FICCIÓN Y ESPACIO NARRATIVO. ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DEL ESPACIO EN *LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS* DE EDUARDO MENDOZA

JOSÉ R. VALLÉS CALATRAVA
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Ya desde Aristóteles la teoría literaria ha venido concibiendo tradicionalmente el espacio literario en general en un sentido básicamente ontológico, como un marco o lugar físico donde se desarrolla la acción (Bobes, 1983: 117; 1985: 196). Desde la visión platónica como receptáculo en el *Timeo* (Gullón, 1980: 1) o las conexiones aristotélicas de los lugares con la "mimesis" hasta la preocupación balzaquiana y del realismo por el retrato del medio social pasando por las prescripciones de los tratados clasicistas sobre la unidad de lugar, el espacio se ha venido considerando tradicionalmente como algo desligado del tiempo, como un ámbito topográfico de la historia narrativa donde se producen los acontecimientos y se sitúan los personajes.

La relación del espacio con el tiempo empezó a vislumbrarse en sentido moderno con Leibniz y Kant. Ya Leibniz afirmaba que "el espacio es un orden de coexistencia de los datos" y el propio Kant, aunque distinguiendo claramente ambas intuiciones y situándolas en la esfera subjetiva, los presentó conjuntamente en la "Estética trascendental" de la *Crítica de la razón pura* y los definió como "intuiciones puras" y "formas a priori de la sensibilidad", esto es, como coordenadas vacías donde se ordenan todas las impresiones, como forma o modo de percepción de todas las sensaciones que precede y organiza las impresiones sensibles. También Hegel y Bergson, con distintos razonamientos que resume perfectamente Lidio Nieto, conectan ambos conceptos: para Hegel el espacio es como realidad concreta una abstracción y sólo tiene real existencia en tanto que "punto" en el espacio, que constituye también un "ahora", por lo que coinciden tiempo y espacio; Bergson relaciona ambas nociones como conceptos de nuestra conciencia que únicamente existen allí organizando como sucesión lo que sólo existe exteriormente como simultaneidad de fenómenos físicos (Nieto, 1984: 103-104). El desarrollo de las ciencias experimentales ha venido también a reforzar aún más definitivamente la conexión de ambas entidades:

como indica Gullón en *Espacio y novela,* la teoría de la relatividad de Einstein estableció las íntimas relaciones de espacio y tiempo y Samuel Alexander incidió en 1920 en la interdependencia de ambos conceptos en la física, la matemática y la metafísica (Gullón, 1980:1).

A partir de aquí, aunque nunca ha sido un componente excesivamente estudiado en el análisis narrativo –sobre todo si pensamos en el desarrollo teórico de los estudios sobre el tiempo, los personajes, los acontecimientos o el punto de vista–, los distintos trabajos sobre el espacio narrativo han procurado marcar las relaciones de éste con el tiempo, superar su concepción como ámbito exclusivamente topográfico de la historia e incardinarlo en un funcionamiento textual más complejo. Es el caso, por citar sólo brevemente los ejemplos más conocidos de este siglo, del postformalismo sociológico bajtiniano (1937-38) con su noción de "cronotopo"; del análisis del funcionamiento de la "forma espacial" de Joseph Frank (1945; 1977; 1981) como imagen de simultaneidad yuxtapuesta de espacios en detrimento de la sucesividad temporal que ve característica de la novela contemporánea y que ha sido desarrollada también por críticos como Jeffrey Smitten (1981) o W. J. T. Mitchell (1980); de la perspectiva fenomenológica subyacente al análisis de los espacios felices –la "topofilia"– de Gaston Bachelard (1957); de la teoría estructuralista en que se basan el mencionado libro de Gullón (1980), los análisis sobre la descripción y el espacio de Hamon (1972; 1981) o Mieke Bal (1987) e incluso determinadas formulaciones –como las de Butor, Poulet (1961), Schorer o sobre todo Baquero Goyanes (1970)– sobre la similitud metafórica entre determinadas estructuras narrativas y ciertas figuras geométricas o formas espaciales; del planteamiento más reciente y ligado a la semionarrativa de Gabriel Zoran (1984) y su distinción de los tres niveles –topográfico, cronotópico y textual- y tres unidades– lugar, zona de acción, campo de visión- que pueden distinguirse en el funcionamiento del espacio narrativo; o incluso de las ideas de la lingüística textual –Albaladejo (1991)– sobre el papel enfatizador del realismo de los lugares y la descripción en el mundo posible de lo ficcional-verosímil.

