EL ESPACIO EN LA FICCIÓN NARRATIVA

ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1. Múltiples son los problemas que sigue planteando el texto narrativo cuando se examina a la luz de las teorías sobre la ficción. Háblese de *modelos de mundo, mundos posibles,* o *campos de referencia,* de lo que se trata es de especificar las virtualidades del texto narrativo de ficción para suscitar en el lector las vivencias, sensaciones y sentimientos inherentes a la historia contada como si de acontecimientos realmente acaecidos se tratara. ¿Cuál es, pues, la naturaleza de la ficción y su poder para movilizar las diversas facultades del receptor hasta el punto de hacer pasar por verdadera una historia que, en sentido estricto, se halla confinada en los estrechos límites del texto?.

La respuesta no es simple y en su formulación han de tomarse en consideración una serie de factores, algunos de los cuales tienen que ver con las convenciones y rasgos característicos del texto literario, mientras otros remiten a la situación de recepción. Lo que subyace, en suma, a este planteamiento de los mundos de ficción es la cuestión de la coherencia o lógica narrativa y, más específicamente, la de los criterios que rigen la construcción del significado literario.

Es muy amplia, como es sabido, en este momento la bibliografía sobre la cuestión de la ficción literaria. Entre la más reciente e importante habría que citar los trabajos de F. Martínez Bonati, L. Doležel, Th. Pavel,U.Eco, B. Harsaw, W. Mignolo o C.Segre y, entre nosotros, J.Mª Pozuelo, Darío Villanueva, García Berrio o T. Albaladejo. En este exposición trataré de aprovechar sus ideas para aclarar ciertas peculiaridades del espacio narrativo. Se trata, obviamente, de unos de los componentes esenciales del relato en cuanto narración de acciones de cuya importancia da buena muestra el interés manifestado por la tradición retórica al incluirlo, junto al tiempo, entre los *tópicos de cosa.* En el ámbito de la creación su trascendencia no ha hecho más que acrecentarse desde fines del siglo XIX (hasta el punto de anular –o, mejor, modificar – el sentir y el sentido del tiempo en la novela de esta época.

Dentro de la teoría literaria fueron los formalistas los primeros en ocuparse de esta cuestión, aunque es forzoso reconocer que lo que a ellos les interesa es la contraposición entre los espacios propios de la *fábula* y la *trama.* En efecto, el énfasis del trabajo formalista recae sobre

las transformaciones que experimenta el material al ser sometido a un proceso de construcción, esto es, cuando se inserta en una estructura y se pone al servicio de un principio constructivo específico, tal como señala TOMACHEVSKI (1928:194).

BAJTIN (1975:235-398) ha captado mejor que ningún otro estudioso, a mi juicio, la importancia del espacio, hasta el punto de ver en él el factor configurativo (en términos compositivos) de los géneros literarios. En su concepción del *cronotopo* --sobre la que pesan no poco los presupuestos de la filosofía kantiana y la teoría de la relatividad– espacio y tiempo caminan inevitablemente juntos en cuanto constituyentes del signo narrativo: el espacio como significante y el tiempo en calidad de realidad donadora de sentido. Con todo, es preciso señalar que en literatura el espacio es siempre mucho más que un simple soporte del tiempo; a través de él afloran en el texto otros sentidos. En otros términos, el espacio literario –y, específicamente, el narrativo– se semiotiza fácilmente (como más tarde se tendrá ocasión de comprobar).

Desde otros campos del saber, como la psicología o la antropología cultural, se han hecho aportaciones valiosas a la comprensión del espacio tratando de descifrar el sentido de su configuración en el marco del texto (espacios abiertos/espacios cerrados) o de la presencia en su interior de determinadas imágenes recurrentes (de ascenso o descenso, diurnas o nocturnas, etc.) en cuanto expresión de una imaginación creadora de mundos imaginarios que refleja a través de ellas experiencias, sensaciones o sentimientos. En resumidas cuentas, estos planteamientos -entre los que cabe destacar los de BACHELARD (1957) y DURAND (1979)- se interesan fundamentalmente por el significado del espacio a través de su conexión con arquetipos culturales y, en definitiva, antropológicos.

