

Los límites y las fronteras del espacio: la imaginación espacial en varias novelas shanghainesas y barcelonesas

The limits and the borders of the space: the spatial imagination in several novels about Shanghai and Barcelona

Jingshu Xiang
Universidad de Lengua y Cultura de Beijing (BLCU)
jingshu.xiang@outlook.com

Recibido 2 de octubre de 2019
Aceptado 22 de febrero de 2021

Resumen

El presente artículo toma algunas novelas de Shanghái y de Barcelona del siglo XX como objetos de investigación. Se estudian las metáforas de la casa, y se analizan las funciones de sus límites y fronteras en la narración, como la puerta, la ventana y el balcón, especialmente el caso de que aparecen disparidades espaciales y conflictos en la historia. Además, en el presente trabajo también se investiga la narración de los límites en espacios públicos de ambas metrópolis, como la calle y el río, y se estudian sus significados culturales para las dos ciudades.

Palabras clave: ciudad, espacio, límite, narratología.

Abstract

This paper takes some novels about Barcelona and Shanghai in the 20th century as the research object, to analyze the meanings and the roles of "house", as the stage on which stories take place, in narration of novels. On this basis, this paper further discusses the special role of limits and borders in showing the meaning of "house", and reveals how the differences and conflicts between the two different spaces are clearly displayed in the narration of boundaries. In connection with this, the article also analyzes the narrative style and cultural meaning of urban public space elements, such as streets and rivers, as space boundaries in the novels.

Keywords: city, space, limit, narratology.

1. INTRODUCCIÓN

Los seres humanos siempre conferimos a los espacios significados sociales, y según ellos los dividimos en varias partes. Por ejemplo, el espacio de nuestro planeta se divide en continentes o países, y en la ciudad tenemos diferentes distritos o barrios. Además, los espacios más pequeños se segregan dependiendo de sus funciones en la sociedad, como la escuela, el parque o la casa. En los sitios donde se realizan la mayoría de las actividades humanas, la separación espacial es más exacta y evidente, de tal manera que los límites entre dos espacios son más obvios y fáciles de reconocer. No podemos decir exactamente cuál es el fin de una llanura, pero somos capaces de distinguir dónde acaba un patio de la casa.

Georg Simmel considera que “una cualidad del espacio [...] consiste en dividirse en trozos para el aprovechamiento práctico, trozos que se consideran como unidades y –tanto por causa como por efecto de ello– están rodeados de límites” (649). Los espacios, con sus límites, conforman las diferentes partes de un espacio entero, de igual forma que las paredes separan diversas habitaciones en la casa, o una carretera divide dos pueblos. Asimismo, los límites pueden ser claramente establecidos para señalar una función o una restricción; así, por ejemplo, cuando nos enteramos de que una playa es propiedad privada buscaremos su frontera para evitar la intrusión. En la sociedad contemporánea, con sus ciudades muy pobladas, existen varios tipos de límites espaciales: a veces es una pared, una estacada o una línea de otro color en el suelo; o también puede ser una calle, un río, una plaza, etc.

Mieke Bal indica que la frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial, que opera como mediador (52), y toma la puerta principal, la playa y el jardín como ejemplos. Esas fronteras se pueden clasificar en dos partes. Los elementos como la pared o la puerta principal son límites espaciales que no se pueden convertir en sí mismos en los lugares donde sucede la historia. No obstante, su aparición en el texto destaca las relaciones posicionales de los espacios a ambos lados y el contraste o conflicto entre ellos. En la narración, cuando el movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro, a menudo uno será opuesto al otro (Bal 104), y el límite entre ambos fortalecerá la oposición. Bal considera que hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído y tacto (101). Los límites espaciales a menudo eliminan uno o dos sentidos mientras que destacan y exageran el otro sentido en la narración. Por ejemplo, si entre el jardín y la calle hay una pared de ladrillo que bloquea la vista, en ese caso la historia se

enfocará en la contrariedad acústica: la calle bulliciosa y el jardín silencioso. Por otra parte, si el texto pone énfasis en la contraposición de las imágenes, como la calle con un pobre sin hogar y la casa con una familia feliz, con frecuencia aparecerá una vidriera en el límite entre ambos espacios.

A diferencia del primer caso, los espacios como la calle, el balcón y el río son lugares que funcionan como demarcaciones de dos partes y al mismo tiempo se pueden convertir en el escenario de la historia. Tienen una posición particular en la narración. El espacio en que se sitúa el personaje se suele considerar como “marco” (Bal 102), y cuando el personaje aparece en el espacio fronterizo, el marco se convierte en un estado especial. El significado del espacio fronterizo a veces es una mezcla de los espacios a ambos lados, y otras veces su oposición le otorga un nuevo significado.

Barcelona y Shanghái son dos metrópolis contemporáneas típicas en el mundo. Aunque pertenecen a dos culturas muy distintas, son dos ciudades similares por su situación geográfica, disposición urbana y nivel de desarrollo, en otros factores. Ambas urbes presentan espacios compactos, así que los límites y las fronteras espaciales son muy claros. Se toman las novelas de estas dos ciudades para investigar los significados y las funciones de los límites espaciales en la narración.