Pero no es objeto principal de este trabajo remitir desde una perspectiva histórica a las distintas teorizaciones sobre el tema del espacio narrativo (Valles, 1994), sino más bien centrarse en lo que D. Villanueva (1989: 42) llama "espacialización" narrativa, en la localización espacial ficcional de los distintos sucesos, objetos, lugares y seres también ficcionales en el interior del texto narrativo, no sólo en cuanto al enmarcamiento de la historia sino también en cuanto a sus relaciones discursivas, y ello en especial relación a la semántica literaria de los mundos ficcionales y aplicada al funcionamiento del espacio narrativo en la novela de Mendoza *La ciudad de los prodigios.*

La elección de este relato no es, por supuesto, gratuita sino que ciertamente se basa en la trascendencia que cobra en ella el espacio -ya desde la misma mención paratextual del título-, hasta el punto de que cabría situarla como un buen ejemplo de lo que en sus divisiones tipológicas de la novela denominaron "novela de situaciones" Müller o "novela de espacio" Kayser (1948: 482). En efecto, la historia narrativa no sólo recorre la vida de Onofre Bouvila sino que es paralelamente, y como también es usual en otras obras de este escritor, una narración de los cambios sufridos por Barcelona entre los dos momentos cimeros de las Exposiciones Universales de 1888 y 1929 o, lo que es lo mismo, un relato ficcional, con determinados anclajes históricos y documentales reales aunque textualmente ficcionalizados, de las transformaciones operadas en un determinado espacio en un cierto lapso de tiempo. En absoluto es banal que el relato se inicie con la llegada del protagonista a Barcelona -debiendo usarse luego una analepsis para informar de su vida previa-, que se asocie su andadura hacia la cima con la "renovacion" que vive la ciudad en 1887 o que se comience por explicar la ubicación, historia y demografía de la ciudad, y tampoco, desde luego, que el fin en 1929 del poderoso criminal-financiero hecho a sí mismo se

ligue manifiestamente, en opinión de la gente, a la entrada de la ciudad "en franca decadencia" y, previamente, al "crac" bursátil mundial y a la crisis política española.

En un plano estrictamente topográfico los sucesos y seres se presentan en una localización espacial y el espacio se configura así únicamente como un enmarcamiento o coordenada donde aparecen estos, como un ámbito donde acaecen y se desarrollan los hechos y donde aparecen y actúan los personajes. Como ya advierten entre otros Zoran (1984: 323), Bourneuf y Ouellet (1972: 116) o Mieke Bal (1987: 101), en este nivel topográfico la unidad básica es el "lugar", que conviene diferenciar del "espacio", puesto que, en palabras de Mieke Bal, el lugar "se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales" y podría definirse como "la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos" (Bal, 1987: 101).

Evidentemente y pese a algunas escasas salidas fuera de la misma, el lugar central de la novela lo constituye un emplazamiento de carácter geosocial urbano, la ciudad de Barcelona, que, a su vez, incluye distintos lugares concretos de prolija enumeración expuestos en una linealidad prospectiva en la sucesividad textual. Muchos de los lugares barceloneses contenidos en la novela pueden ordenarse, como hace Zoran o Bal, según una serie de oposiciones binarias (alto/bajo, lejos/cerca, dentro/fuera, campo/ciudad, centro/periferia, público/privado, social/individual, exterior/interior, etc.). Si, ciertamente en todos los casos estas oposiciones marcan un emplazamiento o posición espacial de hechos y seres, algunos de estos espacios también evidencian en su aparición discursiva su imbricación conceptual con otros códigos supraliterarios, culturales e ideológicos: es no sólo el uso simbólico o metafórico del espacio de que hablaba Gullón (1980: 23, 27, 52) sino principalmente la conexión textual, más o menos explícita y a través de diversos canales semióticos, con diferentes códigos ideoculturales extraliterarios, tal y como han intentado mostrar Bal (1987: 52) respecto a la serie inglesa *Upstairs-Downstairs,* Thasin Yücel (1982) en referencia a *La leyenda de San Julián el Hospitalario* de Flaubert, Fernando Aínsa en relación a la visión del paisaje hispanoamericano en las tendencias que denomina centrípeta y centrífuga (1976: 305-352) o Pierre Palmieri (1988) analizando el sistema espacial del *Barón Rampante* de Italo Calvino y sus vinculaciones con la oposición naturaleza/cultura.