Todos estos enfoques resultan de indudable utilidad a la hora de comprender la idiosincrasia del espacio narrativo. Sin embargo, el esclarecimiento de la naturaleza del espacio en cuanto realidad de ficción requiere la toma en consideración de otros aspectos y criterios. Para abordar esta cuestión me apoyaré en la noción de *mundo posible* tal como ha sido presentada por autores como L. Doležel, Th. Pavel y U. Eco, entre otros,en la propuesta alternativa de B. Harsaw y, por supuesto, en la concepción de la obra narrativa de F. Martínez Bonati (concepción compartida en gran medida por Susana Reisz y W. Mignolo).

2. Todo texto narrativo instaura un universo imaginario, un mundo posible o alternativo al mundo 'real',poblado por seres que se desenvuelven en un determinado marco espacial.En ese universo –constituido, según ECO (1990:215-233)– por mundos *pequeños, amueblados, incompletos y semánticamente no homogéneos* aparecen no pocas referencias (personajes, lugares fechas históricas,etc.) al mundo objetivo, cuya presencia requiere una explicación desde la teoría de la ficción, si uno no desea caer en un realismo burdo, que desnaturalizaría la esencia de la ficción en cuanto productora de mundos posibles pero que en modo alguno deben confundirse,según DOLEŽEL (1988:481), con un mundo determinado.

No pocas propuestas sobre la ficción han fracasado por establecer una separación demasiado tajante entre ficción y realidad. Los mundos de ficción, señala HARSAW (1984:127), en absoluto rechazan la presencia en su interior de elementos tomados de la llamada realidad objetiva; muy al contrario, parecen recla- marla, bien para cumplir con uno de los requisitos de la ficción de todos los tiempos –el acercamiento ilusorio al mundo real–, bien para (en los géneros más alejados de él como la llamada literatura fantástica) acentuar por contraste las diferencias entre lo literario y el mundo objetivo. En sentido estricto, sostiene SCHMIDT (1984:216), tanto la 'realidad' como la 'ficción'son producto de la actividad modelizadora de la mente humana.

Particularmente relevante en este sentido es la postura de DOLEŽEL (1988:477), según el cual la literatura no presenta tipos sino seres individuales. Los personajes, espacios, etc. no son

manifestaciones o representantes generalizantes de una realidad individual sino precisamente lo contrario: la literatura exhibe *particulares ficcionales* que remiten a universales reales. De este modo el espacio narrativo puede considerarse perfectamente una entidad singular con plena consistencia dentro de su propio universo ficcional y, en su interior, plenamente real.

Aunque constituya una obviedad, es importante señalar que el espacio narrativo es una realidad de naturaleza textual; es el texto el que lo hace posible gracias al poder demiúrgico del lenguaje. Se trata, en primer término, de un espacio limitado y discontinuo frente a la infinitud y continuidad características del espacio objetivo. De aquí se deduce uno de los rasgos básicos del espacio ficcionalizado: su esquematismo y la consiguiente necesidad de que el lector coopere para completar o *concretar* su mayor o menor *indeterminación,* apoyándose en su experiencia del mundo y en su competencia literaria. Dicha labor no siempre resulta fácil a causa, principalmente, del frecuente distanciamiento del espacio convencional por parte de la literatura más alejada de los cánones del realismo (INGARDEN,1931:68; ECO, 1990:233-235; LOTMAN,1970:270; DOLEŽEL, 1988:468 ss.).

Al igual que el resto de los constituyentes del texto narrativo el espacio queda instaurado desde el momento en que el autor decide, en virtud del poder que la institución literaria le otorga convencionalmente, dar vida a un mundo de ficción, un mundo posible, y como reconoce GENETTE (1991:42ss.) invita al lector a hacer con él ese recorrido por los territorios de la imaginación. En cuanto asoma ésta aflora el espacio porque, como recuerdan CASSIRER (1964) o BACHELARD (1957) y DURAND (1964) o GARCIA BERRIO (1989), la imaginación creadora es de naturaleza espacial.