En el caso de Barcelona se han elegido dos novelas, *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza y *El embrujo de Shanghái* de Juan Marsé, para la investigación. Son dos obras que se publicaron en la misma época, al final del siglo XX, y cuya acción transcurre en Barcelona. *La ciudad de los prodigios* muestra la expansión de la urbe y los cambios espaciales de la ciudad vieja y las zonas nuevas, y por otra parte *El embrujo de Shanghái* confiere a esta metrópoli un ambiente miserable y crea un espacio misterioso con las imágenes del Oriente. En la parte shanghainesa, se estudian las novelas *La canción de la pena eterna* (长恨歌) de Wang Anyi y *La historia en una calle larga* (长街行) de Wang Xiaoying. Son dos obras que se consideran como novelas representativas de la literatura shanghainesa contemporánea. Las dos historias prestan especial atención a la narración de la transformación espacial de Shanghái del siglo XX y de sus diferentes barrios. También se investiga otra novela especial, *La crónica de la orilla este* (东岸纪事) de Xia Shang, cuya historia se concentra en presentar las diferencias de cultura e identidad entre la zona este y la oeste de Shanghái.

2. LOS SIGNIFICADOS DE LA CASA Y SU PUERTA

Uno de los espacios que aparecen con frecuencia en una narración es la casa. Tanto en la ciudad como en el campo, el hogar siempre es un sitio importante para las actividades humanas. La representación de la vida cotidiana en la novela no se escapa de la narración

de este espacio privado. En las novelas de Shanghái y de Barcelona también existen muchos escenarios domésticos. Según las tramas de las distintas obras, las viviendas tienen significados que van más allá de un simple lugar para estar y vivir.

En el *Diccionario de los símbolos*, la casa se interpreta como la imaginación del universo, como el centro del mundo (Chevalier y Gheerbrant 257-258). En este sentido, la novela *La canción de la pena eterna* incluye espacios característicos del mundo cotidiano de los shanghaineses comunes, que tienen el nombre de *longtang*. Son viviendas tradicionales de la ciudad de Shanghái, con series de casas de dos o tres pisos y callejones estrechos que se prolongan hasta el fondo. En *La canción de la pena eterna*, los *longtang* son “el telón de fondo” de la ciudad y “un inmenso manto de oscuridad como el abismo” en la noche (Wang 11-12). La primera casa de la protagonista, Wang Qiyao, está en un *longtang*. Es una típica joven shanghainesa que ha nacido y crecido en ese barrio, y que tiene una vida similar a la de todas las otras chicas. Para ellas, los *longtang* son el centro de mundo. Al conocer a un alto funcionario militar, el Director Li, la vida de Wang Qiyao cambia totalmente. En la narración, cuando la joven vuelve a su casa después de asistir a un banquete con ese señor, por primera vez percibe que su mundo, los *longtang*, es muy diferente al del Director Li.

Después del banquete, el Director Li se ofreció a llevarla a casa en su coche y esa oferta cogió a Wang Qiyao por sorpresa. Observando cómo la multitud se apartaba para que pasaran mientras abandonaban el banquete, Wang Qiyao le siguió dócilmente hasta su coche. Se percató de las miradas serviles que les dirigían todos mientras se acercaban al vehículo. Aunque también percibió que su reacción estaba en parte motivada por el miedo, a Wang Qiyao le gustaba aquello. Comenzó a comprender qué tipo de persona era el Director Li. [...] El automóvil continuó deslizándose por la carretera y las luces que atravesaban las cortinas blancas ahora se sucedían con regularidad. Esta ciudad que nunca duerme es como un acertijo y la respuesta a ese acertijo no se revelará hasta que no llegue el momento oportuno (Wang 162-163).

Cuando está con el Director Li, la chica es el centro de las miradas de la multitud. El ambiente del banquete es elegante y Shanghái por la noche ya no es un “telón de fondo”, una oscuridad, sino un espacio brillante que “nunca duerme”. La novela compara el mundo del Director Li y el de la chica cuando ella llega a la puerta de su casa en los *longtang*.

Mientras esperaba a la puerta de su propia casa, observando cómo el automóvil desaparecía en un abrir y cerrar de ojos del *longtang*, Wang Qiyao tuvo la sensación de estar soñando. [...] El mundo de Wang Qiyao era muy pequeño, era el mundo de una mujer, compuesto de telas para vestidos, colorete y polvo de maquillaje. [...] El Director Li, por el contrario, pertenecía al inmenso mundo exterior, a uno que le resultaba completamente incomprensible. [...] Abrió lentamente la puerta. Las escaleras de la salita estaban oscuras y un olor a comida grasienta procedía de la cocina iluminada, donde varias sirvientas se

agolpaban para cotillear de sus señores. Subió las escaleras hasta su habitación y permaneció un rato levantada, sentándose en la ventana y mirando hacia la calle. La ventana del vecino quedaba sólo a un brazo de distancia. Aunque las cortinas estaban corridas, se podía ver claramente lo que estaba sucediendo en la otra habitación, aunque todo era normal.

Wang Qiyao comenzó a imaginar cómo sería la cena del día siguiente. Todo lo que había sucedido el día anterior parecía estar tan lejano que apenas podía recordarlo. Puso su mente a funcionar, planeando la ropa y los zapatos que iba a llevar al día siguiente y decidiendo qué iba a hacer con su pelo (Wang 163-164).