Así, en este caso, las referencias a Madrid con motivo de la narración de la guerra independentista catalana o de las peticiones de ayuda para organizar las exposiciones de 1888 y 1929 son incluidas explícitamente en las claves históricas del caso catalano-español, la explicación del Plan del Ensanche o las referencias y salidas del personaje a su región natal de Bassora se marcan claramente –hasta con cifras demográficas– dentro de la dicotomía geosocial, económica, cultural y hasta vital de lo rural/rubano, las descripciones de la Barceloneta o de Pueblo Nuevo frente a las Ramblas o la Plaza del Rey se emplazan en la oposición centro/periferia y aluden tanto al conflicto del crecimiento urbano como al mismo proceso de industrialización poco planificada, la presencia de diferentes personajes en distintos espacios –exteriores o interiores, individuales o colectivos– como bares, pensiones, oficinas, pisos o mansiones vinculan, en este caso tácitamente, el sujeto a los dos planos de lo privado y lo público en que se dividen sus ámbitos de acción para la ideología burguesa.

Precisamente en este papel de coordenada donde se sitúan seres, hechos, procesos e ideas, el espacio como lugar o emplazamiento de los mismos guarda una evidente relación con las determinaciones semánticas, que ha señalado Tomás Albaladejo (1991: 103-104) a propósito de su capacidad de enfatización del realismo dentro del modelo de mundo de lo ficcional-verosímil. No se trata de plantear en este caso, frente a la opinión de Doležel –que precisamente cree que

la autentificación y la explicitación/implicitación son las dos funciones intensionales básicas que operan en los mundos ficcionales (1979)– o de Martínez Bonati (1980), que formulan el principio de homogeneidad ontológica de los mundos ficcionales que recoge Pozuelo (1993: 139), que los diferentes lugares que en sucesividad se acumulan en la novela de Mendoza sean reales y no ficcionales, puesto que, primeramente, de suyo están ficcionalizados y, en el nivel discursivo, se plantean como otra cosa distinta, es decir como espacios (lingüísticamente selectivizados, más o menos descritos, representados y narrados de uno u otro modo, etc.), y porque, en segunda instancia, en la ingente nómina de los mismos los hay también evidentemente ficticios. Se trata más bien de considerar que, más que los seres, actos y enunciados culturales, ciertos espacios, a partir de su referencialidad indirecta y ficcionalmente mediada a lugares reales, de su uso estratégico por el autor implícito para el lector implícito con fines de enfatización semántica y de su posible conocimiento y obligada implementación interpretativa por el lector real, se erigen en el lugar privilegiado para configurarse a través de vías semióticas como signos ficcionales que tienden un puente con el mundo real no ficcional y, de ese modo, fortalecer el estilo o dimensión semántica del texto, en este caso realista. Este es el papel que semánticamente juegan la mayoría de los emplazamientos aparecidos en *La ciudad de los prodigios* y, a mi entender, la lectura que debería extraerse del estudio en el que Farris Anderson (1985), por ejemplo, además de examinar el movimiento y la dirección de los itinerarios de los personajes por la ciudad de Madrid, ha establecido una correspondencia entre las 710 referencias a lugares de *Fortunata y Jacinta* de Galdós y los lugares reales madrileños.

Pero, si en ese sentido estático y puramente topográfico, el espacio aparece únicamente como un "lugar" o emplazamiento geográfico en el que se localizan materialmente los sucesos y los seres, marcado lingüísticamente por signos portadores de significación léxica (sustantivos de lugar, topónimos, verbos de situación, adverbios de lugar) o bien de significación gramatical (conjunciones y sobre todo preposiciones) pero en cualquier caso ligados, desde un punto de vista funcional, a aquellas funciones significativas integrativas y paramétricas que Barthes denominaba "informaciones" y que precisamente sirven discursivamente "para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio" (Barthes, 1966: 21), en otro sentido más dinámico, progresivo y de fluencia tempoespacial, relacionado con los ya mencionados "nivel cronotópico" y unidad de "zona de acción" de Zoran (1984), el espacio se configura también como un "ámbito de actuación", como un ámbito espacial donde, de una parte, los acontecimientos aparecen en su desarrollo y ejecución procesual y, de otra, los personajes se muestran en su papel de seres que se sitúan y desplazan por ese espacio y que se caracterizan pues por unas relaciones fundamentalmente vinculadas al movimiento/estaticidad y a la direccionalidad. Los signos discursivos que expresan tal dinamismo de sucesos y seres, principalmente formas verbales, adverbios y nexos prepositivos, se constituyen funcionalmente no tanto como "informaciones" -como en el caso anterior- cuanto como funciones distribucionales o sintácticas, ya que se corresponden con una serie de hechos y actos que podrán considerarse funciones cardinales o catálisis según la misma trascendencia de los acontecimientos.

