivo, al parecer, en el mundo ajeno. Y el general Rosas, su padre, continuaba Manuela, había tenido que desprenderse aun de su ficción consoladora. Había vendido sus dos últimas vacas, las que lo seguían como mascotas dóciles en sus paseos por esa granja que era una miniatura contrahecha de su vida pasada.¹⁰⁶

La configuración espacial del salón-recibidor de la casa de Manuela Rosas es de gran relevancia en el texto. Las pinceladas descriptivas del salón llevan a Elizabeth a entrar en contacto con su origen argentino, con el espíritu hospitalario, el cariño caluroso y la alegría de los pueblos americanos, encarnados en la atención maternal de Manuelita Rosas, en el colorido de la decoración —las flores navideñas utilizadas para ornar el salón eran las que en el pasado habían sido consideradas enseñas del partido federal, del que había sido líder Juan Manuel Rosas—, y en el sabor de los alimentos allí proveídos:

entraron en un salón que anunciaba la Navidad, lleno de las anchas hojas encarnadas que había admirado tantas veces en Kew, en los Royal Botanic Gardens, bajo el nombre de *Euphorbia pulcherrima* [...] Elizabeth comió otro pastelito de dulce de membrillo, que hacía juego, por su color, con las flores de Nochebuena, o *Poinsettias*, o *Euphorbias*, o estrellas federales. El sabor le pareció conocido pero lejano y difícilmente identificable, como si lo estuviese pescando con un anzuelo mínimo y oxidado en un río de profunda desmemoria.¹⁰⁷

En este escenario tienen lugar los diálogos entre Elizabeth, Manuelita Rosas y Frederick Barrymore, quien comparte con Elizabeth el origen inglés y americano, donde se explicitan los conflictos ideológicos y existenciales de los sujetos que pertenecen a dos mundos diferentes. Las reflexiones realizadas por la hija del General Rosas dan pistas del posible desenlace del argumento de la novela y remiten a una de las claves esenciales que el texto

¹⁰⁶ María Rosa Lojo: *op.cit.*, p. 67.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 77.

expone: la disolución de las oposiciones entre Europa y América a través de un viaje genésico que sirve de hilo conductor entre ambos mundos: «Tal vez haría como los animales que a leguas y leguas de distancia vuelven a la querencia, al remoto lugar en que han nacido. Sin poderlo evitar, llevados por un deseo superior a todas las comodidades y razones.»¹⁰⁸

La devaluación de la imagen de la ciudad que se percibe en la necesidad del otrora general Juan Manuel Rosas de alejarse de las urbes inglesas y elegir espacios rurales para reconstruir imaginariamente en ellos su pampa argentina, asemeja *Finisterre* a novelas como *La tierra del fuego*, del año 1998, escrita por una contemporánea de María Rosa Lojo, Silvia Iparraguirre. Esta narradora fundamenta su historia en el encuentro entre el «buen salvaje» y la ciudad de Londres cuya imagen degradada, enfermiza, le obliga a añorar la vastedad de la pampa: «Londres me mostraba una miseria que yo no conocía. En mi país eran tal vez más bárbaros y pobres, pero me atrevía a pensar que más felices. En Londres yo recordaba las tormentas que limpiaban la pampa y se llevaban lejos pobreza y pestes. En aquellos barrios, la enfermedad y la miseria se habían estancado sobre los adoquines».¹⁰⁹

En general, puede afirmarse que el mapa citadino londinense se completa desde las diferentes y singulares percepciones de los personajes que lo habitan. Adquieren especial relevancia los enfoques de Oliver Armstrong y Oscar Wilde, pues ambos ahondan en la contra-imagen de Londres. El señor Armstrong describe, no sin dejar ver su desprecio de individuo enajenado y presa del sistema de poder al que pertenece, el universo gris de los barrios más famélicos de la ciudad, a la vez que en su discurso construye una imagen decadente de la Inglaterra de 1874: «los más grandes edificios se derrumban. Incluso Inglaterra. Y si todos sus súbditos formamos parte de ella, por cierto que ya hay muchos ingleses derrumbados [...] No hace falta ir a la India para conocer a las víctimas del Imperio. Basta dar una vuelta por el este de Londres. Basta ver los montones de basura y a los pordioseros moribundos, que son como otras basuras».¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁹ *Apud* Alicia Llarena: *op.cit.*, p. 156.

¹¹⁰ María Rosa Lojo: *op.cit.*, pp. 29-30.

En los escenarios que remiten al salón-recibidor, llama la atención la singular percepción del espacio ofrecida por el joven Oscar Wilde, quien presenta la cara más oscura de las urbes inglesas, a la vez que trae consigo criterios acerca de la transformación literaria de los espacios reales y sobre la posibilidad escritural de crear nuevas geografías. De este modo, se pone de manifiesto en *Finisterre* el espacio como reflexión en la propia historia, ya que esta novela es un ejemplo de esas narraciones metaficcionales que desarrollan en el seno de su historia reflexiones y juicios de valor acerca del poder espacial de la literatura y la complejidad subyacente a la construcción y vivencia de mundos literarios.¹¹¹

Al comentar uno de sus poemas a Elizabeth, Oscar Wilde le da una lección sobre la multiplicidad de lo real: los nuevos espacios imaginarios son considerados reales literariamente por constituir una expresión de la cultura de la humanidad, igualmente a través de la reinterpretación ficcional de la realidad se muestran nuevas dimensiones de estas. Es por ello que Wilde ha preferido ingeniar una visión griega del Trinity College, en Dublin, y su lírica ha convertido el colegio en un ágora donde hermosos mancebos proyectan su oratoria, guiados por un mentor tan sabio como Sócrates:

Creo que escribo esos poemas como antídoto para poder soportar los miserables cuartos donde en efecto vivo. Y no se crea que nos sirven el vino de Homero, sino sopa de coles y pésima cerveza [...] La poesía es una forma de la verdad. De alguna manera, y una vez transfigurados en hexámetros, los cuartos de mi *Botany Bay* son un patio griego, y la cerveza agria sabe a vino perfumado.¹¹²

2.2.3 Una mirada desde los márgenes: el Fin de la Tierra en Galicia

La estructuración espacial de la región de Galicia se materializa sobre todo a través del diseño topográfico de Finisterre y de las visiones idílicas de este simbólico y alejado paraje europeo. En la novela también se dan descripciones de otros escenarios gallegos como el que refiere al paisaje empedrado de Santiago de Compostela; los enunciados descriptivos de esta arcaica ciudad feudal se basan en la simple mención de sus lugares más visitados: la

¹¹¹ *Apud* José Adalberto Sánchez Carbó: «Rincones del mundo. La función del espacio en los relatos integrados en México» (Tesis Doctoral), Universidad de Salamanca, 2009, pp. 173-180.

¹¹² María Rosa Lojo: *op.cit.*, pp. 43-44.

Catedral de Saint James, el Pórtico de la Gloria y la Torre del Reloj, también llamada la Berenguela.

Según las clasificaciones de Bajtín, el cronotopo del idilio desde la Antigüedad ha venido desarrollándose en la historia de la literatura en diversas tipologías puras: el idilio amoroso cuya forma fundamental es la pastoral, el agrícola, el laboral y el familiar; aunque también son posibles las combinaciones de diferentes tipos. De todas estas modalidades puede afirmarse que la imagen que se construye de Finisterre corresponde al idilio familiar; su configuración nace de la percepción del personaje Rosalind Kildare y se realiza en muchos casos a través de sus recuerdos durante el cautiverio en tierras argentinas.

Para Bajtín la peculiaridad principal del idilio es la circularidad temporal o historicidad cíclica que caracteriza los espacios de esta naturaleza. En el idilio se muestra la repetición de costumbres ancestrales y generacionales, localizadas en una misma geografía que se independiza o aísla espacial y temporalmente de otras. La visión idílica parece detener las fronteras del tiempo y recoger en el presente espacial las relaciones que los antepasados familiares sostuvieron entre sí y con la naturaleza de montañas, valles, bosques, ríos y campos de la tierra natal; relaciones que en la mayoría de los casos en la novela adquieren un matiz sublimado y metafórico. El teórico ruso agrega que la vida idílica se reduce a escasas realidades básicas de la vida como el amor, la muerte, el nacimiento, la comida, el matrimonio, entre otras.¹¹³

Estas características del espacio idílico son aprehensibles en *Finisterre* cuando las memorias de la tierra natal acompañan a Rosalind en sus días de cautiverio. La imagen de Galicia se convierte en un espacio-aura que no abandona al personaje y lo traslada en un viaje onírico a los resquicios donde su mente ha sedimentado los espacios protectores y de felicidad, asociados a su infancia y su matrimonio:

1. Todos los días miraba el horizonte en busca de una fisura, una grieta, un pasaje fabuloso que me devolviera a Galicia. No ya a la bella ciudad de Santiago, donde me habían mandado al colegio de señoritas, sino a la aldea de los veranos y de mi

¹¹³ Mijaíl Bajtín: *op.cit.*, pp. 432-433.

primera crianza. En los días de tormenta, cuando se rasgaba el cielo, caminaba por la intemperie hasta cansarme y me detenía al azar, en un punto cualquiera y levantaba la cabeza descubierta y cerraba los ojos. Esperaba el estallido del relámpago y esperaba, también, que cuando los abriese de nuevo, me encontraría en la vieja casa de mi madre, mirando el valle desde la ventana de piedra. Mi abuela, retornada de su muerte, iba a envolverme en una manta y acercarme un tazón de sopas de leche y reconvenirme con dulzura.¹¹⁴