En este fragmento, la historia ofrece una comparación entre el mundo del Director Li y el de Wang Qiyao, basada en el contraste espacial del banquete espléndido y de la casa de los *longtang*. La narración muestra que para la chica el espacio de la casa es el centro del universo que representa toda su vida diaria. Su mundo es “pequeño”, justamente como el espacio estrecho de los *longtang*, donde “la ventana del vecino quedaba sólo a un brazo de distancia”, y está “compuesto de telas para vestidos, colorete y polvo de maquillaje”: un mundo donde la joven, al volver a su habitación, empieza a planear la ropa y los zapatos que va a llevar al día siguiente. Es un mundo normal que tiene un fuerte sabor a la vida, un mundo típico en los *longtang*. Sin embargo, el Director Li pertenece a un inmenso lugar exterior e invita a la chica a salir de su casa y participar en la ceremonia de inauguración y el banquete. Todo ello es tan distinto a los *longtang* oscuros como “el telón del fondo” de la ciudad; es un mundo brillante y elegante que está en el centro del escenario de Shanghái. La casa de Wang Qiyao es un espacio central como una raíz, al que ella, sin importar qué ha visto y experimentado en el exterior, tiene que volver; es un sitio que no es ni grande, ni elegante, ni luminoso, pero que resulta muy familiar.

La comparación y la transición en la narración entre los dos tipos de espacio, el del Director Li y el de la casa, se realiza por la puerta de los *longtang*. Como límite espacial de la casa, la puerta frecuentemente tiene la función de transición entre dos lugares. En el *Diccionario de los símbolos*, la puerta tiene el significado del “lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad” (Chevalier y Gheerbrant 855). La puerta es el único paso formal de la casa. La narración, a veces, cambia de tono cuando el personaje pasa por una puerta, y tras ese cambio la trama sigue su desarrollo o presenta nuevos conflictos. En el fragmento de *La canción de la pena eterna* la transición entre la chica que deja de ser una dama de la alta sociedad y retorna a su anterior vida en los *longtang* es posible solo por el hecho de abrir la puerta de su casa. Ese límite espacial es una entrada hacia el mundo real en el que Wang Qiyao realmente está. Para ella representa un símbolo de cambio entre dos identidades muy distintas en el mismo personaje; esa disimilitud se nos presenta de una manera directa y comparativa.

En la parte de la novela dedicada a los Apartamentos Alicia, la protagonista permanece todos los días en su habitación esperando a su hombre. Su vida se limita a ese espacio tranquilo y solitario: viendo el paisaje dentro de esa casa lujosa y pensando en el hombre que le ha dado esa vivienda. Los Apartamentos Alicia se convierten en todo el mundo que la chica tiene:

El Director Li nunca le dijo cuándo regresaría. Wang Qiyao dejó de contar los días en el calendario. El tiempo se convirtió en una línea recta, sin registrar el día ni la noche. Mientras comía y dormía, sólo tenía un propósito, y éste no era otro que esperar a que apareciera el Director Li. Sólo después de conocerlo, Wang Qiyao comenzó a darse cuenta de lo inmenso que era realmente el mundo. También se dio cuenta de lo aislado que se podía volver el mundo personal de cada uno. El ruido de los tranvías sonaba muy lejano, como si no tuviera nada que ver con ella. Comprendió lo que significaba la separación y lo que era la temporalidad. Algunas veces se decía a sí misma: «Estoy segura de que el Director Li va a regresar la próxima vez que llueva». Entonces, cuando llovía, solía decirse: «Estoy segura de que va a venir cuando salga el sol». Solía lanzar monedas al aire tratando de predecir si el Director Li iba a aparecer o no. Solía mirar a los capullos de flor que había en un jarrón, diciéndose a sí misma: «Estoy segura de que va a aparecer cuando las flores se hayan abierto». En lugar de contar los días, contaba cuántas veces alcanzaba la luz de la calle cierto punto en la pared, jugando con la idea de que la palabra china que indica «tiempo» estaba compuesta por los caracteres que forman las palabras «luz» y «sombra» (Wang 206).

En ese fragmento, la historia transcurre cuando la ciudad de Shanghái queda envuelta en la Guerra Civil de China. No obstante, dentro de los Apartamentos Alicia la atmósfera es tranquila y cómoda, pero al mismo tiempo solitaria y aburrida. El ruido de los tranvías, que puede considerarse como una representación de todos los asuntos del exterior, es algo lejano para el mundo personal de la chica. La segunda casa de Wang Qiyao es un espacio aislado y apartado. El Director Li la saca del estrecho mundo de los *longtang* y la encierra en otro orbe, lujoso pero igualmente pequeño. Todas las cosas que aparecen en el texto se pueden ver dentro de la habitación, como las flores en el jarrón o la luz y la sombra en la pared. Los paisajes dentro de la casa son invariables en apariencia, pero la novela muestra el transcurso del tiempo mediante la lenta transformación de las cosas, lo que refleja un espacio de espera y soledad.