En la novela de Mendoza observamos así numerosos ámbitos de actuación consecutivos caracterizados por la presencia de un espacio permanente en el que se ejecutan desde principio a fin uno o varios acontecimientos y donde los seres no sólo se hallan emplazados sino que, en un nivel proxémico, actúan, se desplazan y se dirigen a través de ese espacio. Pero, si en un plano horizontal, interno respecto al ámbito de actuación, los seres ficcionales se enmarcan en unas relaciones de movimiento y direccionalidad, en un plano vertical, que atraviesa los distintos ámbitos de actuación, podemos observar determinados itinerarios que, en ocasiones con valor

simbólico, perfilan la vida novelesca de tales individuos. Es el caso, que me interesa destacar, del personaje central, Onofre Bouvila, cuyo itinerario verdaderamente dinámico por viviendas y zonas barcelonesas (desde la primera pensión y los barrios marginales hasta la mansión de la Bonanova pasando por la casa del centro, o incluso desde sus dos desplazamientos ascendentes de la ciudad baja a la Ciudadela y Montjuich, ubicaciones de las dos exposiciones universales) coincide simbólicamente con la línea recta oblicua que marca su ascenso social y económico desde la nada a la más alta posición; su propia muerte y, a la vez, el fin de su carrera y derrumbamiento de su posición será también metaforizado con una caída repentina al mar del helicóptero que experimentaba en la última exposición.

Precisamente la cuestión de la vivienda nos lleva hacia otra de las cuestiones que vinculan en el ámbito de actuación espacio y personajes –del mismo modo que la llamada "atmósfera" y el "topos" nacen de unas particulares combinaciones de espacio y acontecimiento–, la de su relación metonímica que ya percibieron Wellek y Warren (1948: 265), Gullón (1980: 49-51) y Mª.C. Bobes (1983: 117-130; 1985: 196-216). Efectivamente, tanto los propios lugares como los ámbitos de actuación son a menudo seleccionados y presentados en una relación metonímica con el principal personaje vinculado a ellos, como una proyección de alguno de sus rasgos personales (ideas, deseos, carácter, posición social o económica) o, más raramente y buscando el contraste, como un desajuste con ellos: arrabales para pobres y marginados, mansiones de lujo para financieros, etc., son algunos de los ejemplos ya vistos que podemos encontrar en esta novela.

Junto a este aspecto, resulta también destacable el fenómeno de la captación del espacio por los personajes, puesto que, aunque en relación directa con las posibilidades aportadas por los códigos narrativos y representativos, en la medida en que los seres se ubican, mueven y actúan en el universo narrativo también captan sensorialmente de diferentes formas el espacio y los objetos y seres que los rodean. Aunque no faltan ejemplos de sensaciones gustativas u olfativas –el famoso caso de la madalena de Proust que asociativamente activa el recuerdo o *El perfume* de Süskind, por ejemplo–, como ya puso de manifiesto G. Matoré (1976: 213-235), son las sensaciones tactiles, auditivas y, muy especialmente, visuales las más usuales en la percepción del espacio y los objetos por los personajes, y así ocurre asimismo en el relato de Mendoza. En este sentido, la mirada se convierte en el elemento privilegiado de percepción del espacio barcelonés, pero además esta mirada, según apreció Bobes (1983; 1985) a propósito de *La Regenta*, puede semantizarse plenamente y convertirse en signo del estado anímico interior del personaje: es el caso de la mirada escrutadora y asombrada de Bouvila en sus primeros contactos con Barcelona, de su mirada posesiva desde su alta mansión de la Bonanova o de su mirada sentimental cenital desde el helicóptero previa a su muerte.