2. Me puse todo despacio, con los ojos cerrados, como cumpliendo un rito. Nuevamente esperaba, quizá, que cuando los abriera iba a encontrarme en otro sitio: la sala de mi casa en Santiago, donde se había celebrado el convite de bodas, y que la mano de Tomás sería la mano que me tocaba el hombro, y frotaba entre los dedos los pliegues de la seda.¹¹⁵

Encerrada en el silencio de un toldo de la tribu ranquel que la tenía cautiva, Rosalind presagia la muerte de su padre a través de un sueño. La imaginación crea un escenario mágico que transgrede las fronteras de la realidad. La fusión mental que entremezcla los ensueños y los recuerdos de los momentos vividos en el escenario familiar, corrobora la filiación cronotópica al espacio del idilio. Galicia, la casa protectora con sus costumbres, olores y sabores familiares, renace a través de un luminoso espacio onírico, una atmósfera de sacra alegría y religioso aroma matinal:

Vi a mi padre entonces, no en el consultorio de Santiago, sino en la casa de la aldea. Se desayunaba en la cocina con dos muertas: mi abuela y mi madre. La mesa estaba tendida con la porcelana de flores y los manteles bordados en punto cruz que la abuela exhibía sólo en las fiestas, aunque allí no había fiesta ninguna, salvo por el aire de sonrisa en sus caras.

Yo no estaba con ellos —no me habían puesto ningún cubierto— y sin embargo mi padre levantaba hacia mí la taza de té como quien hace un brindis, y me veía reflejada

¹¹⁴ María Rosa Lojo: *op.cit.*, p. 83.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

en sus ojos, y podía oler la espuma de la leche recién ordeñada, y los bollos aún tibios de pan de trigo, como un desayuno de domingo.

Pero no alcanzaba a tocarlos porque o era sólo eso, un reflejo, y me miraban y los miraba como a través de un vidrio invulnerable y delgadísimo.¹¹⁶

El espacio de la memoria constituye el único resguardo, la solución más eficaz para Rosalind, quien ha perdido violentamente el contacto con sus orígenes, con sus familiares y con su civilización. Las rememoraciones permitirán que el personaje establezca analogías entre su lejana patria gallega y los extensos paisajes de la pampa argentina, lo que influirá en su adaptación al nuevo medio. Las comparaciones entre el desamparo de la tierra gallega y las desoladoras dimensiones de la pampa argentina responden a la aludida intención de igualar ambos escenarios representativos de los bordes. La reivindicación de dichas geografías y el elogio de sus riquezas naturales subvierten las implicaciones negativas de los topónimos Tierra del Diablo, como nombraron los indígenas a una de las costas argentinas donde se ubica la Bahía Blanca, y Finisterre, denominación conferida por los primeros romanos que llegaron al cabo más occidental de la Galicia española.

Los enfoques positivos y ensalzadores de sus tierras natales ofrecidos por Rosalind Kildare y Mira Más Lejos, el *machi* o curandero de la tribu ranquel, al que es ofrecida la joven como cautiva, desvirtúan las peyorativas cualidades a las que siempre han sido reducidos estos paisajes, y conforman descripciones llenas de colorido y frescor. Elizabeth subraya sobre el mar del Fin de la Tierra: «en el mar los hombres encuentran lo que necesitan: hay peces de todos los tamaños y colores, excelentes para comer, y selvas hundidas, y tesoros más bellos que la plata, y pájaros que vuelan sobre las aguas como estrellas de día.»¹¹⁷ Mira Más Lejos, por su parte, también destaca las bendiciones de la pampa argentina: «Aquí también hay seres de todos los tamaños y colores, buenos para comer, y árboles y ríos por encima y por debajo del campo verde, y pájaros que relucen, y otro mundo sobre las nubes,

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

y todos los alimentos y todas las medicinas y todas las materias que necesitamos para vivir.»¹¹⁸

Puede apreciarse que el Finisterre gallego se erige como un espacio mítico, un espacio originario donde confluyen todas las trayectorias humanas: «Aquí está la fisura por la que se pasa de un mundo a los otros, aquí se cruza al Cielo o al Purgatorio, y las ánimas en pena lo sobrevuelan como estrellas fugaces o fuegos fatuos.»¹¹⁹ El Fin de la Tierra es en sí mismo un universo donde el tiempo se ha condensado en memoria cíclica; cosmos, naturaleza primigenia y contenedora de los temores, riesgos y penurias del hombre desde los momentos fundadores de su existencia.

El Finisterre gallego expresa metafóricamente a través del cronotopo del umbral y sugiere las nociones de límite, crisis y viraje en la formulación total de las trayectorias vitales de los personajes de la novela. El Fin de la Tierra marca una reflexión sobre el texto narrativo mismo como transgresión del umbral entre ficción y realidad, cuestión ya señalada por Lojo en uno de los paratextos de la obra, proveniente de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de La Barca:

Aun no sé determinarme
si tales sucesos son
ilusiones o verdades.¹²⁰

En el título mismo de la novela se anuncia el valor simbólico que para la constitución del contenido total de la obra tiene la imagen arquetípica del abismo, representada en la costa que fue considerada por Decio Junio Bruto y sus hombres, borde final del mundo. El Fin de la Tierra, Finis Terrae o Finisterre, lugar inhóspito, donde el sol se sumerge completamente en el mar en un grito crujiente de olas bravas, incita a romper la noción espacial de límite a través del viaje a otros mundos desconocidos, como principio para la verdadera sabiduría humana. Finisterre connota en la novela la resemantización de la noción de límite, entendido no ya como borde, sino como enlace entre espacios diferentes. Es por ello que a

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁰ *Apud* María Rosa Lojo: *op. cit.*, p. 9.

su regreso a Galicia, Rosalind encarna la fusión de las identidades europea y americana: «Y cuando estoy de pie, sobre el acantilado, bajo el faro del fin de la tierra, con las ropas transidas por la lluvia inversa de las olas, soy Rosa, la hija de María Josefa y del irlandés, y soy Pregunta Siempre, la que volvió de la llanura como quien vuelve de la muerte.»¹²¹

La visión que de Finisterre ofrece Rosalind, espacio de la magia y la muerte, del inicio y el final, reescribe leyendas nacidas a partir de las características topográficas del lugar como la relacionada con las barcas de espíritus que de allí partían hacia Tir Na N-Ong, la Tierra de la Juventud o la Llanura del Gozo; se rescatan costumbres religiosas del lugar, a la vez que se enfatiza en el sorprendente escenario creado por el típico clima de la zona: «Aquí, en la ermita de San Guillermo, a medio camino entre la villa y el cabo del Faro, se detienen los peregrinos a hacer penitencia por sus yerros. Aquí vivió el monje irlandés, ceñido solamente por la fuerza del cielo, la luz del sol, el brillo de la luna, el esplendor del fuego, el ímpetu del relámpago, la velocidad del viento.»¹²²

Mediante la percepción de este personaje femenino se subrayan hitos mitológicos nacidos de la topografía de Galicia, a la vez que se reflexiona sobre la pobreza campesina:

No eran otras las historias que mi padre me contaba de niña, cuando conocí Finisterre [...] dejando atrás villas, monasterios, lugares de leyenda: el Campo das Minas dos Mouros, o la Piedra de Hucha donde los ocultos tesoros de los duendes ilusionan con resplandores la miseria de los campesinos, o la Capilla de San Mauro, fundada por Mariño de Lobeira, el caballero que casó con una sirena.¹²³

Por último, los detalles que resalta Rosalind de la vida cultural de la geografía gallega conforman un alegato en defensa de la lengua y de la autonomía de esta región, así como un elogio de los más destacados cultores de la literatura de Galicia, como Rosalía de Castro. Mientras, queda explícita la confianza en el poder transformador de la literatura: «Galicia despierta de ese sueño, y nunca parece más verdadera la memoria que cuando es invención maravillosa. Hoy esta rebelión de la poesía sigue sustentando una esperanza. Que el país de

¹²¹ *Ibid.*, p. 181.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 179.

los mitos que Ponal y Murguía resucitan se mande a sí mismo, y sea también una nación sin reyes.»¹²⁴

2.3 El mundo de acá: América

2.3.1 La pretendida y negada condición civilizada: Buenos Aires, siglo XIX

Como parte de la estrategia literaria de la autora, cuya narrativa persigue la inclusión en el mapa literario latinoamericano actual de aquellos espacios menos privilegiados por las narraciones contemporáneas, como las selvas, desiertos y zonas rurales; puede observarse que en *Finisterre* existe un tratamiento más pormenorizado del espacio de la pampa argentina que de las ciudades representativas de esta nación en el siglo XIX.

