

LA FUNCIÓN ESPACIAL EN LA CUENTÍSTICA DE ORIGEN ORIENTAL Y SU PAPEL EN EL RELATO CONTEMPORÁNEO

Natalia Álvarez Méndez
Universidad de León

1. Aproximación al espacio en el cuento

La finalidad de este trabajo será la de constatar la evolución experimentada por el género del cuento a través de una perspectiva peculiar, la de las diversas transformaciones de uno de los elementos que influyen en su constitución. Concretamente, nos centraremos en el espacio como componente esencial de la estructura y organización narrativa del relato, analizando el complejo giro de sus posibilidades funcionales a lo largo de la tradición cuentística. De este modo, confirmaremos la ingente función referencial, de soporte de los hechos y de carácter más tópico que poseía el espacio en los inicios del cuento –como se aprecia en el relato medieval de origen oriental–, frente al gran protagonismo y capacidad simbólica de la que disfruta la dimensión espacial en los cuentos actuales.

El espacio es un elemento ambiguo y complicado, a la vez que imprescindible en la construcción del entramado ficcional narrativo junto al tiempo, los personajes y los acontecimientos (Gullón 1980; Bal 1985; Albadalejo 1992; Garrido Domínguez 1993). Ciertamente, es de justicia hablar de un signo amplio (Valles Calatrava 1999) que abarca cuatro dimensiones esenciales (Camarero 1994): el espacio del discurso o significativo, el del objeto o referente, el de la historia o significado y el de la lectura. Como es lógico, todas las dimensiones citadas varían a medida que el género cuentístico evoluciona, aunque, a pesar de ello y con el fin de desarrollar un análisis medianamente representativo, fijaremos nuestra atención simplemente en el espacio del significado que es el que contiene la historia de los relatos.

Asimismo, debemos tener en cuenta también que, desde los inicios de la literatura, el espacio ha sido un elemento fundamental que el hombre ha utilizado para hacer más perceptibles conceptos abstractos y como soporte de los hechos que relata. No obstante, esta dimensión, desde su primigenia introducción en la narración de los

discursos con los tópicos de cosa, ha evolucionado a lo largo del tiempo no sólo en su presentación sino también en su función, acorde con los idearios de los diferentes movimientos literarios (Garrido Domínguez 1993: 220). Por estos motivos, con el fin de ofrecer un claro ejemplo de estas divergencias surgidas a raíz de la transformación del género, estudiaremos la función espacial en dos de los momentos más dispares de la evolución: el cuento medieval de origen oriental y el actual.

2. Funcionalidad del espacio en la cuentística de origen oriental

La crítica ha insistido en numerosas ocasiones en la importancia del Cercano Oriente, Egipto, Israel, Grecia, Roma, India y China, como las zonas en las que se localizan los orígenes históricos del cuento. Si a este hecho se suma el que la cuentística oriental vea posibilitada su impronta en la península gracias a la convivencia de judíos, musulmanes y cristianos, no es de extrañar que en la época medieval coexistan tanto una línea clásica y eclesiástica con el ejemplo antiguo, el *exemplum homilético* y el cuento popular o folclórico, como una línea de influencia oriental.

En este instante nos interesa la traducción de ciertas obras didácticas que circulaban entre los árabes y cuya peculiar forma de contar se trasluce posteriormente en obras destacadas (Lacarra 1999: 29). Concretamente, se traducen al castellano en el siglo XIII dos colecciones de apólogos orientales que aparecen engarzados con otras unidades breves: el *Calila e Dimna* en el año 1251 y el *Sendebâr* o *Libro de los engaños de las mujeres* en el año 1253. Además de los cuales, resalta la colección de *Barlaam e Josafat*, junto a *Poridad de las poridades*, el *Libro de los buenos proverbios* y los *Bocados de Oro*.

En todos esos relatos de origen oriental también se aprecia el carácter didáctico que caracteriza al cuento peninsular, de ahí que en el conjunto surgido de la mezcla de esas tradiciones se muestren casos ejemplares mediante historias de carácter general. Este hecho favorece la localización de los cuentos en un espacio geográfico concreto pero sin detallar, probablemente inspirado en la realidad física conocida de la época, cuya función básica es la del lugar referencial, del decorado en el que se sitúan los personajes y los acontecimientos, además de presentar la acción relatada como algo verosímil.

Así pues, el espacio en esa cuentística oriental será un elemento meramente ornamental, escasamente descrito provocando pocas deceleraciones del ritmo narrativo y con un mínimo protagonismo en la trama de tal modo que, en la mayor parte de los casos, podría cambiarse el fondo escénico por otro sin afectar a la aventura. De esta forma se comprueba en las dos colecciones primordiales de la cuentística orien-

tal. El *Calila e Dimna* está constituido por cuentos y apólogos de origen hindú traducidos del sánscrito al persa medio en el siglo VI y al árabe en el VIII (Camps Pernau 1988: 35). En los cuentos de la rama oriental de esta colección traducida al castellano nos encontramos con espacios del camino que cobran gran relevancia al posibilitar el encuentro y la relación entre los personajes y, por lo tanto, al funcionar como soporte de los acontecimientos. Asimismo, se localizan todos los relatos en tierras y casas concretas que, sin embargo, podrían mutarse por cualquier otro escenario sin afectar a la historia.