La puerta como límite espacial “muchas veces no simboliza solamente la entrada, sino también el espacio que se esconde tras ella” (Biedermann 384). En *La canción de la pena eterna*, el estado de la puerta de los Apartamentos Alicia es un reflejo de la casa de la protagonista. Cuando la amiga de Wang Qiyao, Jiang Lili, intenta visitarla, encuentra el ambiente raro de ese barrio:

Jiang Lili nunca había ido a los Apartamentos Alicia, aunque sabía de su existencia por la fama que tenían. [...] La tarde estaba nublada y el cielo aparecía cubierto de

nubes grises. El conductor de la bicitaxi le dedicó una mirada extraña. Una vez que pasaron el club Paramount, las calles tomaron un aire diferente. Mientras Jiang Lili pagaba al conductor y se encaminaba hacia la puerta de acero del longtang, podía sentir cómo a su espalda todas las miradas se depositaban en ella. Dentro del complejo reinaba el silencio. [...] Llamó al timbre de la puerta invadida por cierta conmoción, sin acabar de estar segura de si ver aparecer a Wang Qiyao era lo que esperaba o lo que temía. [...] Se abrió una rendija en la puerta, revelando un pedacito de un rostro borroso. Con un acento de la provincia de Zhejiang, la persona que estaba al otro lado de la puerta le preguntó a quién buscaba.

—Busco a mi compañera de clase, Wang Qiyao —replicó Lili—. Me llamo Jiang. La puerta se volvió a cerrar, pero poco después se reabrió para dejarla pasar (Wang 192-193).

Antes de esta visita de Jiang Lili, la narración presenta los Apartamentos Alicia solo desde el ángulo de Wang Qiyao, quien vive dentro de ese espacio. En ese fragmento, sin embargo, la novela muestra su atmósfera misteriosa y su aislamiento desde la visión de una persona externa. Cuando Jiang Lili entra en el barrio donde se sitúan los Apartamentos Alicia, la narración enfatiza la rareza de la atmósfera: las miradas extrañas, el cielo oscuro y el silencio en el aire. En consonancia con el sentido de aislamiento dentro de la casa de Wang Qiyao, la puerta y las ventanas están cerradas, lo que también incrementa el aire de misterio del espacio. En el fragmento la puerta se abre dos veces; la primera la puerta no se abre por completo sino tan sólo una rendija, y no se ve la cara que hay detrás. Esta serie de movimientos de la puerta muestra la característica más acusada de lo que la novela describe como “lugares tan misteriosos y fascinantes” (Wang 182).

3. OTRO LÍMITE ESPACIAL DE LA CASA: LA VENTANA

A diferencia de la puerta, la ventana no es un paso por el cual los personajes puedan moverse de un espacio a otro. De los tres sentidos implicados en la percepción del espacio que Bal propone, la ventana privilegia al de la vista en la narración (101). Tras la puerta, el movimiento del personaje puede permitir la transición de un espacio a otro (Bal 104), pero la ventana produce una modificación de perspectiva narrativa. Bal propone el término “focalización” para señalar “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan” (108). En la narración, cuando un personaje observa algo tras la ventana ocurre una transición en la focalización: del punto donde se encuentra hacia el espacio del otro lado. Un fragmento en la novela *La ciudad de los prodigios* muestra ese cambio:

Onofre decidió aguardar fuera y ver en qué paraba todo aquello. Soplaban un viento frío, húmedo y salado, por la proximidad del mar, se cubrió la boca y la nariz con la bufanda que había tenido la precaución de coger. No tuvo que esperar mucho: a los pocos minutos la mujer salió del local seguida de gran algarabía. [...] Lanzó un aullido

de perro satisfecho y se dirigió a la taberna próxima, que tenía ventana a la calle. El aire caldeado por una salamandra se condesaba en los vidrios, ya de por sí muy sucios, formando un velo que dificultaba la visión del interior, pero que permitía espiar sin ser visto; eso hizo Onofre Bouvila: los parroquianos eran de la catadura más truculenta. Unos jugaban a las cartas con las mangas repletas de naipes y los cuchillos prestos a hundirse en la garganta de un fullero. [...] En un rincón la mujer a la que había seguido discutía con un guapo de pelo ensortijado y tez cobriza. Ella hacía aspavientos y él iba frunciendo el entrecejo. Onofre vio cómo el guapo propinaba un cachete a la mujer (Mendoza 80-81).

[...] Oculto de nuevo en el quicio, la vio salir dando traspiés. De la comisura de los labios le manaba un hilo de sangre que se tornaba violácea en contacto con el maquillaje. [...] El viento había cesado, el aire estaba ahora quieto, seco y cristalino, tan frío que dolía el pecho al respirar (Mendoza 81-82).

En este fragmento, la narración produce una transición desde un objeto focalizado en la calle hasta el interior de la taberna a través de la Ventana. Con la vista de Onofre, la historia presenta la percepción de un espacio que pertenece a la zona de “las agrupaciones urbanas muy pobres” (Mendoza 80). Al inicio del párrafo, Onofre, como el focalizador, está en la calle viendo a la mujer andando. En ese momento, la novela se concentra en el sentido del tacto del espacio exterior, donde “soplaba un viento frío, húmedo y salado”. Cuando la vista del protagonista sigue a la mujer que entra en la taberna, con una descripción del estado de la ventana, la historia cambia de escena: de la calle al interior del recinto. Con el acto de “ver” del focalizador, la novela describe con detalles el espacio interior, y finalmente focaliza a la mujer en la esquina. Durante la narración dentro de la taberna, el ámbito de la calle desaparece del texto. Pero cuando la mujer sale a la calle, se vuelve a la descripción del aire exterior. La variación del viento demuestra el transcurso del tiempo.