Por otro lado, en un nivel discursivo, en tanto que el espacio aparece dentro de un texto narrativo, se presenta y organiza textualmente, guardando por ello estrechas relaciones con los códigos temporales, narrativos, representativos y el mismo "lector implícito". Pero, además, como intentan hacer ver con distintas oposiciones que marcan comúnmente los espacios presentes/ausentes Zoran –aquí/allí– (1984: 319), Greimas y Courtés –tópicos/heterotópicos– (1979: 248) y también Lidio Nieto –aquí, ya/aquí no, ya no– (1984: 106), los diferentes espacios son ordenados y dispuestos en tal nivel en una concreta sucesividad sintagmático-textual en la que cada uno de los espacios presentados se opone al resto (anteriores o posteriores) por una relación de cercanía/lejanía respecto al acontecimiento que ocurre, la actuación del personaje y la misma actividad lectora, que cabría representar globalmente en el sistema mostrativo aquí/allí.

Con respecto al lector implícito, efectivamente la configuración espacial no sólo es utilizada en el texto en muchas ocasiones como factor esencial concreto para orientar una determi-

nada estrategia lectora (piénsese, por ejemplo, en los "planos" de distintas novelas policiacas, como el del monasterio de *El nombre de la rosa*) sino que, en todos los casos y privilegiadamente como apunta Darío Villanueva (1989: 43), se revela como uno de los elementos que ofrece mayores posibilidades de cooperación interpretativa al lector. Así, pese a la profusión de espacios extensamente descritos en *La ciudad de los prodigios*, el lector debe obligadamente imaginar los aspectos espaciales no descritos por la selectividad del lenguaje o contrastar con su experiencia personal los lugares conocidos (Montjuich, las Ramblas, etc.) en su trabajo de cooperación interpretativa textual.

Igualmente evidente es la relación del espacio con la organización temporal del relato. Aunque la presentación y cambio de espacios se combina también con las alteraciones referidas al orden y las repeticiones de la frecuencia, es, dentro de esa triple distinción de Genette (1972: 77-121, 122-144 y 145-182), la cuestión de la duración la más relacionada con él, sobre todo en lo relativo a la *descripción* o a la acumulación descriptiva conocida retóricamente como "evidentia". Si el propio Genette ya señalaba el papel de la descripción como pausa, como detención del tiempo en el relato, y Raymonde Debray-Genette (1982: 333) comentaba a propósito de las descripciones de Balzac y Stendhal que éstas no llevan tanto a dar un sentimiento de espacio como de temporalidad, de parada de su fluencia en el relato, Philippe Hamon (1972; 1981) y luego Mieke Bal (1987: 135-138) analizan la descripción en su dimensión espacial diferenciando entre el objeto descrito o "denominación" (casa) y su "expansión", se trate de componentes coordinados o subordinados del mismo (habitación), llamados "nomenclatura", o de las cualidades (blanca) o usos (para dormir) de los mismos, denominados "predicación".

Finalmente, otro aspecto esencial del funcionamiento textual del espacio novelesco concierne a los códigos representativos y la distancia, a lo que Gennette (1972: 183-224) aludió básicamente con su concepto de "modo", y que ya López-Landy (1979) centró más concretamente en nuestro tema al imbricar la presentación del espacio novelesco tanto con el aspecto del punto de vista como con el de la distancia. En cuanto al punto de vista, esta presentación del espacio, en la medida que es siempre selectiva y nunca completa, es activada desde unos mecanismos focalizadores que permiten una u otra visión de éste: la captación próxima, subjetiva y limitada del mismo por el personaje en la focalización interna, la mera representación objetiva y conductual de lugares y objetos en la focalización externa, la posibilidad de introspección de lugares y objetos no directamente vistos (un cajón no abierto) o de reproducir los pensamientos o sentimientos de un ser ante un lugar o cosa en la omnisciencia. Por otra parte, la cuestión de la distancia, desde la lejanía del discurso narrado a la cercanía del dramatizado pasando por el estado intermedio del discurso indirecto –respectivamente discurso narrativizado, mimético y transpuesto para Genette–, afecta también a la percepción por narrador y personaje del espacio: así, López-Landy (1979: 31), además de la distancia temporal y física respecto al espacio, destaca la psicológica, la mayor o menor identificación afectiva de los personajes con el espacio, y Mieke Bal (1987: 107) plantea cómo la posición de cercanía o lejanía de éstos respecto al espacio presentado supone respectivamente una visión detallista y carente de globalidad o, a la inversa, una visión global, menos pródiga en detalles.