Sin embargo, la voz de Rosalind Kildare testimonia conflictos y sucesos relativos al periodo de reorganización nacional y de la fundación de la Argentina moderna,¹²⁵ manifiestos en la recreación de una convulsa vida citadina, que se expresa marcadamente, a través de la recreación de las calles bonaerenses:

Cuando llegamos a Buenos Aires, a principios de 1832, Juan Manuel de Rosas, federal, transitaba con éxito su último año en el gobierno. Vimos repartir, por las calles, proclamas y poesías impresas que lo aclamaban como el «moderno Cincinato», «héroe y salvador de la República», «César argentino». Antes de que marcháramos, el pueblo más oscuro de la ciudad y la campaña —el de caras mestizas, el de los hijos de África, esclavos o libertos, el de los jinetes que duermen sobre el lomo de su cabalgadura— aclamaba a ese hombre rubio y blanco, mucho menos parecido a un campesino «gaucho» que a un caballero inglés. No eran los únicos. Vimos hacer lo propio a los miembros a los miembros más encumbrados de la sociedad porteña.¹²⁶

En la construcción del espacio citadino puede encontrarse una implícita crítica de María Rosa Lojo a los preceptos sobre los que se instauraron las primeras urbes latinoamericanas.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 179-180.

¹²⁵ Tiana Vekic: *op.cit.*, p. 4.

¹²⁶ María Rosa Lojo: *op.cit.*, p. 20.

Ciudades como Buenos Aires crecieron cerca de los accesos fluviales y se erigieron, a semejanza de las polis europeas, como ejes principales del desarrollo económico y el poder político; a la vez que su élite porteña europeizante comenzaba a fundar una ideología discriminatoria tanto del espacio rural, como de los seres que lo habitaban. Desde la perspectiva crítica de ciertas bases ideológicas originadas en los núcleos urbanos del poder, Lojo asume la reescritura de hechos como las masacres indígenas cometidas a partir de la conquista de la pampa, también denominada eufemísticamente por el discurso oficial como «Campaña del Desierto».

En *Finisterre*, su autora consigue devaluar el imaginario euro y etnocentrista que ha signado la visión literaria del espacio argentino y sus componentes sociales, y ejemplifica uno de los intentos de la narrativa argentina contemporánea por desterrar el mito de la imagen blanca-europea nacional: «Argentina es el único país de las Américas que ha decidido con éxito borrar de su historia y de su realidad las minorías mestizas, indias y negras [...] Es como si las minorías raciales nunca hubieran existido».¹²⁷

Por su parte Rosalind, quien ha viajado desde Galicia hacia América para buscar fortuna en las tierras rioplatenses, se siente muy poco atraída por la ruda imagen citadina bonaerense:

Buenos Aires era por entonces una ciudad blanca y baja, quizá sólo atractiva desde la lejanía. Ilusionaba los ojos a la distancia pero a medida que los barcos iban acercándose a la entrada del río ancho y playo, donde resultaba imposible fondear, cedía el encantamiento. Ya era toda una prueba llegar a la orilla. Tuvimos que aproximarnos en botes, y luego pasar a carros pintorescos con ruedas que me parecieron grotescamente grandes. Las calles eran irregulares y sucias, pantanosas de a trechos. Animales muertos y montones de desperdicios se acumulaban en algunas esquinas.¹²⁸

La caracterización inicial de Buenos Aires concuerda con la imagen de mundo bárbaro asociada al continente americano. Este mito será destituido poco después por Rosalind, una vez que consiga abandonar la perspectiva de extranjera de la otra orilla y se sienta una hija

¹²⁷ *Apud* Tiana Vekic: *op.cit.*, p. 2.

¹²⁸ María Rosa Lojo: *op.cit.*, p. 18.

más de la tierra americana. Este ascenso espiritual del personaje hacia la identificación y el sentimiento de pertenencia transformará su visión del escenario de América: «Digo ahora “nosotros” y no puedo quitarme de la boca ni de la mano ese nombre común, pero estaba lejos de sentirlo así entonces.»¹²⁹

Los espacios públicos de la urbe bonaerense también logran configurarse a través de los parlamentos de personajes como Oliver Armstrong y Ana de Cáceres, quienes reflexionan sobre la atrasada vida de los pueblos latinoamericanos, manipulados, saqueados y olvidados por sus metrópolis. Oliver Armstrong incluye en sus reflexiones juicios sobre la vida argentina: «La arquitectura no tiene nada de particular, ya lo habrá comprobado, fuera de unos pocos edificios notables [...] la cocina española me indigesta, el sistema republicano deja mucho que desear, el teatro da lástima —sobre todo por fuera— y las compañías que representan apenas llegan al nivel de nuestros teatros de provincia.»¹³⁰ con lo que prolonga una imagen que como una constante ha pesado en la historia del continente: la de la América como mundo bárbaro, al margen del progreso, condenado a repetir por siempre un mismo esfuerzo inútil.

2.3.2 Ser y estar en los bordes. Un espacio puente: el fortín

La imagen del fortín, ubicado en el borde entre la ciudad y las tolдерías, representa el límite entre los mundos del campo y la ciudad. Este espacio podría considerarse una variación de lo que Bajtín ha denominado cronotopo del castillo. Para dicho teórico el castillo es un espacio de regreso al pasado histórico y por tanto, ha sido determinante en el desarrollo de la novela histórica.¹³¹ En *Finisterre*, las memorias de Rosalind sobre su estancia en el fuerte Tres de Febrero, ponen al lector frente a la historia de las contradicciones entre unitarios, federales e indígenas. Este es uno de los espacios que contribuye a hacer verosímil la ficcionalización del período formador de la modernidad en esta nación. Al fortín Tres de Febrero se traslada Rosalind, luego de la caída del gobierno del Restaurador de Leyes, Juan Manuel Rosas; allí Baigorria, el unitario enemigo de Rosas, era el encargado de mediar entre los cristianos y aborígenes.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹³¹ Mijaíl Bajtín: *op. cit.*, p. 456.

Desde el fortín, espacio puente que es a un tiempo apertura a la vida «civilizada», e inicio del mundo «bárbaro» de la pampa, se muestra el conflicto identitario de Rosalind, quien no puede dejar de ser desde que ha vivido en la pampa. Pregunta Siempre, una *machi* ranquel: «En el fuerte me miraban menos como cristiana que como india. Sin embargo, los soldados no desdeñaban el uso de mis medicinas». ¹³² Su convivencia en el fortín le muestra que su identidad ha cobrado una nueva forma, como mismo le ha sucedido a Baigorria: «¿Quién era pues, Baigorria, quién sería siempre, para muchos de sus compatriotas cristianos, sino otro indio? [...] puesto que estaba y estaría para siempre en el lugar que no existe, en el espacio imposible que se abre entre dos mundos y donde quedan presos los que ya no pertenecen ni al uno ni al otro y pertenecen a los dos al mismo tiempo.» ¹³³

En el fortín, sin embargo, para Mira Más Lejos quedan sin desvanecerse las oposiciones entre espacios abiertos y espacios cerrados, entre propios y ajenos; ello también corresponde al cuestionamiento que Lojo realiza de la dicotomía civilización-barbarie y de la aplicación de estos supuestos ideológicos en las políticas económicas y poblacionales aplicadas en Argentina durante el siglo XIX, las cuales pretendían civilizar y modernizar los espacios rurales a través de la desaparición de las etnias indígenas. De ahí que el fortín termine siendo un espacio de reclusión para Mira Más Lejos quien finalmente lo abandona para viajar hacia la pampa y reencontrarse con su identidad.

mi amigo sintió dejar el toldo, y no quiso nunca dormir sobre una cama, ni se habituó a los cuartos con ventana cerrada, que le tapiaban el aire de la llanura. Pero yo retomé lentamente las costumbres que había dejado, sin abandonar del todo las que teníamos en Trenel. Las paredes, aunque de liso adobe, me recordaban la piedra cruda de mi casa de infancia, y otra vez volví a sentarme en sillas, a comer con todos los cubiertos y a dormir con sábanas. ¹³⁴

En la conformación del interior de este escenario se prescinde de descripciones minuciosas, sin que pueda decirse por ello que se está en presencia de un espacio aprehendido; los mínimos detalles ofrecidos evocan certeramente los rasgos epocales. A través del fortín se

¹³² María Rosa Lojo: *op. cit.*, p. 171.

¹³³ *Ibid.*, p. 145.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 145-146.

regresa al pasado histórico, tiempo de la memoria, viaje al pasado situado como un intento por repensar el presente.

2.3.3 Del espacio de la desmemoria al centro de la identidad: la pampa argentina

En la configuración de los paisajes interiores de Argentina se revela el empleo de lo que se ha denominado «temáticas vacías», aquellas que permiten una verosímil inclusión de enunciados descriptivos; inclusión lograda en *Finisterre* a través de la combinación de espacios transparentes —como los panoramas abarcadores argentinos—, del personaje tipo del viajero encarnado en Rosalind, y de escenas tipo como la recreación de lugares desconocidos del interior de la geografía rioplatense. La descripción del escenario infinito de la pampa abre la posibilidad de reflexiones filosóficas sobre la relación del hombre con los espacios abiertos; las ideas de la desolación humana y del individuo empequeñecido por las grandes dimensiones de los espacios naturales, la comparación de la pampa con una prisión y el traslado de la imagen arquetípica del laberinto espacial al ilimitado paisaje desértico argentino, resultan algunas de las temáticas que de modo más recurrente aparecen asociadas a este tipo de escenario:

A la ciudad baja, con casas de tres patios, le sucedía otra casa sin muros y puertas, donde el horizonte era siempre visible y un campo desembocaba en otro campo mayor. Creo que entonces me di cuenta con nitidez cómo se puede quedar preso dentro de la misma libertad. Mientras la galera se balanceaba duramente por un camino precario, labrado por otras huellas, pensé en el terror de quedar solos, sin el auxilio de los postillones que guiaban el coche y las mulas con el resto de nuestros equipajes. Aun sin salteadores ni enemigos a la vista, nos hubiéramos perdido, hubiéramos girado en vano por los escasos sembradíos y las proliferaciones salvajes de cardos gigantes, algunos de los cuales superaban la estatura de un hombre alto.¹³⁵

