

EL ESPACIO Y SUS MIRADAS: ALGUNAS APORTACIONES A LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

Montserrat JOFRE y Neus SAMBLACAT

U. A. B.

La reflexión prioritaria sobre la enseñanza de la lengua y la literatura castellanas en Cataluña ha sido soslayada durante demasiados años, debido a obvias razones históricas y políticas.

Es evidente que la literatura escrita en castellano, a uno y otro lado del Océano, ha tenido y tiene una presencia y un mercado editorial y un público lector indiscutibles en Cataluña. En la actualidad, autores de prestigio de las letras hispanoamericanas, además de fijar su residencia durante largos periodos en Barcelona, han reconocido la importancia del público lector catalán. Ya en el siglo XIX, tal como apunta Sergio Beser en su artículo a propósito de "La novela realista", autores de tanta autoridad como "Galdós, Pereda, Clarín no es cansaran de proclamar que a Catalunya tenen els millors lectors".¹

Sin alejarnos demasiado en el tiempo, constatamos la presencia de escritores que han publicado tanto en catalán como en castellano. Recordemos, entre otros, los primeros artículos de prensa, publicados por Salvat-Papasseit en el diario **Los Miserables**, recopilados después en castellano en el tomo **Humo de Fábrica**. Sin embargo, no se nos escapa el hecho de que la mayoría de los autores que han escrito obras en castellano lo han hecho en el periodo de su juventud, pasando después a realizar el resto de su obra en catalán. Además, la lectura de la correspondencia amistosa o la crítica profesional entre algunos autores del XIX -Yxart, Clarín y Oller, o Maragall y Unamuno- constituyen una muestra del interés mutuo que suscitaba la aparición de sus obras, testimonio revelador de la riqueza que ofrece la posibilidad de transitar por ambas literaturas. En nuestros días, narradores tan conocidos como Eduardo Mendoza han probado fortuna en un nuevo género, en lengua catalana.

¹ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pp. 12.

En el ámbito pedagógico, si tenemos en cuenta que a lo largo de la EGB, debe transmitirse el placer de la lectura asociado al conocimiento de la literatura, observamos que, paradójicamente, los medios a nuestro alcance - libros de texto o de lecturas adecuadas- no siempre nos ayudan. Tampoco las nuevas directrices de la Reforma Educativa dan el protagonismo deseado a la literatura, supeditada a la enseñanza de la lengua. Las programaciones de BUP condensan obligatoriamente en un curso la casi totalidad de la Historia de la Literatura. También en literatura catalana se ofrece esta perspectiva histórica. Tan sólo se complementa dicho estudio con un curso optativo para ambas. Salta a la vista el desequilibrio entre una EGB en la que no se ha proporcionado al alumno una introducción literaria suficiente y un bachillerato repleto de contenidos difícilmente asimilables en un curso.

Situados en otro nivel, los alumnos que cursaron la especialidad de Filología, en los planes antiguos en L'Escola de Mestres, actual Facultat de Ciències de l'Educació, al abordar el estudio de la literatura poseían una formación literaria desigual. Junto a estudiantes que tenían una formación sólida hallábamos otros de formación precaria y escaso bagaje lector.

A pesar de que en l'Escola de Mestres se tuvo en cuenta la importancia de la formación humanística y literaria, el problema de la acumulación de materia persistía. A fin de paliar este hecho, en los dos cursos de literatura castellana de la especialidad de Filología optamos por seleccionar la materia y dividirla por géneros; en segundo curso se estudiaba narrativa y en tercero poesía. Además, cada uno de los cursos se precedía de unas bases teóricas, cuya finalidad era proporcionar al alumno una serie de conocimientos aplicables al análisis de textos.

Este enfoque permitía abordar el estudio de la literatura de manera más flexible. Hoy en día, a pesar de los cambios que han comportado las nuevas diplomaturas de Magisterio que han suprimido la antigua especialidad de Filología y, consecuentemente, han reducido a menos de la mitad el número de horas dedicado a la enseñanza de la literatura, más que nunca sentimos necesario un enfoque plural de la enseñanza de la materia, capaz de combinar la historia de la literatura española, la teoría literaria y el estudio comparado de otras literaturas, teniendo en cuenta la más cercana a los alumnos, en nuestro caso, la catalana.