Ahora bien, ¿cómo se produce la ficcionalización del espacio? En gran medida el espacio nace ya ficcionalizado. Su condición ficcional se deriva de su pertenencia un mundo posible, a un universo narrativo ficticio por naturaleza,y, sobre todo, a las virtualidades del discurso del narrador. Ese mundo posisible establece el campo de referencia que regula no sólo el funcionamiento del espacio sino su interpretación. Que el espacio –por ej., de Galdós, Clarín , Dickens o Balzac– cuente con un correlato geográfico externo en nada modifica su naturaleza ficticia; lo único que hace es potenciar el carácter ilusorio inherente a la experiencia de la ficción por parte del lector. Ahora bien, que sea ficticio no impide que al mismo tiempo el espacio narrativo sea real (y no sólo en cuanto realidad psicológica. La clave de esta cuestión se encuentra obviamente en el concepto de realidad que se maneje en cada caso. GLINZ (1973:111-113) y, tras él, REISZ de RIVAROLA (1989:140-190) aluden a un concepto de realidad que permite dar cuenta de forma coherente de la naturaleza del espacio figurado.

En efecto, la distinción entre *realidad* –concepto envolvente, que incluye tanto lo ocurrido como lo que podría ocurrir– y *facticidad* –limitada a lo acontecido– permite aplicar el calificativo de real al espacio narrativo. Por lo demás, el concepto de realidad se presenta como algo históricamente variable, en función de factores de índole científica e ideológico-cultural; en suma, en función de la concepción del mundo propia de un momento dado (los espacios siderales constituían puras entelequias hace menos de un siglo; hoy, en cambio, han pasado a formar parte de la experiencia general de la humanidad gracias a los avances del conocimiento científico-técnico.

DOLEŽEL (1988:493) y PAVEL (1988:59-68) van más allá y postulan para la ficción el derecho de exhibir tanto los mundos análogos al mundo real como los ontológicamente imposibles (algo, por lo demás, inevitable a la vista de lo que ha sido la evolución de la literatura a partir del Romanticismo). De no ser así, tendrían difícil explicación espacios como los de *Cien años de soledad* o los más permeables de "Continuidad de los parques".

HARSAW (1984:230ss.) ofrece, a través de su teoría sobre los *campos de referencia* inter-

nos y externos una solución muy convincente a la presencia de elementos del espacio referencial dentro del texto literario. Lo específico de la literatura es la instauración de un *campo interno de referencia,* el cual puede incorporar elementos procedentes de un *campo externo de referencia* (aunque siempre subordinados a aquél). Cada campo interno de referencia incluye varios *marcos* de referencia interrelacionados entre sí: personajes, hechos históricos, ideas, tiempo.. y, por supuesto, el espacio. El establecimiento de un campo interno de referencia es precisamente una de las exigencias que ha de cumplir todo texto literario en cuanto expresión de un arte que es ante todo un arte ficcional (y no sólo verbal). Dentro de él es justamente el espacio uno de los elementos que con más frecuencia se toma de los campos externos de referencia (el Madrid de Galdós o Martín Santos, el Londres de Dickens, el río Jarama,etc.). En otros casos el nombre, el significante, no remite a ningún espacio exterior pero sí el referente –Vetusta– y, en mayor o menor medida, los espacios de Jefferson en Faulkner, Macondo en García Márquez o Santa María en Onetti.

Cuando esto ocurre los campos interno y externo de referencia discurren como planos paralelos que nunca llegan a encontrarse (en sentido estricto) –ningún personaje puede salir de un campo interno de referncia para darse un paseo por el campo externo y viceversa–, aunque puede haber intersecciones. Es lo habitual cuando determinadas referencias –acontecimientos históricos, datos geográficos o personajes,etc.– son compartidos por el 'campo interno de referencia' y el campo externo de referencia. Dicho fenómeno da lugar a la aparición dentro del texto de 'enunciados de doble dirección',esto es,válidos para ambos campos simultáneamente: el nombre de Madrid apunta, dentro de las novelas de Galdós o de Martín Santos, primaria y principalmente hacia el CIR (que le imprime su sentido fundamental), pero también hacia el CER (del que procede en gran medida y con el que tiende a converger).