Mediante la perspectiva visual de Rosalind, Lojo incluye miradas a grupos sociales marginados entre los que figuran los negros traídos de África. En su recorrido por diferentes territorios argentinos, antes de ser hecha cautiva, Rosalind pone su atención en

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 24-25.

las labores realizadas por estos en las zonas rurales. La aparición de mujeres mulatas y negras desnudas se ofrece desde descripciones pictóricas que permiten construir una atmósfera marcadamente sensorial:

Pronto dejamos atrás también la ciudad de Rosario: un puerto donde la pampa terminaba en la barrancas del río Paraná y comenzaba a moverse en embarcaciones ligeras. Había lavanderas y cardadoras de lana en las orillas. Algunas interrumpían el trabajo para sumergirse en el agua, desnudas, por no mojar su quizás único vestido. Eran negras, o mujeres de color oscuro y perfumado como la canela. Doña Ana ladeó la cabeza, como para apreciar mejor aquellas formas relampagueantes, que se hundían y reaparecían con la piel lisa cribada por huecos húmedos de resplandor. «Goya hubiera pagado su peso en oro por tales modelos». «Estoy de acuerdo con usted, señora. En cierta geometría de la belleza quizá la raza blanca no puede competir.» Era la voz de Armstrong. Ambos dejaron de mirar los cuerpos del río y se miraron entre sí, aunque nada iban a encontrar de lo que probablemente deseaban porque sus propias pieles estaban selladas por telas resistentes al tacto y a la luz.¹³⁶

En el viaje hacia el interior de las regiones rioplatenses, los personajes entran en contacto con los modos de vida y costumbres criollas de la población rural. El camino trae consigo el encuentro con la imagen interior de Argentina; con sus hambres y penurias: «Hacía poco nos habíamos detenido en una posta, en Morón, un pueblo pequeño donde apenas tenían para ofrecernos carne fría, huevos duros y una jarra de agua.»,¹³⁷ y con sus mitos e intercambios mercantiles y regionales:

Íbamos a hacer noche en la Villa del Luján, donde el pueblo venera una imagen milagrosa de la Virgen. De esa villa salían, y a ella llegaban, inacabables tropas de carretas, esos mismos carros enormes de ruedas increíblemente altas que nos sacaron del río cuando desembarcamos. Sin esas ruedas, empero, los pasajeros no hubieran podido escapar al azote espinoso de los cardales, ni salir de las zonas pantanosas.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 25.

Iban por sal, al Sur de la provincia, o, si había paz, a las Salinas Grandes dominadas por los indígenas. Llevaban cuero, telas, alimentos y toda clase de mercaderías a las ciudades del Norte o las tierras occidentales: a las provincias de Cuyo, a Santiago de Chile, a Tucumán y a Salta, a Lima y Antofagasta.¹³⁸

Como obra representativa de los «nuevos regionalismos», *Finisterre* dialoga con la estructuración del espacio de la novela regionalista y la visión costumbrista que esta expone. Esto no implica que *Finisterre* retroceda hacia una cosmovisión maniqueísta, sino que responde al interés de Lojo por rescatar momentos anteriores de la literatura latinoamericana en los cuales se privilegiaban los espacios naturales. La descripción, que en la novela se realiza sobre todo a través de pequeños enunciados dispersos, en el caso del diseño espacial de las regiones del interior argentino, también puede articular párrafos enteros dedicados a caracterizar la vida en la pampa. En la configuración de este espacio se hace imprescindible la descripción detallada de su personaje típico, el gaucho; a cuyo estereotipo de hombre cruel y temerario se le adjudican nuevos matices como su conexión con un ámbito sacro, el de la devoción a una virgen, figura por demás representativa de la maternidad femenina:

Dejamos la Villa del Luján a la mañana siguiente. Antes visitamos el santuario que acumulaba ofrendas de gratitud: algunas humildes, y otras valiosas, pequeños brazos o piernas de oro o de plata, joyas de familia. El edificio no me pareció nada extraordinario, acostumbrada como estaba a visitar la Catedral de Santiago. Pero sin duda sí debía de serlo para los carreteros y troperos que, antes de reanudar el viaje, se acercaban al altar con la cabeza descubierta. Iban descalzos, o con la «bota de potro» de los jinetes, que es blanda, muy aparente para calzar espuelas, y deja asomar los dedos de los pies. Los más ricos estaban vestidos con buenas telas y sostenían en la mano un chambergo, a veces llevaban cosidas a la faja de la cintura varias sartas de monedas de plata. Otros tapaban con ponchos deshilachados los restos de una camisa, y se sujetaban el pelo, para que no les cayera sobre los ojos, con un pañuelo que solía ser encarnado —tal era el color del partido federal, al que pertenecía la mayor parte de los «gauchos» bonaerenses—. Pero todos ellos, sin distinción de ropas o probables

¹³⁸ *Ibid.*, p. 27.

jerarquías, iban armados casi ferozmente, con cuchillos a la cintura que usaban para cortar y asar la carne del almuerzo o para matar al ocasional adversario, y con un manojo de bolas.¹³⁹

La descripción de elementos de marcado sabor folclórico refuerza las semejanzas de *Finisterre* con la llamada «novela de la tierra». Además, puede afirmarse que en *Finisterre*, los espacios de la pampa argentina son configurados como continentes de elementos objetivos; así se ejemplifica en el siguiente fragmento donde las vestimentas de mujeres y hombres, las actividades realizadas por estos en la noche, las bebidas, los aromas y colores del fuego nocturno, junto con los acordes de guitarras y coplas cantadas, recrean un cuadro perfecto de las zonas interiores de Argentina:

A lo lejos, desde el camino, los bultos de los altos techos de cuero se disolvían naturalmente en la oscuridad, como si hubiesen sido las rocas o los árboles que le faltaban a la llanura. No veíamos sus sombras sino los círculos encandilantes y temblorosos de los fogones, atados con una brida de música a la noche. A medida que nos acercábamos, esas formas luminosas se iban llenando de pequeñas figuras humanas: mujeres de trenzas largas y faldas de bayeta o de cretona, que acarreaban el agua o cebaban el mate en la rueda encendida; varones con anchos calzoncillos y pañuelos a la espalda, que trozaban carne de reses y la clavaban en estacas sobre un lecho incandescente. Junto con el olor profundo del fuego de hojas y ramas, llegaban las coplas unidas como una garganta a la respiración de la guitarra.¹⁴⁰

La inserción en el texto de una copla representativa del folclor argentino termina de completar la función anticipatoria de los enunciados descriptivos, pues esta sugiere cambios que habrán de sucederse en la línea argumental. El lamento que encierra tal canto se refiere al conflicto espacial del extranjero en tierra desconocida y anuncia que la inmigración de personajes como Rosalind se convertirá en un exilio que la alejará de la posibilidad de regreso hacia su tierra natal:

¡Vidita mía, no llores

¹³⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

en pago ajeno,
que no hay quien se conduela
de un forastero!

Caballito blanco
Llévame de aquí,
Llévame a la tierra
Donde yo nací.¹⁴¹

Cuando ya es hecha cautiva, luego de que en un malón de indígenas dirigido por Baigorria, la hiciera perder a su esposo y al hijo de sus entrañas, Rosalind renace en una nueva identidad, que estará marcada por sus experiencias como discípula del *machi* de la tribu ranquel que la ha hecho prisionera. En el toldo de Mira Más Lejos aprende la lengua de la tierra y de las plantas, aprende a convivir con la naturaleza en su etapa primaria; se vuelve adivinadora, curandera, médico y encuentra en un espacio que antes pudo haberle sido ajeno, la protección de un cosmos que llega a pertenecerle completamente. Allí Rosalind, o también Pregunta Siempre, encuentra «en la intemperie de todo lo creado, una casa para vivir.»¹⁴²

Los criterios de Bachelard acerca de las imágenes espaciales de la memoria feliz se manifiestan en el espacio del toldo, constituido en un *topos* de la protección y el recuerdo de la infancia. El toldo es muestra de un espacio arquetípico que, como la casa, abriga el espíritu y persiste como una imagen mental repetida en la literatura de todos los tiempos:

A la vuelta de los toldos de Pichún, donde fuimos halagados y agasajados, me refugié en mi nicho de mantas como quien regresa por fin a su casa después de un largo viaje. El ronquido de Mira Más Lejos, del otro lado del tabique, y el fuerte olor de las hierbas medicinales me eran ya tan familiares y necesarios como una canción de cuna

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p.174.

para una niñita, o como el dejo de lavanda que exhalan las almohadas en los hogares de las ciudades.¹⁴³

En el toldo, reconfigurado a partir de la subjetividad de Rosalind, la atmósfera cobra un hálito onírico a través de un cruce sinestésico de olores y colores que la lleva a despertar frente a la cercanía con la muerte. Desde la primera descripción de este escenario se respira la maravillosa realidad de este microuniverso autónomo, a la vez sagrado y silvestre:

Mi primer recuerdo de la vuelta a la vida es un olor. Tenía los ojos cerrados y me negaba a abrirlos. Sin embargo, el olor del cuero crudo, fuerte como una luz, me quemaba por dentro de los párpados, despertaba las entrañas que había creído muertas, llamaba y unía en un solo conjuro las partes rotas de mi cuerpo, como deben unirse los huesos de los muertos en el día de la resurrección. El cuero y un aroma espeso de hierbas se trataban entre sí como una red, y esa red me levantaba desde el fondo de una profundidad en la que estuve sumergida durante días sin huellas.¹⁴⁴

Lojo trabaja sobre los polos espaciales cerrado-abierto y dentro-fuera, pero aunque el toldo representa un espacio de refugio, es a la vez continuidad de la naturaleza exterior, es en sí mismo una inmensidad recogida; cuerpo vivo, palpitante, hecho de pieles, en comunión con la tierra y con el cielo: «En el toldo que me rodeaba también había fisuras, hendidias por donde se filtraba el día, por donde corría el viento del llano con un rumor oscuro.»¹⁴⁵ Se hace notable que, además, este es uno de los pocos escenarios interiores en la novela que aunque ciertamente aparece configurado como continente de elementos objetivos, manifiesta una certera reconfiguración subjetiva acorde con el punto de vista del narrador personaje:

El mundo era un techo de cuero, una bolsa, una cavidad, una extraña cuna de maderas cruzadas donde yo latía, mecida entre mantas, a salvo de la intemperie. En ese mundo, en el arca que me había rescatado de la catástrofe, había también un repertorio de seres y de cosas: ramilletes o haces de plumas, grises o azuladas, ropas

¹⁴³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁵ *Ibid.*

de lana, y sobre todo sacos pequeños de donde salía el olor vegetal que impregnaba los cueros. Colgaban de las vigas del techo y de las estacas de esa especie de cama, se adosaban a las paredes, siguiendo, seguramente, un orden que yo no era capaz de comprender.¹⁴⁶

La imagen del toldo puede analogarse a las precisiones que ofrece Bachelard en torno a la choza, caracterizada por él como un modo primario de la función de habitar. El toldo, al igual que la choza, representa un estadio mítico, es un centro legendario donde el *machi* y Rosalind pueden comunicarse con otros espacios cósmicos, con los ancestros de la tierra. La descripción de estos espacios de existencia originaria —tal y como refería Bachelard para el tratamiento de la configuración espacial de la choza—, se realiza a partir de simples trazos, alejados de todo abigarramiento y exceso de color; pues lo que se intenta es construir una imagen feliz de la pobreza, de la primigenia relación entre el hombre y Dios. Una atmósfera intensa de hechizo y rezo y la pálida mezcla aromática de hierba, piedra y tierra se concentran hasta crear un pequeño cosmos cerrado sobre sí mismo, poesía del silencio o de las mágicas palabras originarias del pensamiento:

La cabaña del ermitaño es un grabado al que perjudicaría un pintoresquismo excesivo. Debe recibir su verdad de la intensidad de su esencia, la esencia del verbo habitar. En seguida la cabaña es la soledad centrada. [...] La imagen nos conduce. Vamos a la extrema soledad. El ermitaño está *solo* ante Dios. Su cabaña es el anticipo del monasterio. En torno a esa soledad centrada irradia un universo que medita y ora, un universo fuera del universo. La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de «este mundo». Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio.¹⁴⁷

La caracterización de la vida en las tolderías vincula a *Finisterre* con los afanes descriptivistas y localistas del criollismo, perceptibles, por ejemplo, en novelas como *Don Segundo Sombra*. Los comportamientos, las vestimentas, las costumbres de los habitantes de la pampa y su gusto por las carreras de caballos, las peleas de gallos, los juegos y las

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Gaston Bachelard: *op. cit.*, p.63.

apuestas, motivos reiterados de la producción regionalista, cobran particular relieve en *Finisterre*:

No se podía llamar aldea al lugar donde estábamos, aunque tal vez lo fuese, en los términos del país al que me hallaba confinada. Había toldos y también algunos ranchos grandes, de adobe y techo de pajas como la posta donde habíamos dormido por última vez en tierra de cristianos, que aquí tampoco faltaban. Dispersos frente a los ranchos, rasgueaban la guitarra o jugaban a los naipes, mal vestidos con restos de casacas militares o tocados con quepí sin visera. Otros eran, simplemente, gauchos, calzados con bota de potro o con la plata en el suelo. Entrenaban gallos de riña, tusaban los caballos, entrelazaban lonjas finas de cueros como quien hace una trenza, o miraban cómo la luz del sol iba bajando sobre las paredes de adobe y las cumbreras de los toldos y los pechos de las mujeres.¹⁴⁸

Iguales semejanzas pueden establecerse entre el enfoque de la pampa que ofrece *Finisterre* y el que han construido otros textos de la tradición literaria latinoamericana. La extensión excesiva de este paisaje natural ha provocado a lo largo de la historia de la literatura de Latinoamérica, una visión dual, no unívoca de esta realidad: la pampa como un mal dilatado que agobia y acorrala al ser humano, y la pampa como espacio de la libertad humana y posibilidad del encuentro del ser con sus valores más auténticos. Ambas posiciones tienen cabida en *Finisterre* como parte de la disolución que María Rosa Lojo ejerce de la oposición civilización-barbarie.

La asunción de la pampa como un enemigo del hombre que conspira contra él y al cual el ser humano no puede dominar, ya está inscrita en las consideraciones del poeta uruguayo francés Jules Supervielle: «En razón misma de un exceso de caballo y de libertad y de este horizonte inmutable, pese a nuestras desesperadas galopadas, la pampa tomaba para mí el aspecto de una cárcel más grande que las otras.»¹⁴⁹ Llama la atención cómo en *Finisterre* se acentúa en varias ocasiones esta misma imagen de la extensión opresora: «Otra vez estaba presa en el espacio abierto. Así dispudiese del más veloz de los caballos, así nadie me

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹⁴⁹ *Apud* Fernando Aínsa: *op. cit.*, p. 179.

estorbase la huida, giraría en redondo, sin Norte ni Sur, sin brújula, más perdida que los primeros navegantes de la Mar Océana, sin saber qué ruta tomar o dónde ocultarme en la llanura interminable.»¹⁵⁰

Espacio sin fronteras perceptibles, la pampa se amplía consumiendo en su vastedad toda forma de vida o de movimiento. Sus dimensiones infinitas y la noción de vacío que causa en su espectador, hacen que la caracterización de esta, aludida, por ejemplo, en una obra clásica como *Don Segundo Sombra* («En la pampa las impresiones son rápidas, espasmódicas, para luego borrarse en la amplitud del ambiente, sin dejar huella»),¹⁵¹ se repita en *Finisterre*, texto donde se define también la llanura como un universo de la desmemoria:

1. desaparecía la sangre de los vivos y de los muertos en el espejo imperturbable de aquella tierra, que no se afanaba por retener ningún reflejo, que renacía siempre igual a sí misma, continua y sin memoria.¹⁵²
2. Ese era el país donde la Gente de la Tierra había vivido durante siglos y que llamaban desierto, no porque estuviera vacío, o porque los cristianos deseaban considerarlo vacío para ocuparlo sin remordimientos, sino porque nada parecía durar sobre la superficie errátil, y las vidas se deshacían como manojos de hilos sueltos, enredadas en el viento, sin detenerse en ningún sitio.¹⁵³

El escenario de la pampa argentina, configurado como un espacio ilimitado donde se despliega el terror cósmico del ser humano al universo sin límites, se construye en varias ocasiones a partir de las comparaciones que Rosalind realiza entre este y otros espacios igualmente desérticos, desoladores y enigmáticos para el hombre, como el océano y el cielo, escenarios donde la demarcación espacial se hace difusa para los ojos humanos: «Ninguna muesca humana quedaba inscripta en esos espacios donde el suelo era un cielo invertido, donde el cielo devoraba al suelo para volverlo ingrátido.»¹⁵⁴ La asunción de la pampa como un sitio hostil y vacío culturalmente, también se materializa en la novela a

¹⁵⁰ María Rosa Lojo: *op. cit.*, p. 60.

¹⁵¹ Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*, Casa de Las Américas, La Habana, 1971, p.63.

¹⁵² María Rosa Lojo: *op. cit.*, p. 53.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁴ *Ibid.*

través de la oposición entre dicho espacio y el supuestamente mundo civilizado de las urbes:

Es que Baigorria le parecía el único puente posible entre el fin de la tierra, donde estábamos, y las ciudades cada vez más remotas, con cielos de candilejas hechos a la medida humana, en vez de aquellas luces colosales que nos señalaban cruelmente nuestra insignificancia, pues ellas mismas eran sólo una polvareda centelleante en el vacío infinito.¹⁵⁵

Esta posición que caracteriza la pampa como una enemiga, tuvo entre sus más tenaces ideólogos al argentino Domingo Faustino Sarmiento, cuyo proyecto era poblar estos terrenos desiertos y eliminar su negativa faz de incivilización. «Cuando Sarmiento considera la vida política y social argentina para escribir a *Facundo*, el medio natural se convierte fatalmente en el personaje de su obra. No es de Rosas, ni siquiera de Quiroga, de quien va a hablarnos, es de la pampa. Él la siente, criollamente, como un ser vivo, como una fiera monstruosa que amenaza».¹⁵⁶ En *Facundo*, Sarmiento despliega el mito civilizador argentino: «El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblamiento sin una habitación humana, son por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias»;¹⁵⁷ emblema utilizado por las clases más poderosas de esta nación para disfrazar las masacres cometidas durante la Campaña del Desierto, fase histórica en el que se contextualiza la visión que da Rosalind de la pampa y de la vida en las tolдерías.