En relación a todas estas últimas cuestiones, encontramos en la novela de Mendoza primeramente una focalización omnisciente que permite al narrador, usualmente a través de su propia voz –que constituye como discurso narrativizado el absolutamente privilegiado en la narración– pero también ocasionalmente a través de la transposición del estilo indirecto o de ciertos desembragues enunciativos en la cesión de la voz a los personajes, no sólo perfilar y describir objetiva y extensamente los espacios sino incluso informar de su pasado o futura evolución o de

la apreciación y visión que de ellos tienen ciertos personajes. De este modo, las pausas descriptivas, junto a las reflexivas e informativas, por lo general salidas de la palabra del relator y a partir de la omnisciencia focal –por ejemplo, la descripción de los trabajos presentes e información del pasado histórico de la Ciudadela, la transformación y sus motivos de Barcelona con el Ensanche o la extensa descripción de la mansión que adquiere Bouvila y la explicación por un antiguo morador de su pasado–, se convierten en pieza capital de una novela en que el espacio y su configuración juega un papel esencial y contribuye definitivamente, en su propio carácter ficcional aunque con su inevitable referencialidad indirecta real para la construcción autorial y la decodificación lectora mediante distintos canales semióticos que tienden puentes entre el mundo real y el ficcional, a fortalecer la dimensión semántico-estilística de carácter realista de la obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÍNSA, F. (1976), "La demarcación del espacio en la ficción novelesca (El ejemplo de la narrativa latinoamericana)", en S. SANZ VILLANUEVA y C.BARBACHANO (comps. y eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., págs. 305-352.

ALBALADEJO, T. (1991), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

ANDERSON, F. (1985), *Espacio urbano y novela. Madrid en "Fortunata y Jacinta"*, Madrid, José Porrúa.

BACHELARD, G. (1957), *La poética del espacio*, México, F.C.E.,1986[2].

BAJTÍN, M. (1937-1938), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 237-409.

BAL, M. (1987), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BAQUERO GOYANES, M. (1970), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.

BARTHES, R. (1966), *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974[3], págs. 9-43.

BOBES NAVES, M.C. (1983), "El espacio literario en `La Regenta´", *Archivum*, 33, págs. 117-130

—— (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de `La Regenta´*, Madrid, Gredos.

DEBRAY-GENETTE, R. (1982), "Traversées de l'espace descriptif", *Poétique*, 51, págs. 329-344.

DOLEZEL, L. (1979), "Extensional and Intensional Narrative Worlds", *Poetics*, 8, págs. 193-211.

FRANK, J. (1945), "Spatial Form in Modern Literature", en *The Wideninig Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

—— (1977), "Spatial Form: An Answer to Critics", *Critical Inquiry*, 4, págs. 231-252.

—— (1981), "Spatial Form: Thirty Years After", en J.R. SMITTEN y A. DAGHISTANY (eds.), págs. 202-243

GENETTE, G. (1972), *Figures III*, París, Seuil.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

GULLÓN, R. (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.

HAMON, Ph. (1972), "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 12, págs. 465-485.

—— (1981), *Introduction á l'analyse du descriptif*, París, Hachette.

KAYSER, W. (1948), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981[4].

LÓPEZ-LANDY, R. (1979), *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1992), *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.

MATORÉ, G. (1976), *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, Nizet, 1976, págs. 205-235.

MENDOZA, E. (1986), *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral.

MITCHELL, W.J.T. (1980), "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry*, 6, págs. 539-567.

NIETO, L. (1984), "Tiempo y espacio en el relato", *Lingüística Española Actual*, VI, págs. 101-117.

PALMIERI, P. (1988), "Il sistema spaziale del `Barone Rampante'", *Lingua e Stile*, XXIII, 2, págs. 251-270.

POULET, G. (1961), *Les métamorphoses du circle*, París, Plon.

POZUELO, J. Mª. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

SMITTEN, J. R. (1981), "Introduction: Spatial Form and Narrative Theory", en J.R. SMITTEN y A. DAGHISTANY (eds.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca-London, Cornell University Press, págs. 15-34.

VALLES, J.R. (1994), *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Universidad de Almería.

VILLANUEVA, D. (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1948), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979[4].

YÜCEL, T. (1982), "Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles", *Actes Sémiotiques (Documents)*, IV, 35.

ZORAN, G. (1984), "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today*, 5, págs. 309-335.