Por ejemplo, si elegimos el tratamiento del **espacio** como punto de partida podemos analizar en función de este criterio un conjunto de obras pertenecientes a la Historia de la Literatura. Este planteamiento permite tratar los conceptos de unicidad y continuidad o lo que es lo mismo acercarnos al texto literario desde un punto de vista teórico e histórico.

Tomemos una serie de muestras que tienen como punto común el "espacio". Evidentemente, este elemento es indisoluble de cualquier tipo de narración sea cuento, relato breve o novela.

El mobiliario del avaro Milón en **El Asno de oro**, la casa lóbrega y oscura del escudero en **El Lazarillo**, la estancia cuadrilonga de **La Comendadora** de Alarcón, la biblioteca del sabio Macrocéfalo en **La mosca sabia** de Clarín, o los desvanes y atiltos

de la narrativa contemporánea en Cristina Fernández Cubas, constituyen ejemplos de espacios modélicos.

En esta comunicación vamos a abordar, en primer lugar, un espacio que consideramos paradigmático, el que corresponde a la novela ejemplar de Cervantes **El celoso extremeño**. La novela plantea el conflicto de un hombre mayor y muy celoso que pretende modelar a su joven mujer encerrándola en un espacio “Encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñaré”.² A fin de cumplir tal pretensión, el viejo marido diseñará con sumo cuidado su nueva casa que irá adquiriendo a lo largo de la novela múltiples sentidos hasta convertirse en la razón de ser de la obra. Si en un primer momento es una fortaleza-convento símbolo de la carencia de libertad y de la doncellez del personaje (gruesos muros, ventanas que miran al cielo, doble puerta, la segunda con torno, llave maestra), al final del relato, se convertirá en el mausoleo del celoso, adquiriendo un valor temático “ Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese” - dirá Carrizales.

Tal como propone Gaston Bachelard en su obra **La poétique de l'espace**, “leer una casa, leer una habitación tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad”.³ Desde un punto de vista descriptivo, esta casa está cubierta en su interior de ricos paños cuyas figuras-hembras, flores y boscajes- enmarcan la ingenuidad (o la naïveté) de una joven desposada. “Casa de muñecas” amurallada, donde incluso los animales son todos del género femenino:

*“A los ratones della jamás
los persiguió gato, ni en ella se oyó
ladrido de perro: todos eran del
género femenino”.*⁴

Al igual que en **El celoso extremeño**, la casa del ilustre y avaro Milón, genialmente recreada por Apuleyo, revelará la condición psicológica del personaje. La nota más destacada de este espacio-sala es la carencia de mobiliario en su interior, símbolo de la avaricia del personaje. Cuando Milón y su esposa reciben la visita de Lucio, la mujer debe levantarse y cederle su asiento:

*“Siéntate aquí, que
es que no podemos tener más
asientos ni más mobiliario
por miedo a los
ladrones”.*⁵

Al final del libro I, Milón invitará a hablar y no a cenar, como en su momento hará el ecudero del Lazarillo en otro genial espacio la casa “triste y desdichada”, “la casa

² M. de CERVANTES, *El celoso extremeño*, Cátedra, Madrid, 1986, pp.102.

³ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.

⁴ Op. cit., pp. 106.

⁵ APULEYO, *El asno de oro*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 68.

lóbrega y oscura”, “la casa donde nunca comen ni beben”. Ambas cenas se resuelven en un ascético convite de palabras: “banquete sin comida, cena de conversación” en **El asno de oro**, o: “Ansí estuvimos hasta la noche, hablando en cosas que me preguntaba a las cuales yo le respondí lo mejor que supe”, en **Lazarillo de Tormes**.

Otro ejemplo que combina la disposición del espacio con el simbolismo de la luz es el cuento **La Comendadora** de P. A. de Alarcón (1868).

Si al decir de Poe, la disposición de una estancia puede ser una obra de tanta altura como un cuadro, el ejemplo que presentamos a continuación, **La Comendadora**, de subtítulo revelador “historia de una mujer que no tuvo amores”, se ajusta con maestría a esta idea. El elemento configurador de este espacio es la esplendorosa luz que ilumina la estancia que alberga a tres únicos personajes: una mujer joven, una venerable anciana y un niño.

Como si de un cuadro se tratara, estas tres figuras dispuestas estratégicamente en diversos puntos de una espaciosa sala fingen leer, juegan y rezan. Contrasta en el relato el estatismo de uno de ellos, la Comendadora de Santiago, inmóvil en un sitial en un ángulo del salón, con la imagen iluminada de un niño de seis a siete años de edad que se revuelca sobre la alfombra en uno de los “cuadrilongos de luz de sol”.