Resulta obvio que para los CER –que son constitutivamente más ricos en datos– se dispone de mayor información al margen del texto, ya que éste no sólo selecciona un segmento del espacio total sino que, dentro de él, resalta aquellos aspectos más relevantes para la historia narrada. Dicha selección -de un modo u otro vinculada a la perspectiva dominante en el texto- hace que, aun siendo rigurosamente reales los nombres aplicados a las calles, ciudades o ríos mencionados en el relato, el conjunto sea algo peculiar del CIR y adquiera sentido, coherencia primordialmente a la luz del propio CIR.

En opinión de HARSAW(1984:240-250) –y sus ideas son en gran medida compartidas por DOLEŽEL (1988:484-486)– *el modelo de planos paralelos* permite explicar no sólo la presencia de referentes del mundo externo en el marco de la ficción (y también, cómo no, de otros textos) sino que justifica la existencia de canales para la posible transferencia de material semántico adicional de uno a otro. Así, pues, entre el mundo ficcional y el mundo objetivo se origina una auténtica afinidad y un elevado nivel de correspondencia, que tienen su base en los dos artilugios fundamentales para poner en contacto los CIR y los CER. El primero, *modelización*, alude al hecho de que todo CER sirve de modelo para la constitución de un CIR; *representación,* en cambio, designa la operación que todo CIR lleva a cabo respecto del CER. A la luz de estas afirmaciones es preciso reconocer el carácter 'realista' de todo espacio narrativo y al mismo tiempo –como defienden MARTINEZ BONATI (1992:123) y DOLEŽEL (1988:488ss.)– su naturaleza esencialmente ficticia en cuanto expresión de una imaginación creadora de mundos. En este sentido es preciso admitir que la única diferencia entre el espacio realista y el espacio más alejado de los cánones del realismo es de índole estilística.

3. Con el fin de contrastar estas posturas sobre la ficción y su trascendencia para el espacio narrativo a continuación se someterán a examen tres relatos importantes dentro de la nove-

lística española del siglo XX (claramente representativos de otras tantas formas de narrar): *El Jarama,* de R.Sánchez Ferlosio, *Tiempo de silencio,* de L.Martín Santos, y *El hijo de Greta Garbo,* de F. Umbral. Los tres tienen en común la referencia a espacios geográfica e históricamente documentables, aunque desde perspec- tivas, intenciones y un tono peculiares a cada uno de estos rela- tos. Cada texto incorpora a su CIR elementos del espacio referen- cial: el río Jarama y su zona en el primero, la ciudad de Madrid en el segundo y, aunque sin nombrarla directamente, Valladolid (y,en menor medida, León).

3.1 . Otro rasgo común a las tres obras es su esquematismo en la representación del espacio, aspecto que se deriva tanto de la inevitable selección que acompaña a la creación artística como de la presión de la perspectiva adoptada por el narrador. Tal hecho origina una mayor o menor *indeterminación* del sentido que, como reconocen INGARDEN (1931:&32,34) y ECO (1979:72), hace necesaria la activa colaboración del lector para rellenar las abundantes lagunas que todo texto contiene .