La ventana tiene implicaciones más allá de la función visual. En las obras shanghainesas está a veces funciona para la narración del espacio del *güigue* (闺阁), que es el dormitorio tradicional en los *longtang* para las chicas que todavía no se han casado. Está en la zona trasera de los *longtang*, en un espacio escondido y tiene un ambiente secreto. En este caso, la ventana para el *güigue* (闺阁) tiene el significado de exteriorizar el misterio de este espacio. La novela *La historia en una calle larga* presenta la vida de una chica cuyo crecimiento va acompañado de los cambios de una calle antigua. Al inicio de esta novela, la narración toma el ángulo visual de la joven protagonista que abre la ventana de su dormitorio para mirar los paisajes de la calle larga:

En alguna parte de estos tejados, una ventana frente al norte se abrió con un crujido, y se asomó la cara de una chica de dieciséis o diecisiete años, fina y clara como una flor de ciruelo. Esa chica como una flor primero dio su mirada al noroeste, allí sobre los caballetes como dientes de sierra, donde se posaba una parte del sol dorado con luz roja, tan encantador como una naranja recién cortada de una rama. Las tejas

grises, tan viejas y gastadas en ese momento, estaban pintadas por el sol de colores brillantes, como un hierro líquido que baja a torrentes del alto horno; también eran parecidas a las llamas furiosas (Xiaoying Wang 3)¹.

Este fragmento pertenece al inicio de la novela. Ésta cambia de focalizador desde el narrador a la chica protagonista, Chang Tianzhu, y con la vista de ella detrás de la ventana de su *gūigūe* el texto muestra con detalles el espacio de esa calle larga. Por una parte, el acto de la protagonista representa su salida desde su propio universo secreto hacia el mundo exterior, donde hay un nuevo inicio para ella.

Por otra parte, en el primer capítulo, entre las descripciones de los paisajes se intercalan varios relatos. Cuando la chica posa su mirada en cierto objeto, se presentan en la novela varios textos narrativos intercalados que cuentan su memoria de dicha cosa, y así se extiende la historia del pasado de ella y su familia. Es una “narración marco”, es decir, un texto narrativo donde “se cuenta una historia completa en el segundo o tercer nivel” (Bal 148). En ese fragmento de la novela se presenta una narración marco mediante la función de la ventana y la vista de la protagonista. Por ejemplo, en la parte donde se habla sobre el suicidio de la madre de Chang Tianzhu, la narración se desarrolla mientras la vista de la chica se dirige a las paredes de la calle:

La chica levantó lentamente su cara de las manos, mirando los últimos rayos del sol poniente: ¿dónde estaban las hojas verdes de las hiedras como jaspes sobre las paredes? Al inicio de la Revolución Cultural, las personas de la revelación querían pegar sus *Dazibao* en la pared y quitaron todas las hiedras. [...] Poco después del suicidio de la madre de la chica, sus familias se mudaron obligadamente desde la villa *Hengshu* al desván del piso actual de tres plantas. Aunque no estaba lejos de la villa, la situación era tan diferente como del cielo a la tierra. [...] La cuenca de los ojos ya estaba llena de lágrimas, pero la chica se mordía sus labios y reprimía las lágrimas para que no cayeran. El sol en forma de abanico estaba cada vez más pequeño, ahora no era más grande que el tamaño de un cuchillo de fruta. La chica atropelladamente volvió su mirada otra vez hacia el noroeste (Xiaoying Wang 3)².

¹ Traducido desde el texto original: “这一片屋脊中的某一处，一扇稍稍突起的老虎窗口，北向的窗户咻地被推开了，急急地探出一张十六七岁光景女孩子的面口，苍白细巧，腊梅花似的一瓣。她先是将花瓣儿朝向西北，那里半轮金红的夕阳正停在锯齿般的屋脊上，像刚刚摘下枝的鲜橙子，十分诱人。那一片灰脱脱陈年旧瓦被涂上鲜艳的色彩，像刚从高炉里倾泻出的铁水，像熊熊燃烧的火焰。”

² Traducido desde el texto original: “女孩子缓缓地手掌中抬起脸来，迷惘地望着余晖残余处——哪里还有满墙碧玉般的爬山虎绿叶？运动初始，造反派要在山墙上贴大字报，将满墙爬山虎都扯完了。[...]就在女孩子的母亲跳楼自杀后不久，她们一家就被迫搬出了恒墅，搬进现在的三层阁里。虽然相距恒墅不远，却已经天地两重世界了。[...]女孩子略略凹陷的眼窝里已蓄起两汪晶莹的”

En *La canción de la pena eterna*, tras la ventana ocurre una transición del espacio focalizado, desde la habitación hacia los paisajes del exterior. Ese cambio tiene un significado metafórico y présago:

Por fin, el señor Cheng comenzó a describir a Wang Qiyao la primera impresión que tuvo de ella. Aunque sus palabras tenían cierto tono de confesión, ninguno de ellos las tomó de ese modo. Simplemente habló con el corazón en la mano y Wang Qiyao las escuchó con el suyo, mientras entre los dos existía un ambiente de cordialidad. [...] Y entonces, los dos se pusieron de pie... se sentían tan próximos. Sus ojos relucieron, sus miradas se encontraron durante una fracción de segundo antes de separarse.