Desde su ocultamiento, La Comendadora contemplará, sin ser vista, el colorido del espacio exterior, azul, verde y rojo: el cielo, las copas de algunos árboles y los torreones rojizos de la Alhambra. La alternancia inicial luz/oscuridad que configura la composición espacial del relato adquiere aquí un nuevo significado al revelar la opresión del personaje a través de su mirada. La iluminación de este cuadro no viene dada únicamente por el claroscuro en que se mueven los personajes, sino también por el colorido que los reviste: alepín negro que se acompaña de “amarillentos encajes flamencos” en la adusta anciana, seda negra, raso azul y terciopelo negro, junto a bordados de otros colores, en el lúbrico niño; blanco y negro únicamente en La Comendadora, “en cuyo lado izquierdo campeará la cruz roja del Santo Apóstol”.

Además, el propio rostro de la mujer más joven reunirá el contraste entre luz y oscuridad presente en el ambiente, al describir el narrador los ojos negros del personaje como “enlutados soles”, rodeados del “crepúsculo” de las ojeras. El contraste entre luz y oscuridad se acentúa con la movilidad de estos ojos: cuando se alzan se iluminan, cuando miran al suelo “parecía que sus luengas pestañas- dirá el autor- eran las sombras de la noche eterna”.

*“Aquellos ojos,
casi siempre clavados en
tierra, sólo se alzaban para
mirar al cielo, como si no
osaran fijarse en las cosas
del mundo. Cuando los
bajaba parecía que sus
luengas pestañas eran las*

*sombras de la noche eterna,
cayendo sobre una
vida malograda y sin objeto;
cuando los alzaba
podía creerse que el corazón
se escapaba por
ellos en una luminosa nube,
para ir a fundirse en
el seno del Criador; pero si
por casualidad se
posaban en cualquier
criatura o cosa terrestre,
entonces aquellos negrísimos
ojos ardían,
temblando y vagando
despavoridos, cual si los
inflamase la calentura o
fueran a inundarse de
llanto”.*⁶

El claroscuro ambiental presente en el relato de Alarcón y a la vez en la mirada del personaje nos conduce a otros ejemplos. Del mismo modo que el espacio es una constante formal del género narrativo, si nos adentramos en el universo de las miradas, obvio es recordar que podemos encontrar una amplia gama de ellas. De entre todas elegimos por sus rasgos de misterio, imposibilidad y seducción, tres miradas. La primera es la de un personaje de un cuento de Hoffmann, **El hombre de arena** (1817); la segunda, no por archiconocida menos hermosa, pertenece a la ondina becqueriana de **Los ojos verdes** (1861) y, la tercera corresponde a la mirada devoradora del personaje femenino, Lidia, de la obra de Francesc Trabal, **Judita** (1930). En **El hombre de arena** analizamos la mirada de un autómatas, una preciosa muñeca de madera, de apariencia humana, capaz de seducir y hechizar hasta la locura al joven Nataniel:

*“Olimpia estaba
sentada, como de costumbre,
ante la mesita, con los brazos
apoyados y las manos
cruzadas. Por primera vez
podía Nataniel
contemplar la belleza de su
rostro. Sólo los ojos
le parecieron algo fijos,
muertos. Sin embargo, a
medida que miraba más y*

⁶ P.A. de ALARCON, *La Comendadora*, Museo Universal, 1868, XII, pp.118.a.

*más a través de los
prismáticos le parecía que
los ojos de Olimpia
irradiaban húmedos rayos de
luna. Creyó que ella
veía por primera vez y que
sus miradas eran cada
vez más vivas y brillantes”.*⁷

Al igual que la ondina becqueriana, los ojos de ambos personajes son imposibles de asir y arrastran hacia la muerte. El símbolo de la seducción viene dado por la mirada. En la novela epistolar de F. Trabal, **Judita**, los ojos que aparecen embriagan de placer. A través de una pormenorizada descripción, la voz del narrador ilumina estos ojos desde la perspectiva más externa, párpados y ojeras, hasta la más profunda, córnea e iris. Los ojos del personaje de Hoffmann atraen, confunden y enloquecen, los ojos verdes de la leyenda de Bécquer hechizan y conducen a la muerte, los ojos de color verde-ostra de Lidia son extremadamente sensibles y afrodisíacos ya que cambian de color al recibir el contacto de otras miradas y se encienden y se apagan, alternativamente, en una gama de matices de verde. Los ojos descritos metafóricamente como unas ostras semiabiertas de finísimas valvas permiten conjugar-hasta casi paladear- sensaciones gustativas y visuales. Al igual que las ostras acariciadas por unas gotas de limón, estos ojos que invitan a ser devorados se extienden y se contraen:

*“Unes parpelles
primes, dolces,
harmoniosament
arrepenjades a les conques
dels ulls. I una boira
fosca, fosca, volant la seva
mirada... I dins, dins
de tot, damunt una safata
pintada de blanc, però
d'un blanc de carn i ossos,
aquelles nines que no
podria pas fer-te veure.
Solament llur color ja
fora indefinible: hi ha un
color, justament que
podria acostars'hi: recordes
el color de la carn
de les ostres? Recordes
aquell verd lluent i apagat
a la vegada? Recordes*

⁷ E.T.A. HOFFMANN, El hombre de arena, en *Cuentos fantásticos del XIX*, ed. I. Calvino, Ed. Siruela, Madrid, 1987, pp.82-83.

*aquell color que es belluga
d'una mena de manera? Oh!
vaig voler penetrar-lo
bé; però al contacte de la
meva mirada els ulls de
Lídia s'esllanguiren com
aquell altre verd al
contacte de la llimona
acariciant".⁸*

Por último, analizamos un espacio que creemos paradigmático, el que corresponde a la biblioteca del sabio Macrocéfalo en el cuento de Clarín, **La mosca sabia** (1880).

La diversidad y riqueza de mundos presentes en el cuento darwinista de Clarín, **La mosca sabia**, nos permite estudiar un ejemplo magistral que conjuga una gran riqueza de espacios: el cosmos cerrado de la Biblioteca de un bibliómano, el espacio exterior de la Naturaleza y el mundo de la multiplicidad: el universo de la Imaginación.

El primero de estos espacios, la biblioteca de un sabio, nos remite a un cuento de Flaubert, escrito antes de los quince años, titulado **Bibliomanie** (1836). Tanto en el relato de Flaubert como en el de "Clarín" aparece un rasgo común: la modelación de un personaje singular, un bibliómano. Este personaje adquiere una doble función ya que en el cuento de Clarín aparece como referente paródico del espacio y en el relato de Flaubert adquiere dimensiones satánicas y dantescas. Frente a la satírica denominación clariniana de Macrocéfalo, el bibliómano romántico de Flaubert- Giacomo- es capaz de vender su alma por los libros y torturarse como un condenado:

*"Il gardait tout son
argent, tout son bien, toutes
ses émotions pour ses livres;
il avait été moine,
et pour eux il avait
abandonné Dieu; plus tard il
leur sacrifia ce que les
hommes ont de plus cher
après leur Dieu: l'argent;
ensuite il leur donna
ce qu'on a de plus cher après
l'argent: son
âme".⁹*

⁸ F.TRABAL, *Judita*, Ed. 62, Barcelona, 1977, pp.24.

⁹ G.FLAUBERT, *Bibliomanie*, en *Premières oeuvres 183.-1842*, Librairie de France, París, 1923, pp. 135.

Sin embargo, ambos se diferencian en un rasgo esencial. El cuento de Flaubert presenta únicamente un bibliómano, el cuento de “Clarín” muestra la tensa relación entre un bibliómano y un amante de la sabiduría. En el cuento de Alas, aparecido al calor de las polémicas darwinistas, la figura de Macrocéfalo, sabio que no cree en la evolución de las especies, se contrapone a la figura del auténtico sabio, encarnado paradójicamente en un ser irracional: una mosca-parlante, macho. Este personaje, extremadamente culto, capaz de asimilar todos los saberes tiene un conocimiento libresco de la realidad, debido a su encierro. Las limitaciones de su saber enciclopédico se evidencian en una salida -la única que realiza- al espacio exterior:

*“Yo iba loca de
contenta. ¡El aire libre! ¡El
espacio sin fin! Toda aquella
inmensidad azul me
parecía poco trecho para
volar”.*¹⁰