Algunos ejemplos bastarán. En *El Jarama* –el relato más apegado al espacio desde el mismo título– las referencias espaciales son rápidas pero continuas; sin embargo, se trata de simples apuntes para facilitar la transición del escenario del río al de la venta de Mauricio o el paso del tiempo a lo largo del día (fundamentalmente):

> "Bajaba el sol.Si tenía el tamaño de una bandeja de café,apenas unos seis o siete metros lo separaban ya del ho- rizonte. Los altos de Paracuellos enrojecían, de cara al po- niente."*(198)*

En *Tiempo de silencio* y *El hijo de Greta Garbo*, sin embargo, la mención del espacio obedece a otras exigencias y se orienta de un modo mucho más directo, bien a la definición del personaje, bien a la expresión del valor del espacio en cuanto metonimia de un tiempo pasado que ahora se actualiza en la conciencia de narrador:

> "¡ Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado -como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto - y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos monta- ñas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria." *(Tiempo,42)*

> "La habitación de la madre, cómo reconstruir,ahora, la habitación de la madre, aquella habitación, cómo era aquella habitación lo sé, lo sé tan bien que la nitidez de lo presente me borra la realidad de lo distante..."*(El hijo,37)*

3.2. Instaurado, como se ha dicho, gracias a una imaginación creadora proyectada en el texto, el espacio necesita legitimarse ante el lector. Las teorías miméticas tienden a ver en el parecido con el espacio referencial el fundamento de la legitimidad del espacio narrativo. Sin embargo, es preciso añadir que el fundamento de la legitimación del espacio reside en la autoridad de que se halla investido el discurso del narrador en virtud de su inscripción en el ámbito de la institución literaria y, tal como propugnan MARTINEZ BONATI (1960:68-69) y MIGNOLO (1982:117), de la aceptación del juego instaurado por ésta. En este sentido es de resaltar la importancia que adquiere la estilización o discurso del espacio ya que, según GOODMAN (1978:19,40-43), no es posible separar el objeto de su representación. Otros autores, como GRIVEL (1973:102) y HAMON (1972:467), consideran bien que es el espacio uno de los principales responsables de la legitimación del relato o bien que ésta se deriva de la coheren- cia interna del universo representado.

En las tres obras analizadas los conductos a través de los cuales se logra la autentificación del espacio difieren notablemente. En *El Jarama* el espacio se legitima por medio del ajuste máximo a las coordenadas y contingencias del espacio referencial (alusiones al río Jarama y su entorno y a acontecimientos acaecidos en ese lugar: la guerra civil, principalmente) y, por supuesto, la coherencia interna del texto. Cabe señalar al respecto el propio título de la obra y los párrafos inicial y final (tomados, como es sabido, de un manual de geografía del siglo XIX):

> "Describiré brevemente y por su orden estos ríos empezando por Jarama: sus primeras fuentes se encuentran en el gneis de la vertiente Sur de Somosierra, entre el Cerro de la Cebollera y el de la Excomunión. Corre tocando la Provincia de Madrid, por La Hiruela y por los molinos de Montejo de la Sierra y de Prádena del Rincón. Entra luego en Guadalajara..."*(7)*

El espacio de *Tiempo de Silencio* se legitima no tanto por su anclaje en un marco geográfico perfectamente identificable (que también se da) sino, preponderantemente, a través del discurso del narrador. Más específicamente, es la mención de calles o instituciones vinculadas a la ciudad de Madrid, la estilización del lenguaje científico o de ciertas jergas y la presentación de espacios que muy bien podrían formar parte de la tradición realista los conductos habituales de la autentificación del relato:

> "La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Este, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. Aparentemente, cada dos células componen una de las semicúpulas sobre las que reposa el empuje de la enorme masa del gran edificio suprayacente."*(171)*

Finalmente en *El hijo de Greta Garbo* la autentificación procede básicamente de la fuente enunciadora, la cual aparece como testigo ocular y protagonista de los acontecimientos narrados (aunque no conviene olvidar que la forma autobiográfica engendra permanentemente suspicacias al no existir otros centros de información). También en este caso el espacio se legitima a través del tiempo histórico -alusiones a la república o a la guerra civil española, etc.- o como depositario y manifestación palpable del tiempo. El espacio funciona habitualmente como memoria del tiempo en la conciencia del personaje:

> "El mirador para leer, para estudiar, para decirle a ella las lecciones, cuando estaba en la cama, reposando, o tronzada por la menstruación, con el libro en la mano, sentada en su gran lecho, y yo, en el mundo submarino o sobrecelestial del mirador de vidrio y parra virgen, recitaba la historia de los fenicios, los griegos, los cartagineses..."*(43)*

3.3. Otros rasgos propios del espacio de la ficción narrativa son su solidaridad o correlación con los demás elementos de la estructura del relato y, también, la confrontación sistemática entre ellos. Dichos rasgos, por otra parte, se convierten en fundamento de sucesivas recategorizaciones del espacio y, en definitiva, de su semiotización.