Finisterre pronuncia un alegato en contra del olvido histórico de las etnias originarias del paisaje de la pampa: este espacio acumula así un testimonio de la historia de los marginados. La apariencia objetiva de la realidad se mezcla con la perspectiva subjetiva del personaje femenino; la luz que muere convierte al desierto en un camposanto donde se mezclan las sangres indígena, criolla y europea; la pampa de todos, del unitario, del federal, del nativo, del inmigrante, se diluye en un desgarrador silencio visible:

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁶ *Apud* Marilé Ruiz Prado: *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁷ Domingo F. Sarmiento: *Facundo*, Editorial Jackson de Ediciones Selectas, Buenos Aires, 1947, p. 20.

al atardecer, cuando el sol se derrite y gotea sobre el mundo, la pampa se hace translúcida, como si escurrieran hacia adentro las quemaduras de la luz. Se dejan ver, entonces, los yelmos inútiles y las espadas de óxido, los pies que se extraviaron en el falso camino de la Plata, las espuelas nazarenas y las botas de potro, los fusiles, las lanzas y las carabinas, las mantas con dibujos del sol y de la luna, los uniformes azules y los ponchos rojos, los niños y las madres de todas las matanzas celebradas sin pudor, bajo el cielo radiante.¹⁵⁸

La pampa se vuelve un escenario de la libertad humana, donde los seres humanos pueden autentificarse, redimirse, identificarse consigo mismos y con sus raíces; todo ello queda demostrado cuando Mira Más Lejos, cuyo nombre se relaciona con el propio espacio pampino, personaje presagiador de la verdad, alecciona a Rosalind: «Lo que has aprendido aquí es quién eres tú y de qué eres capaz. Esta tierra es el espejo donde te has visto y donde has visto la tuya.»¹⁵⁹

La concepción de la pampa argentina como reto a las potencialidades humanas, metáfora espacial de la búsqueda identitaria, se enfatiza con una mirada positiva, esperanzadora del entorno. Este escenario, desdoblado en las memorias donde Rosalind narra sus experiencias como cautiva en América a Elizabeth, en ocasiones se construye a través de episodios sucesivos, a modo de imágenes cinematográficas, las cuales en su secuencia reproducen el dinamismo y la vitalidad que por momentos adquiere este entorno sin horizontes:

De a trechos, los pastos altos cubrían casi enteramente las patas de nuestros caballos. Pisamos cardos de Castilla, hojas tiernas de trébol, matas blancas de paja brava que producían a lo lejos la ilusión de la nieve. Ñandúes grises y blancos cruzaban el horizonte como nubes bajas. Dos o tres caballos baguales, de crines largas como cabelleras de mujer, taparon por un instante la cara del sol quieto.

[...] Mira del Sur al Norte y del Naciente al Poniente. Cuántas leguas pueden recorrerse sobre las patas del caballo más veloz, y que aún no se acabe [...]

¹⁵⁸ María Rosa Lojo: *op. cit.*, p. 174.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.173.

Nos detuvimos al borde de una lagunita donde abrevaban las aves. El graznido de los gansos salvajes rebotaba en las alas de los flamencos que iban absorbiéndolo con una lentitud silenciosa y rosada. Todo era flor y anuncio de fruto: las tunas que escondían higos de miel entre las espinas, los molles blancos y los algarrobales que camuflaban la algarroba en una vaina de seda, y los chañares cuyas ramas habían desaparecido bajo un tumulto de floraciones amarillas.

[...] ancha es esta tierra, nuestra madre y madre tuya. Para ti son sus dones. Cuando todos se mudan, ella queda ¹⁶⁰

Se presenta, de este modo, la otra arista de la pampa, y Rosalind transforma su cautiverio en un camino de liberación y de aprendizaje. Finalmente, en la Tierra Adentro argentina, Lojo consigue hermanar al hombre con la naturaleza mediante la integración armónica de los personajes con el espacio natural. Dicho escenario constituye uno de los más significativos en toda la novela; de este nacen postulados ecológicos y humanistas, los cuales apuntan hacia una relación pacífica entre el ser humano y la naturaleza, al tiempo que defienden el respeto a las diferencias étnicas.

2.4 Límite y abismo: el mar, camino entre dos mundos

Desde los inicios de la novela el límite se convierte en un símbolo del temor; del riesgo; de la indecisión; de la posible caída de los seres humanos ante la inminencia de su destino; de la frontera entre lo conocido y lo desconocido, entre el universo interior y exterior de los personajes, y entre los espacios propios y ajenos:

tanto el que no ha salido jamás de su casa y de su pueblo, como los que nos hemos perdido primero en los laberintos del espacio, todos, tarde o temprano, alguna vez llegamos a Finisterre. Como Decio Junio, el capitán romano que hace tantos siglos arribó al cabo más extremo de Occidente en la Costa da Morte, sobre el mar de Galicia, quedamos deslumbrados y casi cegados por la luz de un sol que cae a pico sobre las aguas desmesuradas, sobre las rocas mudas del fin de la tierra. Y acaso

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

como él también, doblemos las rodillas y bajemos los ojos, sin atrevernos a seguir más allá, a dar el gran salto sobre el abismo de la Mar Océana.¹⁶¹

Sin embargo, la reflexión que en tierra americana realiza Rosalind sobre el topónimo Finisterre instauro en la obra una nueva interpretación de la noción de límite y de universales espaciales arquetípicos tales como el abismo: «Muchos viven en un lugar así al que le dicen el Fin de la Tierra. Pero los que le dieron ese nombre, hace cientos de años, estaban equivocados, porque el mar no es el fin, es el comienzo de otras tierras, que son éstas.»¹⁶²

El mar deja de significar esa frontera abisal entre Europa y América, para convertirse en metáfora del enlace entre ambos universos. La novela propone «cruzar el océano», hermanar los opuestos a través del recorrido victorioso del camino, representado en el viaje hacia los orígenes del ser, hacia sus esencias más vitales. La solución está en la comprobación de que los seres humanos pertenecen a la Tierra toda, a una sola patria, más allá de las pretendidas fronteras geográficas, ideológicas y sociales; la respuesta es entender la humanidad como espacio de la pluralidad identitaria, de la convivencia armónica y del respeto a las diferencias, representadas en *Finisterre* a través de indígenas, mestizos, gallegos, ingleses, irlandeses, españoles. Este es seguramente el significado más profundo de la novela, sugerido desde la apertura paratextual de la obra en los versos de la poetisa gallega Rosalía de Castro, en los que se recrea la noción del hombre hijo del mundo, hermano de la naturaleza en todas sus geografías:

¡Ánimo, compañeros!
Toda la Tierra es de los hombres.
Aquel que no vio nunca más que la propia
La ignorancia lo devora.¹⁶³

El espacio totalizador que se constituye en correlato de todo el texto descansa en el enlace entre el «mundo de allá» y el «mundo acá», la unidad transregional y pluricultural nacida

¹⁶¹ *Ibid.*, p.11.

¹⁶² *Ibid.*, p. 112.

¹⁶³ *Apud* María Rosa Lojo: *op.cit.*

del contacto entre las culturas europeas y las culturas indígenas americanas, simbolizada en el personaje Elizabeth Armstrong y en la compenetración de la gallega irlandesa Rosalind Kildare con los indios ranqueles. Este correlato es ese otro «nuevo mundo», mezcla fecunda del «mundo de allá» y del «mundo de acá» al que pertenecen tanto europeos como latinoamericanos. El doble origen espacial, la doble pertenencia o identidad geográfica, conforman el sentido que engloba el texto y que cobra vida en las palabras de Manuelita Rosas: «Pues será usted una india inglesa, y no hay en ello ninguna tragedia, nada que no pueda resolverse. Así se ha hecho América. Mezclando y revolviendo sangres y cuerpos, entrelazando lenguas. No renuncie a nada. Quédese con sus dos herencias, aprenda de los unos y de los otros.»¹⁶⁴

Lojo consigue equilibrar los diferentes polos en que se debate la identidad cultural: localismo, nacionalismo, latinoamericanismo y universalismo,¹⁶⁵ y despoja su narrativa de los dualismos que históricamente han lastrado a la humanidad y que se sintetizan en el tan traído y llevado conflicto de la civilización contra la barbarie.

El motivo cronotópico del encuentro posee en *Finisterre* una función composicional articuladora de los puntos iniciales, de la culminación y del desenlace final del argumento. El encuentro entre dos tiempos y tres espacios —entre Inglaterra y Galicia en 1874, y Argentina en las décadas de 1830 y 1860—, propiciado a través de las cartas enviadas por Rosalind Kildare a Elizabeth Armstrong, origina la doble trama argumental y su desenlace. Además, el encuentro adquiere un valor metafórico que permea toda la novela y apunta a la unión entre los dos mundos, Europa y América, integradora de la identidad de los habitantes de ambas regiones.

Los encuentros están muy relacionados con el cronotopo del camino o «gran camino», donde pueden juntarse en un mismo tiempo y espacio variadas trayectorias temporales y espaciales de personajes de disímiles edades y procedencias geográficas, ideológicas y sociales; lo que permite la visualización de los contrastes y a la vez la superación de las diferencias.¹⁶⁶ En *Finisterre* esta superación se sitúa en el escenario del «gran camino»,

¹⁶⁴ María Rosa Lojo: *op.cit.*, p. 154.