Este cosmos natural, opuesto al primero, revela al personaje la realidad de su condición natural. El primer espacio, un salón-biblioteca, asfixiante y cerrado, simboliza por su mismo hermetismo la posición dogmática del falso sabio ante la ciencia y al propio tiempo el ahogo del personaje-mosca, prisionero de la ignorancia de su dueño y de su falsa sabiduría. El espacio exterior, “ el espacio sin fin” - dirá el autor-evidenciará al personaje-mosca su incapacidad y limitación. Su condición libresca viene señalada por el pavor que siente ante un cosmos natural y perturbador que atalaya desde la nariz de don Eufrasio. Su limitación física se agravará al evidenciarse su propia fealdad y debilidad: es una mosca raquítica y coja. Su incapacidad última, y más dolorosa, será la que le revele ante la hermosa visión de una mosca de alas de color verde y oro, su propia limitación natural. La mosca protagonista del cuento es incapaz de volar, de vivir en su medio, de gozar de “un fecundo juego aéreo”:

*“Las moscas me
encantaban con la gracia de
sus movimientos, con el brillo
de sus alas; pero al
comprender que mi figura
raquítica era objeto de
sus burlas, al ver que me
miraban con desprecio,
yo, mosca macho, sentí la
mayor amargura de la
vida”.*¹¹

¹⁰ CLARIN, La mosca sabia, en *Solos de Clarín*, Alianza, Ed., Madrid, 1971, pp.144.

¹¹ Op. cit., pp.144.

*“Híceme una
armadura de una pluma de
acero rota, un yelmo dorado
con restos de una tapa de un
tintero. Fue mi lanza un
alfiler, y así recorrí
tierras y mares, atravesando
ríos, cordilleras,
y sin detenerme al dar con el
Océano, como el
musulmán se detuvo”.¹²*

Observemos como la fragilidad de los elementos elegidos puede abrir nuevas posibilidades de estudio al microcosmos de los objetos, en este caso diminutos, presentes en la narrativa universal. Entregado a sus viajes imaginarios, paseando por la plaza del mundo de un atlas geográfico, este personaje mitiga su dolor: el múltiple universo de la fantasía es su espacio. Si en un primer momento, este díptero enclaustrado tiene un conocimiento relativo y libresco del mundo, que le aparta de su condición natural, posteriormente, también un libro tremendo y excepcional quiebra el sueño de la imaginación al revelarle la verdad de su mosca amada. La seductora y hechicera mosca de las alas verde y oro no será otra que la mosca de los deshechos, la **musca vomitoria**. El desengaño que le procura la realidad le aproxima a la muerte.

El final de esta mosca sabia viene marcado por la cólera de don Eufrasio. Macrocéfalo, irritado porque la ciencia no le ha dado la razón, los animales sí pueden evolucionar, al volver a su biblioteca, elimina de un manotazo a la sabia mosca.

Pero aún hay más, tanto Flaubert como Clarín proyectan su mundo interior. El primero en la locura de su personaje bibliómano, Giacomo, y el segundo en la fragilidad física del personaje-mosca. Sartre en la biografía de Flaubert, **L'idiot de la famille**, destaca “las dificultades que tuvo Flaubert hacia los siete años para aprender a leer”. De igual modo, el bibliómano Giacomo “à peine sait lire”. La pasión de Gustave por los libros -”soñaba con la belleza del libro”- se empareja con la pasión de poseer libros que siente Giacomo.

*“Non! ce n'était
point la science qu'il aimait,
c'était sa forme et son
expression; il aimait
un livre parce que c'était un
livre, il aimait
son odeur, sa forme, son
titre.(...) Cette
passion l'avait absorbé tout*

¹² Op. cit., pp.147.

*entier, il
mangeait à peine, il ne
dormait plus, mais il
rêvait des nuits et des jours
entiers à son
idée fixe: les livres".¹³*

Asimismo, Leopoldo Alas perfila el retrato del personaje mosca como un trasunto irónico de su propio autorretrato y a la vez le infunde su temor ante el amor no correspondido:

*"El sabio es el
más capaz de amar a la
mujer; pero la mujer es
incapaz de estimar al sabio.
Lo que digo de la mujer es
también aplicable a las
moscas".¹⁴*

A través de estos ejemplos, hemos intentado presentar algunas aportaciones a la enseñanza de la literatura. En síntesis, se basan en una aproximación que compagina la historia de la literatura, el análisis crítico de los textos y la conexión con otras literaturas. El hecho de poder transitar por diferentes literaturas permite al alumno recorrer diversos itinerarios culturales y, a la par, ampliar con un enfoque múltiple su capacidad de comprensión y relativización.

¹³ Op. cit., pp.134.

¹⁴ Op. cit., pp.144.