La confrontación –y, en casos, la jerarquización– constituye una de las características más llamativas del espacio ficcional. En las tres obras mencionadas resulta claramente apreciable el fenómeno, especialmente en *Tiempo de silencio*. En *El Jarama* y *El hijo de Greta Garbo* lo que se produce es una polarización del espacio: en torno a la orilla del río y la venta de Mauricio en la primera, mientras que en la segunda los polos son la casa materna -en especial, la alcoba- y la ciudad del norte (el propio narrador recurre a las figuras de la circunferencia y la elipse para reflejar el valor de esa oposición, que es mucho más que espacial). En *Tiempo de silencio,* en cambio, el espacio se diversifica en estrecha correlación con las evoluciones de los personajes (en especial, de Pedro).

"Como todo cosmos bien dispuesto también aquel en que el acontecimento se desarrollaba estaba ordenado en esferas superpuestas. Había, pues, una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior, cúspide y arbotante dinámico de todo el edificio. Muy clásicamente también, como de modo inevitable ocurre en toda teogonía, la esfera inferior estaba consagrada a los infiernos en los que -dejando de lado toda excesiva tendencia ormuzorimadiana- pueden situarse simultáneamente el reino del pecado, del mal, de lo protervo, de lo condenado a largas y bien merecidas penalidades, junto con lo térreamente vital, lo genésicamente engendrante, lo antes-de-ser-castigado voluptuosamente gozador. De este modo, la esfera inferior del cosmos a que nos referimos, en la que con las dos superiores ninguna concomitancia ni relación (aparente) se descubría, estaba ocupada por un baile de criadas. En ella, indiferente a que más arriba el Maestro hablara (con perfecta simultaneidad en el tiempo y rigurosa superposición en el espacio) la turba sudadora se estremecía ya girando, ya contoneándose al son de un chunchún de pretendida estirpe afrocubana.

Pero no era así, sino que la esfera media almacenaba una muchedumbre casi comparable en número a la de la inferior, aunque muy diversamente compuesta. Antes de que el acto comenzara, esta multitud se disponía con un desorden browniano en los no muy lujosos acomodos de la sala y en los bullidores pasillos produciendo un murmullo preceptible en el que sólo a través de una ventana abierta al patio se deslizaba subrepticio algún acorde de corneta o solo de batería enérgicamente interpretado" *(131)*

En suma, en todos los casos la configuración y valoración del espacio se encuentra estrechamente asociada al perceptor, sea el narrador o un personaje, y, sobre todo, al *cronotopo* general del texto (de ahí la preponderancia de unos espacios sobre otros: en la obra de Umbral el de la madre, en la de Martín Santos los relacionados con Pedro y en *El Jarama* los de la venta y el río). En todos ellos el espacio adquiere una dimensión ideológica en cuyo interior se contraponen visiones del mundo radicalmente diferentes: los vencedores frente a los vencidos (Umbral), los hombres del campo frente a los de la ciudad (Sánchez Ferlosio), Pedro y los diversos estratos de la ciudad (Martín Santos).