El señor Cheng abrió la cortina y el sol entró en la sala, llenándola de estrellas flotantes de polvo que danzaban bajo la luz con tanta intensidad que apenas podían mantener los ojos abiertos. Mirando el río que corría por debajo de su ventana, vieron anclados algunos barcos extranjeros, con sus banderas multicolores ondeando al viento. Las personas que se veían debajo eran como hormigas, moviéndose en grupos, separándose y reagrupándose, pero todo parecía estar orquestado y sus movimientos tenían un comienzo y un final definido. El agua del río Huangpu venía desde la vasta tierra y avanzaba hacia el horizonte ilimitado. Sus dos lados desaparecían en el extremo del cielo de tal modo que el río delante de los ojos era solamente un trozo de paisaje en su camino. Mientras los dos se inclinaban sobre la ventana, la campana del Edificio de Aduanas sonó dos veces: ¡ya era por la tarde! (Wang 150-151)

En la historia, los dos personajes viven un momento amoroso, pero nadie los descubre; luego el señor Cheng rompe el encuentro de las miradas y mueve su vista hacia el espacio fuera de la ventana. Al igual que los textos de *La ciudad de los prodigios* y *La historia de una calle larga*, en ese fragmento el cambio de espacios focalizados también se realiza mediante la vista. No obstante, esa transición en la narración espacial se utiliza para sustituir el silencio embarazoso entre el señor y la chica protagonista en la habitación. La historia no focaliza lo que sucede en el dormitorio ni indica cuánto tiempo dura el silencio, sino que, por el acto de abrir la cortina, la ventana aparece en la narración y cumple su función. Cuando un espacio se presenta extensamente, es inevitable una interrupción de la secuencia temporal (Bal 105). No se menciona en la novela cuánto dura ese silencio, pero la larga narración de los detalles del río fuera de la ventana revela que es un momento tan emocionante para la chica y el señor que ambos se olvidan del tiempo.

En ese fragmento aparece una particular estructura narrativa. Combinando el relato de los paisajes fuera de la ventana con el desarrollo de la historia en los siguientes capítulos, se

泪，她咬住薄唇，强忍着没让它们滚下来。夕晖笼着的扇形愈来愈窄，只剩下水果刀似的一条了。女孩子慌忙将目光调开，重又投向西北面。”

descubre que las frases que describe el río Huangpu son un presagio metafórico del destino de la relación entre Wang Qiyao y el señor Cheng. Aunque los dos se acompañan durante un período de tiempo, luego se separan en la época turbulenta y cada cual marcha por su propio camino. Cuando se presenta la narración del río Huangpu, la historia menciona que “sus dos lados desaparecían en el extremo del cielo” y esa corriente de agua fuera de la ventana es “solamente un trozo de paisaje en su camino”. Los dos lados son una metáfora de la protagonista y el señor Cheng, que se marchan en direcciones opuestas; hay una similitud entre el río y los destinos de los dos personajes, y ese momento en que los dos se enamoran es solo un breve paisaje de su vida.

4. EL BALCÓN COMO ESPACIO FRONTERIZO DE LA CASA

El balcón, a diferencia de la puerta y la ventana, es un espacio que forma parte de la casa y que está al descubierto, a la vista de los caminantes. Es un punto fronterizo entre la casa y el mundo exterior. Es un sitio que pertenece a la casa, a la vez que se expone a la mirada del público. El espacio interior, el balcón y el espacio exterior componen un marco especial. Como el ejemplo tomado de Bal de la famosa escena de amor en el balcón (104), la joven está hablando con el chico que está abajo. En ese momento, el balcón es un espacio contradictorio: la joven está aún en su casa, un espacio que simboliza su procedencia (Biedermann 93), pero la comunicación entre la joven y el chico permite que el balcón se desvincule del significado de la casa para hacer referencia a la libertad del mundo exterior. Como la ventana, el balcón privilegia el sentido de la vista representando la frontera entre la casa y el exterior. Sin embargo, cuando el balcón funciona como una entrada de la casa, a veces contiene un significado imprevisto y repentino, y puede revestir a la trama de un efecto de comedia. En la novela *La ciudad de los prodigios*, cuando el protagonista, Onofre Bouvila, está esperando al gato, se encuentra con el amante de Delfina en el balcón de su habitación y así tiene lugar una conversación humorística entre los dos hombres:

Esa noche no pasó nada. A la siguiente, cuando se había dormido aburrido de la espera (el reloj de San Ezequiel había dado las dos) lo despertó un ruido. Del balcón llegaban lamentos y maldiciones. Temió que *Belcebú* hubiese caído encima de un trasnochador. Sería el colmo de la mala suerte, se dijo. Abrió el balcón y se asomó. A la luz de la luna se llevó un buen susto: de la baranda colgaba un individuo que pedía socorro mientras trataba en balde de afianzar los pies en algún intersticio de la fachada. Por favor, suplicó al ver a Onofre, dame una mano, que me mato. Onofre asió al individuo de ambas muñecas, lo izó en vilo y lo metió en la habitación. Cuando el individuo puso los pies en el suelo, resbaló y se cayó sentado. Me he roto el culo por veinte sitios, volvió a lamentarse. Onofre le conminó a que no alzase la voz. Encendió la palmatoria. Ahora me dirás qué hacías tú colgado de mi balcón, le espetó.