¹⁶⁵ Fernando Aínsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, p. 10.

¹⁶⁶ Mijaíl Bajtín: *op. cit.*, p. 286.

materializado en el viaje hacia la identidad y emprendido por Rosalind y Elizabeth mediante sus travesías iniciáticas hacia sus tierras natales.

En esta novela el viaje es el inicio y el fin de un ciclo que termina en el encuentro con ese simbólico *finis terrae*, en el reconocimiento de la pluralidad, del margen y del otro que todos los latinoamericanos y europeos llevan dentro de sí. Es por ello que mientras Rosalind ha regresado a su origen, a su Galicia «la humillada», Elizabeth decide marchar a América, a la génesis de su vida, para ser a la vez Elizabeth y Alluminé. *Finisterre* demuestra que «Lo que importa, entonces, no es estar aquí (América) o allá (Europa), o viceversa (aquí sinónimo de Europa y allá de América), sino ser, de un modo esencial y fundamental, el centro estando en el sí mismo asumido integralmente»,¹⁶⁷ pues el viaje circular entre ambos continentes destruye el recorrido, y el fértil contacto entre las diferentes regiones del mundo libera al latinoamericano de la rigidez del estar aquí o el estar allá a la que siempre ha estado sujeto. Este viaje, sustancialmente humano, lleva al individuo a su dimensión más completa, la del ser esencial: el hombre como hermano del hombre y feliz hijo del mundo.

¹⁶⁷ Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Instituto Cubano del Libro, Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 2002, p. 98.

CONCLUSIONES

1. El análisis de la configuración del espacio artístico en *Finisterre* demuestra que esta no funciona en el texto como simple sustento de los acontecimientos narrados, sino que resulta determinante en la construcción de su sentido global. El sistema de significaciones que proyecta la construcción de la coordenada espacial va más allá del encuadre de acciones, escenarios y personajes. Este se halla en función de activar un sistema de significaciones desde el que se logra ahondar en los conflictos que el texto exhibe.
2. La variedad de las tipologías de escenarios perceptibles en *Finisterre* permite dar cuenta de la presencia de una marcada heterogeneidad espacial. Sin embargo, aunque las muestras de escenarios continentes de elementos objetivos, idílicos, míticos y oníricos se hacen visibles, es posible constatar un marcado predominio del espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre.
3. Como parte de la constitución morfológica del espacio, la descripción en *Finisterre* se caracteriza por aparecer no como una representación estática de elementos, sino como un componente dinámico, no retardatario del ritmo narrativo. Ello está condicionado al hecho de que los enunciados descriptivos aparecen generalmente en la superficie del texto bajo reducidos índices. En su generalidad los escenarios se levantan a partir de las secuencias de acciones acontecidas en él, surgen generalmente junto al personaje, junto a sus visiones e ideas.
4. Desde la casa londinense se ofrece el mundo de la intimidad de la protagonista. Los acercamientos subjetivos a este universo, a la vez que devienen estrategias certeras para la configuración de los personajes que lo habitan, se hallan filtrados por la nostalgia y un singular lirismo. A través de la recreación de este espacio habitacional se ofrecen los primeros signos de la crisis identitaria que marca a Elizabeth Armstrong.
5. A la imagen del espacio ciudadano londinense, centro de la vida moderna que logra proyectarse en el texto a través de la recreación de bares, salones, teatros, se le contrapone la evocación de escenarios marginales, signos de la degradación humana. Este tratamiento tiene entre sus funciones cuestionar los ideales eurocéntricos que sitúan las polis europeas como imagen de la civilización y el progreso humanos. El retrato de la

dinámica londinense destaca, más que por la recreación morosa en los elementos que pudieran componer el decorado de estos escenarios, por la captación de la atmósfera espiritual de una época, ostensible a través de las percepciones que del entorno ofrecen sus personajes.

6. Los pasajes que remiten a Galicia se constituyen en escenarios idílicos convertidos en lo que pudiera considerarse un espacio-aura. La aldea gallega deviene mundo del recuerdo, vinculable al tiempo de la memoria. El diseño idílico de esta topografía y su concepción a través del ensueño en un espacio feliz, posibilitan contraponer este escenario rural al de las grandes urbes europeas, así como rescatar la imagen de una geografía que, como la América misma, ha sido marginada, y en la que también puede el hombre alcanzar su realización más plena.
7. En la configuración de escenarios que remiten a América destaca el espacio de la pampa y el espacio citadino bonaerense. El predominio del primero en relación al segundo se hace marcado, no solo porque sea perceptible una mayor recurrencia de este escenario rural, sino porque en la manera particular en que se ahonda en este *topos*, gravitan parte de las claves de significación de la obra. Este supuesto permite afiliar un texto como *Finisterre* a los intereses de los llamados «nuevos regionalismos».
8. La descripción de la vida en los espacios públicos de las calles bonaerenses representa la época histórica en que se contextualiza el cautiverio de Rosalind: la dictadura del general Juan Manuel de Rosas y la llamada Campaña del Desierto. Más que ofrecer un fresco de las costumbres típicas de los escenarios representativos de la vida en ciudad, la intención es mover a la reflexión en torno a las bases sobre las cuales fue sustentado el proyecto fundador de la Argentina moderna para, de este modo, censurarlo. Ostensible es notar que Buenos Aires, un espacio considerado para el latinoamericano signo de la civilización, es sentido por el europeo como lugar de barbarie.
9. Es sintomático que en aquellos escenarios de la pampa las descripciones —que como antes se sostenía, se caracterizan en el texto por sus índices reducidos—, se hagan mucho más extensas, prolíficas en detalles. El marcado sabor folclórico que a través de las mismas adquiere el texto, muestra el apego de *Finisterre* a la llamada «novela de la tierra», sin que se instituya ello en una asunción pasiva de los presupuestos estéticos sobre los que se sustentaba aquella. La preeminencia de un espacio configurado como

continente de elementos objetivos, particularidad que se hace expresa en los escenarios de la pampa, muestra no un liviano pintoresquismo, sino el interés de reflexionar sobre un espacio que ha modelado las esencias del ser argentino, y por extensión, las del latinoamericano.

10. La pampa se ofrece en *Finisterre* como mundo infinito, laberíntico, que empequeñece al hombre y lo aprisiona, imagen que resulta dialogante con buena parte de la tradición literaria latinoamericana. Sin embargo, esta lectura se completa con otro modo de significación: el que entiende este escenario como espacio de la libertad humana, propiciador de la búsqueda y del encuentro del ser con sus raíces. Es por ello que se instituye la región pampina como una de las más logradas metáforas espaciales que el texto expone.
11. El fortín constituye una especie de espacio puente entre la pretendida vida civilizada de la ciudad y los supuestos espacios salvajes de la pampa. En la convivencia de personajes como el *machi* Mira Más Lejos, Rosalind y Baigorria en este escenario, se muestra la confluencia entre extranjeros, criollos e indígenas, cuya intención se enfoca en ofrecer consideraciones sobre el desvanecimiento de la oposición entre espacios propios y ajenos, civilizados y bárbaros.
12. El escenario del toldo —constituido en tanto *topos* de la protección y el recuerdo—, se exhibe como un espacio arquetípico que abriga el espíritu y persiste como una imagen primigenia de la función de habitar. Su descripción se ofrece a través de trazos simples, alejados de abigarramientos y excesos de color; pues lo que se intenta es construir una imagen feliz de la pobreza, un cosmos cerrado sobre sí, mediador de las relaciones entre el hombre y sus dioses.
13. En *Finisterre* la noción de límite es resemantizada. Este será entendido no ya como borde, sino como enlace propiciatorio para unir mundos distantes física y culturalmente. El mar, identificado como símbolo representativo del Abismo se transforma en espacio del Camino, vía recorrida que deviene metáfora de un proceso de aprendizaje que desemboca en el encuentro del ser con sus valores más auténticos.
14. En *Finisterre*, a través de la propia historia que va siendo narrada, se manifiestan juicios en torno al espacio como construcción artística; es posible entrever en el texto

fragmentos metaficcionales que desarrollan reflexiones sobre el poder espacial de la literatura y la complejidad que entraña la construcción de sus universos literarios.

15. La estructura topológica en la obra se articula en un primer marco espacial más inmediato y específico; en este se ubican los escenarios que remiten a Londres y Galicia por una parte, y a Buenos Aires por otra. Sin embargo, limitar el texto a la preeminencia de estos mundos es restringir el significado de la obra. Más justo es entenderlos como metáfora del diálogo intercultural entre América y Europa, así como de la integración identitaria nacida a partir del encuentro entre estas culturas. Es por ello que puede considerarse que el espacio totalizador de *Finisterre* está integrado por dos macroescenarios (América y Europa) que encierran una interacción semiótica determinante para identificar las claves interpretativas del texto.
16. La unidad entre el «mundo de acá» (identificado en América) y el «mundo de allá» (identificado en Europa) conforma el correlato espacial de todo el texto y connota la pertenencia transregional del ser latinoamericano, su identidad plural surgida a partir del contacto entre América y Europa. Mediante la síntesis y el equilibrio logrado entre los opuestos espaciales centro-periferia, María Rosa Lojo corrobora la necesidad de que Latinoamérica toda se autentique en el devenir universal a partir del reconocimiento y la superación de los conflictos y diferencias nacidas a lo largo de su historia.