La confrontación de espacios pone al descubierto, en definitiva, la estrecha interdependencia entre ellos y las gentes que los habitan y, sobre todo, una concepción de la existencia como camino, iniciático en unos casos (Umbral) y destructivo en otros (a través de la muerte de Luci en *El Jarama* y de la frustración de todos los grandes proyectos de Pedro en *Tiempo de silencio.*

3.4. De lo dicho se desprende que el espacio narrativo se caracteriza por una especial densidad semántica que se deriva de su inscripción en diferentes sistemas de modelización, según señala LOTMAN (1970:23ss). Se trata, pues, de un espacio polisémico por naturaleza a causa de los múltiples códigos que intervienen en su configuración y funcionamiento y, también, porque siempre se trata -tal como apunta USPENSKI (1973:58-75), BAL (1977:107-110), HAMON (1972:467) y WEISGERBER (1978:14-15)- de espacios sometidos a la perspectiva del narrador o de los personajes (cuya percepción varía notablemente tanto en el plano puramente sensorial como ideológico). De ahí la gran variedad discursiva que presenta el discurso del espacio, aunque no conviene menospreciar la gran presión que sobre su constitución ejercen tanto el género como la corriente artístico-literaria.

Siendo el discurso novelesco un discurso híbrido, plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico, es importante señalar que el valor del espacio varía de acuerdo con el tipo de discurso desde el que es objeto de atención. En *El Jarama* el espacio sirve básicamente a los objetivos propios de los discursos narrativo y expositivo (en el primer caso suministrando un soporte para el desarro-

llo de la acción, mientras que en el segundo el espacio revela, a través del cronotopo, el sentido último de la obra). Similar es la situación en *Tiempo de silencio*: aquí el espacio se asocia también al discurso narrativo, pero es en el plano ideológico donde alcanza su verdadera dimensión. Sin embargo, donde es más palpable la recategorización del espacio en función del discurso con el que se asocia es en *El hijo de Greta Garbo*. Espacios como los de la escalera, la alcoba de la madre o la biblioteca son en primer lugar referentes de un diluido discurso narrativo pero, sobre todo, se convierten en exponentes de las huellas sentimentales que el pasado ha dejado en el interior del sujeto enunciador y de la visión del mundo que preside la narración/evocación de la historia.

> "El mundo, mi mundo había sido circular; una madre, una casa, una ciudad, una historia. Este sistema de círculos concéntricos en que se mueve el niño, y en cuyo centro está él. El primer viaje largo nos descubre que el mundo es lineal o, cuando menos, una elipse.
>
> Hay un día en que, sin saberlo, el niño, en un vagón de tercera, se hace kepleriano. No es verdad que todo gire en torno a él o en torno a su madre. El niño, viajando, más que el espacio, descubre el tiempo. Estamos atravesados por una poderosa, incesante y mortal corriente: el tiempo[...]
>
> [...]Y por qué hay una guerra. Por qué hay siempre un tren, linea secante o tangente del círculo que había sido de mi biografía, que contamina la velocidad la quietud circular de la existencia, el redondel de la infancia. En mi vida, de pronto (qué habia sido heliocéntrica) había dos polos, dos ciudades, dos personas, mi madre y yo."*(El hijo de Greta Garbo*,p.63)

Por este camino el espacio se semiotiza, pasando a ser un símbolo y, sobre todo, un exponente de lo que GUSDORF (1948:16-17) y LEJEUNE (1981:25) denominan, refiriéndose al género autobiográfico, 'autoficción'.

3.5. El último aspecto del espacio se refiere a su dimensión pragmática, a cómo es acogido el espacio ficticio por el lector. En efecto, el espacio narrativo adquiere consistencia en la mente del lector en virtud de esa operación de alquimia que comienza con la 'voluntaria suspensión de la incredulidad' y la concesión de lo que MARTINEZ BONATI (1960:68-69) denomina 'crédito irrestricto' a las palabras del narrador. A través de la lectura se produce, de acuerdo con RICOEUR (1983:144), 'la intersección entre el mundo configurado en el texto y el mundo del lector'. Siguiendo las instrucciones del texto y con ayuda de su propia competencia –general sobre el mundo y la específicamente literaria– el lector aprende y/o construye el mundo representado en él, esto es, lleva a cabo la experiencia de la ficción gracias a la cual dicho mundo toma cuerpo y es *vivido* como real.