—Y yo que sé —dijo el hombre—. Un hijo de puta habrá untado de grasa el tejado,

o algo parecido. Suerte que pude agarrarme a los hierros, o no lo cuento.
— ¿Y qué hacías tú en el tejado a estas horas? —preguntó Onofre.
— ¿Y a ti qué te importa? —fue la respuesta.
—A mí nada —dijo Onofre—, pero quizás los dueños de la pensión y la policía quieran saberlo. (Mendoza 95)

En ese fragmento la entrada en el balcón por accidente está descrita con humor. La barandilla pertenece al ámbito privado del protagonista en la pensión, al tiempo que es una zona fronteriza, sin paredes y expuesta al espacio exterior. Esa peculiaridad lleva al personaje que se sitúa en el balcón a un estado indefinido. Sisinio no allana realmente la habitación de Onofre, y la narración tampoco propone la atmósfera tensa que suele aparecer en las tramas que cuentan el allanamiento de una casa. Al estar en el balcón, Sisinio se encuentra en un estado entre “ha entrado en el espacio privado” y “todavía no entra en la habitación”. Al escuchar el ruido, el protagonista piensa que es un asunto que sucede en la zona exterior, que tal vez el gato ha caído “encima de un trasnochador”. Es una manifestación de la característica fronteriza del balcón, por lo que la aparición de Sisinio supone una sorpresa tanto para Onofre como para los lectores. Con la sorpresiva llegada de Sisinio se desarrolla la conversación entre los dos chicos; aunque, con las palabras del intruso, la trama vuelve del lado del personaje principal, Delfina.

5. LA CALLE COMO ESPACIO FRONTERIZO

Los límites o zonas fronterizas del espacio privado tienen diversos sentidos, y desde otra perspectiva, los espacios públicos de la ciudad también son susceptibles de convertirse en zonas fronterizas en una narración. La calle en un relato no siempre aparece para marcar determinado espacio fronterizo, sin embargo, en algunas tramas sí posee características de límite entre dos áreas que comportan significados opuestos o totalmente diferentes.

En la novela *El embrujo de Shanghái*, la calle entre la taberna y la plaza se puede considerar como un espacio fronterizo entre ambas zonas. Al inicio, en esta vía se propaga un olor a gas y luego acuden tres hombres, de quienes no se sabe a qué organización pertenecen, levantan la acera y abren una zanja. Lo extraño es que transcurren varios días, pero los tres hombres no realizan alguna reparación, sino que a diario se sientan alrededor de la excavación frente a la taberna y esperan. Al mismo tiempo, un personaje misterioso llamado Forcat vuelve a la ciudad y se aloja arriba de la taberna. El protagonista, Daniel, considera que hay una relación entre estos dos asuntos, que los tres hombres están espiando a Forcat y que en la plaza esconden a más personas para matarlo. Por fin, Forcat aparece a la puerta de la taberna:

Antes de disponerse a salir pisando las tablas, Forcat miró el fondo de la zanja que se abría ante él, vio seguramente el amasijo de tubos y cables eléctricos retorcidos y roídos por la humedad, vio las hojas muertas y la mandarina podrida, y luego abarcó con una lenta mirada circular la plaza macilenta y tranquila que se abría ante él, sin fijarse ni un segundo en los tres hombres sentados en el banco; sus ojos escudados en las gafas negras se demoraron solamente en un punto del vacío, en no sabíamos qué, en la derrota de su vida tal vez, en algo que más tenía que ver con su sombrío corazón que con lo que podía verse ahora en torno al quiosco y la parada de tranvías bajo un cielo plomizo, esa luz sobresaltada del atardecer y la gente transitando como sombras furtivas, los niños con sus gruesas bufandas y sus rodillas moradas de frío correteando de la churrería a la fuente y dos o tres palomas que picoteaban en el charco.

[...] Dispuesto por fin a traspasar el umbral de nadie sabía qué, le dio un par de caladas al cigarrillo pero luego, inesperadamente, lo arrojó a la zanja, dio media vuelta y le vimos desaparecer al fondo del zaguán. (Marsé 24-25)

En este fragmento, la existencia de la zanja provoca que el espacio de la calle esté en una situación anormal que fomenta la atmósfera de peligro entre la taberna y la plaza. Desde el inicio hasta el final, Forcat no da ni un paso fuera de la taberna. La calle con zanja y tablas para pasar se contrapone a las significaciones de la taberna, la cual representa un espacio de seguridad, un refugio para Forcat, mientras que la plaza, donde están sus posibles enemigos, representa un ámbito peligroso. Además, la zanja sugiera la división especial de la calle.