RECOMENDACIONES

La presente investigación abre la oportunidad de que se realicen aproximaciones investigativas enfocadas hacia la valoración del espacio artístico en otros textos de María Rosa Lojo, entre los que podría incluirse su creación poética, lo cual podría derivar en un estudio mucho más integrador.

Asimismo se invita a abordar otros fenómenos en *Finisterre*, como el concerniente al estudio del tiempo artístico, estudio bastante poco sistematizado en lo que refiere a la narrativa de esta autora.

Por otra parte, esta investigación abre el camino para análisis encauzados a relacionar la configuración del espacio artístico en *Finisterre* u otros textos de María Rosa Lojo, con la disposición espacial asumida por obras representativas de los llamados «nuevos regionalismos».

BIBLIOGRAFÍA

ÁGUILA MESA, DAYANA: «La configuración del espacio artístico en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt», tesis en opción al título de Licenciado en Letras, tutora MSc. Marilé Ruiz Prado, mecanuscrito original, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, 2011.

AÍNSA, FERNANDO: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.

_____: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1986.

_____: *Narrativa hispanoamericana del siglo xx: del espacio vivido al espacio del texto*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003.

_____: «Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, pp.75-85.

ALONSO LERA, JOSÉ ANTONIO: «Hacia un estatuto del elemento espacial en la novela», *Epos XX-XXI*, Madrid, 2004-2005, pp. 237-253.

ÁLVAREZ, LUIS Y JUAN F. RAMOS: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, NATALIA: «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa 12*, Universidad de León, 2003, pp. 549-570.

BACHELARD, GASTON: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

BAJTÍN, MIJAÍL: «Formas del tiempo y el cronotopo en la novela», *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 269-468.

BUTOR, MICHEL: «El espacio de la novela», en Salvador Redonet Cook (comp. y prólogo): *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*, t. II, Universidad de La Habana, La Habana, 1983, pp. 544-555.

_____: «Estudios sobre la técnica de la novela», en Salvador Redonet Cook (comp. y prólogo): *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*, t. II, Universidad de La Habana, La Habana, 1983, pp. 528-543.

_____: «Filosofía del mobiliario», en Salvador Redonet Cook (comp. y prólogo): *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*, t. II, Universidad de La Habana, La Habana, 1983, pp. 556-568.

CRESPO BUITURÓN, MARCELA: «Andar por los bordes. Entre la Historia y la Ficción: el exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo», tesis doctoral, Universidad de Lleida, 2008, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/pdf/> (consultado en junio de 2011)

_____: «La crisis del pacto identitario a finales de los últimos dos siglos en la Argentina: *Libro extraño* de Francisco Sicardi en el XIX y *Finisterre* de María Rosa Lojo en el XX», *A contracorriente*, Vol. 8, 1, 2010, pp. 277-297.

_____: «Poéticas de exilio: María Rosa Lojo, un resquicio ontológico en la dimensión política», *A contracorriente*, Vol. 8, 3, 2011, pp. 116-139.

CUEVAS VELASCO, NORMA ANGÉLICA: «El espacio poético en la narrativa», tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, en <http://148.206.53.231/UAMI11051.PDF> (consultado en enero de 2012)

DELGADO, MARTÍN: *Juan Manuel de Rosas, presidente de los porteños y señor de los gauchos*, Ediciones Anaya, Madrid, 1988.

DORRA, RAÚL: «La descripción», en Renato Prada Oropeza (comp.): *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 229-244.

FONTENLA, ALEJANDRO: «Las pasiones difíciles: *Amores insólitos de nuestra historia*», en <http://www.lanacion.com.ar/215315-las-pasiones-dificiles> (consultado en enero de 2012)

FORNET, JORGE: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Letras Cubanas, La Habana, 2006.

_____: «Narrar Latinoamérica a la luz del bicentenario», *Temas*, 65, enero-marzo, 2011, pp. 14-23.

FUENTE, JOSÉ LUIS DE LA: «La narrativa del “post” en Hispanoamérica: una cuestión de límites», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, pp. 239-266.

GÁLVEZ ACERO, MARINA: «Reflexiones sobre lo postmoderno “avant la lettre”: un problema de hermenéutica», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, pp. 211-226.

GARCÍA YERO, OLGA: *Novelar también es derretirse*, Editorial Ácana, Camagüey, 2003.

_____: *Espacio literario y escritura femenina*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.

GIARDINELLI, MEMPO: «Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?», 13-14, enero-diciembre, 1996, pp. 261-269.

GRANATA DE EGÜES, BETTY: «*Amores insólitos de nuestra historia*. María Rosa Lojo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, julio-agosto, 2002, pp. 293-294.

GÜIRALDES, RICARDO: *Don Segundo Sombra*, Casa de Las Américas, La Habana, 1971.

GULLÓN, RICARDO: *Espacio y novela*, Antoni Bosh, editor, Barcelona, 1980.

INZAURRALDE, GABRIEL: *La ciudad violenta y su memoria. Novelas de violencia de fin de siglo*, Universidad de Montevideo, 2007.

LLARENA, ALICIA: «El espacio narrativo o “el lugar de la coherencia”: para un estudio de la novela hispanoamericana actual», *Hispanamérica*, 70, 1995, pp. 3-16.

_____: *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2007.

_____: «Memoria, identidad y espacio» (Discurso de ingreso), Academia Canaria de la Lengua, Islas Canarias, 2006.

_____: «Nuevas funciones para el espacio imaginario: *A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano», *Revista Arrabal* 1, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1998, pp. 119-124.

LOJO, MARÍA ROSA: *Blog personal*, en <http://www.mariarosalojo.com.ar/acerca/biblio.htm> (consultado en junio de 2011)

_____: *Finisterre*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 2005.

LÓPEZ SANTOS, MIRIAM: «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica», *Signa* 19, Universidad de León, 2010, pp. 273-292.

MACHO VARGAS, MARÍA A.: «Espacio y tiempo en la obra de Albert Cohen», tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2001, en <http://cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7563> (consultado en enero de 2012)

MACKENBACH, WERNER: «La Nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales*, enero–junio, 2001, en <http://istmo.denison.edu/n01/articulos/novela.html> (consultado en febrero de 2012)

MARCHESE, ANGELO: «Las estructuras espaciales del relato», en Renato Prada Oropeza (selec. y presentación): *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 311-345.

MATEO PALMER, MARGARITA: *Ella escribía poscrítica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.

NEYRET, JUAN PABLO: «¿Hay un lugar?: Poéticas del viaje en *Finisterre* de María Rosa Lojo», Congreso de Estudiantes Graduados, mecanuscrito original, Universidad Estatal de Pennsylvania, 2008.

OLIVERA CÁRDENAS, DANAY: «La configuración del espacio artístico en *El túnel* de Ernesto Sábato», tesis en opción al título de Licenciado en Letras, tutora: MSc. Marilé Ruiz Prado, mecanuscrito original, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, 2007.

OMIL, ALBA: *La letra profunda. Ensayos de literatura argentina*, Ediciones del Rectorado Universidad Tucumán, 1996.

ORTEGA ROMÁN, JUAN JOSÉ: «La descripción en el relato de viajes: los tópicos», en *Revista de Filología Románica*, Madrid, 2006, pp. 207-232.

PONS, MARÍA CRISTINA: «La novela histórica de fin del siglo xx: de inflexión literaria y de gesto histórico a retórica de consumo», *Perfiles latinoamericanos*, 15, diciembre, 1999, pp. 139-169.

RODRÍGUEZ CORONEL, ROGELIO: *La novela cubana contemporánea: alternativas y deslindes*, *Lecturas sucesivas*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2008.

ROVIRA, JOSÉ CARLOS: «La pretensión postmoderna», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, pp. 355-371.

RUIZ PRADO, MARILÉ: «La configuración del espacio artístico en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato», tesis en opción al título de Máster en Cultura Latinoamericana, tutora: Dra. Olga García Yero, manuscrito original, Instituto Superior de Arte, filial de Camagüey, 2008.

SALVADOR, ÁLVARO: «El otro boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41, 1995, pp. 165-175.

SARMIENTO, DOMINGO F.: *Facundo*, Editorial Jackson de Ediciones Selectas, Buenos Aires, 1947.

SCHEINES, GRACIELA: *Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1991.

SLAWINSKI, JANUSZ: «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en Desiderio Navarro (selec. y trad.): *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, t. II, pp. 265-287.

TALVET, JÜRI: «Introducción a la poética del tiempo y del espacio», en Salvador Redonet Cook (comp.): *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*, Universidad de La Habana, 1983, t. II, pp. 495-511.

TORNÉS REYES, EMMANUEL: *¿Qué es el postboom?*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.

USPIENSKI, BORIS: «Estudio del punto de vista: forma espacial y temporal», en Salvador Redonet Cook (comp. y prólogo): *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*, t. II, Universidad de La Habana, 1983, pp. 354-393.

VEKIC, TIANA: «La experiencia del cautiverio como punto de partida para el desarrollo de una identidad nacional híbrida en dos novelas argentinas contemporáneas: *El entenado* de Juan José Saer y *Finisterre* de María Rosa Lojo», *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 1, 2010, pp. 1-22.

VOLPI, JORGE: «La literatura latinoamericana ya no existe», *Revista de la Universidad de México*, 31, 2006, pp. 90-92.

ZUBIAURRE-WAGNER, MARÍA TERESA: *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

_____: «Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia», en *Poligrafías*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 199-217.