La configuración del espacio narrativo en la mente del lector no siempre es de carácter mimético: será máximamente mimética cuando el texto, como ocurre sobre todo en *El Jarama*, aluda a un espacio conocido o familiar para el lector; lo será en menor medida cuando la geografía del relato haga referencia a zonas o aspectos completa o parcialmente desconocidos para el receptor (su esfuerzo imaginativo será mayor en este caso). En otros casos, finalmente, habrá que hablar de espacios mínimamente (o nada) realistas. En ellos –ejemplos no faltan en *Cien años de soledad*– resulta imprescindible no sólo esa 'voluntaria suspensión de la credulidad' sino la máxima colaboración del lector.

De todos esos espacios –los referenciales, los verosímiles y los puramente imaginados, deseados o soñados– puede decirse que son reales en cuanto que, por obra de la ficción textual, son objeto de la vivencia del lector. Así, pues, es preciso reconocer con RICOEUR (1983:117-120) que, de un modo u otro, la realidad es un presupuesto inevitable de las obras de ficción pero, al mismo tiempo cabe afirmar con DOLEŽEL (1988:481-482) que los textos de ficción no son primordialmente descripciones de mundos preexistentes sino, por su carácter imaginario, plas-

mación de mundos inexistentes y, en cuanto tales, no necesariamente miméticos. Es este hecho precisamente el que puede obligar al lector a prescindir de su experiencia del mundo y a dejarse guiar por el narrador en ese recorrido por territorios desconocidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELAR,G.(1957). *La poétique de l'espace.* París: PUF.

BACHTIN,M.(1975). *Estética y teoría de la novela.* Madrid: Taurus,1989.

BAL,M.(1977). *Teoría narrativa.* Madrid: Cátedra, 1985.

DOLEZEL,L.(1988). "Mimesis and Possible Worlds". *Poetics Today* 9/3, 475-496.

DURAND,G.(1979). *Estructura antropológica de lo imaginario.* Madrid: Taurus, 1981.

ECO,U.(1990). *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Lumen, 1992.

GARCIA BERRIO,A.(1989). *Teoría de la literatura.* Madrid: Cátedra.

GLINZ,H.(1973). *Textanalyse und Verstehenstheorie.* Frankfurt: Athenäum.

GRIVEL,Ch.(1973). *Production de l'intéret romanesque.* Amstelveen: Hoekstra Offset.

GUSDORF,G.(1948). "Condiciones y límites de la autobiografía". *Anthropos,* suplemento 29, 9-18.

HAMON,Ph.(1972). "Pour un statut sèmiologique du personnage". *Littérature* 6,86-110.

HARSAW,B.(1984). "Fictionality and Fields of Reference.Remarks of a Theoretical Framework". *Poetics Today* 5/2, 227-251.

INGARDEN,R.(1931). *L'oeuvre d'art littèraire.* Laussana: LH,1983.

LEJEUNE,Ph.(1981). "Le pacte autobiographique (bis)". *L'autobiographie en Espagne.* Aix-en-Provence: Universidad 1982,7-25.

LOTMAN,I .(1970). *Estructura del texto artístico.* Madrid: Istmo,1973.

MARTINEZ BONATI,F .(1960). *La estructura de la obra narrativa.* Barcelona: Ariel, 1983, 3ª ed.

MIGNOLO,W.(1981). "Semantización de la ficción narrativa". *Dispositio* V-VI/5,15-16,85-127.

PAVEL,Th.(1986). *Univers de la fiction.* París: Seuil.

REISZ DE RIVAROLA,S.(1986). *Teoría Literaria.* Lima: PUC de Perú.

RICOEUR,P.(1983). *Tiempo y narración I.* Madrid: Cristiandad,1987.

SCHMIDT,S.J.(1984). "The Fiction is that Reality exists". *Poetics Today* 5/2,253-274.

USPENSKI,B.(1973). *Poetics of Composition.* Berkeley: UPC.

WEISGERBER,J.(1978). *L'espace romanesque.* Lausanna: LH.