6. EL RÍO COMO LÍMITE ESPACIAL DE LA CIUDAD DE SHANGHÁI

Para la ciudad de Shanghái, el río *Huangpu* es un límite natural de dos zonas, *Pudong*, que significa la orilla este de *Huangpu*, y *Puxi*, la orilla oeste. Aunque Shanghái está cerca del mar como Barcelona, no está a lo largo de una costa, sino del río *Huangpu*, que va hacia el mar. La antigua ciudad de Shanghái solo ocupa la parte de la orilla oeste, mientras que la zona del este es nueva y no se empieza a desarrollar hasta el final del siglo XX. Según el libro *El desarrollo de la ciudad de Shanghái y su evolución cultural*, “desde el desarrollo de la zona económica de *Pudong* del año 1992, el barrio nuevo de Shanghái se levantó abruptamente, y la superficie de la ciudad se extendió continuamente” (Yang 280). Con la diferencia histórica y del nivel de desarrollo entre ambos lados del río, las zonas de *Pudong* y *Puxi* son dos partes que tienen distintas características e incluso divergencias culturales.

La novela *La crónica de la orilla este* es una historia de las personas que viven en la parte oriental durante el desarrollo de la ciudad; en dicho relato se enfatiza la distinción existente entre la identidad de las dos zonas:

Nongfang dio una mirada a Qiaoqiao y dijo: “¡Qué guapa esa chica! ¿Por qué quiere trabajar en nuestra tienda? ¿De dónde eres?”.

Qiaoqiao contestó: “Soy de Chuansha³”.

Nongfang dijo: “Mentira. Al oír tu acento, sé que eres de la orilla oeste. Hablas un shanghainés muy normal”.

Qiaoqiao se queda atontada un momento y cambia su acento al dialecto de la orilla este: “No, no, lo que hablo es dialecto de Chuansha⁴”. (Xia 92)

Aunque están en la misma Shanghái, las dos zonas de ambos lados del río son muy diferentes en su acento, su cultura y su identidad. En la anterior escena, Qiaoqiao cambia rápido de entonación para que Nongfang crea que ambos pertenecen al mismo territorio y la acepte como uno de ellos. El río *Huangpu* es un límite espacial que crea dos Shanghái en la narración: el antiguo y el nuevo, el desarrollado y el que está en vías de desarrollo, el puro y el mezclado.

7. CONCLUSIÓN

Los límites y las fronteras disponen de una función espacial en la narración. Los límites como la puerta y la ventana otorgan diversos significados a los espacios de ambos lados. A través del movimiento de los personajes entre los dos lugares se presenta en la narración un contraste manifiesto entre los espacios existentes a ambos lados de la puerta. Como la casa frecuentemente tiene el significado de “el centro del mundo” o “nuestro mundo”, tras la aparición de la puerta, la novela construye un conflicto entre el espacio familiar y el desconocido. Por otra parte, la ventana produce en la narración una modificación de la focalización entre el interior y el exterior de la casa. Y ese cambio permite la introducción de la “narración marco” o interrupción de la secuencia temporal.

A diferencia de los límites espaciales, si bien el significado del espacio fronterizo a veces es solo una mezcla de los espacios de ambos lados, otras veces su oposición otorga un nuevo significado a esa frontera. El balcón es un espacio fronterizo típico en la narración, que pertenece a la casa, pero su foco de atención se desvía desde el interior hacia el exterior de la casa.

En cuanto a los espacios fronterizos, en la novela barcelonesa, *El embrujo de Shanghái*, la calle entre la plaza donde se halla el protagonista y la taberna donde vive Forcat está envuelta en la atmósfera misteriosa que genera el desconocido, mientras que, en la obra shanghainesa, *La crónica de la orilla este*, el río se convierte en un límite espacial que divide la ciudad en dos partes con distintos acentos y culturas.

³ Chuansha: un pueblo en la zona de la orilla este.

⁴ Traducido desde el texto original: “农芳朝乔乔瞥一眼：这么漂亮的小姑娘到我们店打工？你哪里人啊？乔乔道：我川沙人。农芳道：吹牛，一听口音就是浦西来的，上海话讲得这么标准。乔乔愣了一下，马上改口用浦东土话：没有啊，我说的是川沙话呀。”

OBRAS CITADAS

- Bal**, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. trad. Javier Franco. Ediciones Cátedra, 1987.
- Biedermann**, Hans. *Diccionario de símbolos*. trad. Juan Godo Costa. Ediciones Paidós Ibérica, 1989.
- Chevalier**, Jean y **Gheerbrant**, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1988.
- Mendoza**, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Editorial Seix Barral, 1986.
- Marsé**, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Random House Mondadori, 2012.
- Simmel**, Georg. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, vol. II. Revista de Occidente, 1977.
- Wang**, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*. trad. Carlos Ossés. Kailas Editorial, 2010.
- Wang**, Xiaoying. *长街行*. 上海文艺出版社, 2009.
- Xia**, Shang. *东岸纪事*. 上海文艺出版社, 2013.
- Yang**, Jianlong. *都市上海的发展和上海文化的嬗变*. 上海文化出版社, 2012.