El *Sendebar* agrupa cuentos procedentes de Oriente, aunque todavía no se sabe con certeza si pertenece a La India o a Persia. En la rama oriental de esta colección traducida nos enfrentamos al “Libro de los engaños” que presenta espacios del camino, de la casa y la ciudad como ámbitos referenciales y con la única función de espacio marco y de soporte para la organización de la trama. Y, por otra parte, *Barlaam y Josafat* sobresale también en el siglo XIII como una leyenda cristiana del príncipe Josafat y su maestro Barlaam, adaptación de una historia del siglo VI a.J.C. que relataba la conversión del príncipe indio Siddharta Gautama en buda o iluminado (Camps Perarnau 1988: 35). En esta colección, en las parábolas del sermón de Barlaam, son notables los espacios que funcionan como simples escenarios y que ubican la acción de las historias en caminos, grandes ciudades, islas y reinos sin especificar ni detallar sus pormenores.

Y, finalmente, observamos que tanto en el *Libro de los buenos proverbios*, recopilación de sentencias atribuidas a sabios griegos, como en *Poridat de poridades*, que combina los consejos de gobierno y los militares con nociones de medicina y un lapidario, se representan siempre los espacios como meros marcos o escenarios. Así se advierte en el relato titulado “Las grullas de Íbico” del *Libro de los buenos proverbios*, en el que la acción se sitúa en Grecia, concretamente en un camino y en una ciudad sin identificar que sólo funcionan referencialmente para localizar la historia y concretarla plasmándola de un modo verosímil. De la misma manera, en “La fuerza de los astros” de *Poridat de poridades* se encuadra la acción en La India y tienen nuevamente importancia el espacio del camino y de la aldea, pero sin un valor simbólico o un protagonismo desmedido, ya que el lugar de ubicación podría variar sin alterar para nada el significado de la historia.

En este breve repaso de la cuentística de origen oriental, hemos podido constatar, por lo tanto, cómo los espacios en los que se ubican las diferentes historias aportan verosimilitud al relato al situar la acción en un escenario concreto y perceptible, pero sin condicionar en ningún caso el desarrollo de la narración.

3. Funcionalidad del espacio en el cuento actual

En esencia, a pesar de la autonomía y gran movilidad del género, el cuento actual sigue muy cercano a la necesidad fabuladora del ser humano, deteniendo el tiempo y logrando que la imaginación cobre realidad propia. Esto se advierte en el hecho de que los escritores actuales aprecien desmedidamente los relatos folclóricos o cuentos tradicionales, en suma la narración en su forma más pura, y en el hecho de que no hayan perdido el interés porque el cuento sea ejemplo de algo, aunque no posea concretamente el didactismo moral del cuento medieval. Lo observamos perfectamente en palabras de Soledad Puértolas:

El cuento es como la piedra que se lanza al aire, describe una parábola y vuelve a caer sobre la tierra. Pero vuelve a la tierra con algo de lo que ha encontrado por los aires. Cuando el cuento concluye, sabemos algo más de lo que sabíamos al principio, sepamos o no formularlo. Y tal vez en esta dificultad de formulación se diferencie, fundamentalmente, el cuento de hoy del cuento clásico, del cuento moral. El antiguo y claro mensaje, la enseñanza, ha desaparecido, pero no nos podemos dejar engañar por esa aparente ausencia de mensaje. Sencillamente, no somos capaces de decir qué es exactamente lo que nos está diciendo. Tal vez, sólo nos quede una inquietud, una pregunta sin respuesta. Pero la función es la misma. Nuestra conciencia ha sido sacudida (Puértolas 1991: 172).

No obstante, a pesar de que la esencia del cuento se mantiene, sí existen divergencias generadas por la ineludible evolución del género a lo largo de la tradición literaria y, por lo tanto, habrá diferencias en sus espacios como elementos básicos de la trama, tanto en su presentación ampliada con nuevos recursos como en su funcionalidad. De este modo, frente a la original función ornamental y referencial (Anderson Imbert 1979: 233) del espacio en los inicios del cuento, este elemento adquiere una posición destacada en los relatos actuales influyendo y condicionando, con gran fuerza y en muchas ocasiones, el desarrollo de las historias.

El citado fenómeno se debe al gran protagonismo del espacio en la última narrativa, propiciado por las múltiples posibilidades simbólicas que se desprenden de determinados ámbitos geométricos como el circular o el laberíntico, junto a espacios del delirio o la locura, además de los marcos escénicos que provocan variadas semiotizaciones (Bal 1985: 52) como el interior frente al exterior, el del día frente al de la noche, el de la realidad frente al de la imaginación o la ficción, el de la vigilia

frente al onírico, etc. Todo ello dará lugar, asimismo, a la utilización por parte de los escritores del potencial más metafórico del espacio a la hora de recrear la caracterización psicológica de los personajes, con el reflejo a través de escenarios concretos de su ánimo, su conducta y sus sentimientos (Wellek y Warren 1953: 265; Valles Calatrava 1999: 24). De manera que el espacio no será ya un simple elemento decorativo con una función referencial, puesto que a ésta se le suma la espectacular función simbólica que contribuye al desarrollo y a la cohesión del material narrativo, al crear no un escenario que podría sustituirse por otro sin alterar la historia, sino un mundo tan peculiar como preciso y necesario.

Ciertamente, el relato se convertirá con los narradores del momento en un género con una intensa capacidad de transformación, que desarrollará al máximo el potencial simbólico de todas sus técnicas. Apreciamos, pues, cómo en el cuento actual, a pesar de la problemática propiciada por su grado de condensación, los espacios son siempre significativos y necesarios en todo instante de la historia, sugiriendo incluso más de lo que se dice y captando así la complicidad del lector. Además, el espacio potencia su significación en la ficción de los relatos al recrear de forma fabulosa lo cotidiano de la vida, llegando a reflejar la multiplicidad de mundos mediante un espacio altamente simbólico y a veces sin dimensiones definidas. En palabras de Agustín Cerezales *...en un esfuerzo por representar la apariencia misma de la vida, ese puro disgregarse en mil vidas ajenas, pero inextricablemente solidarias* (1991: 100).

Lógicamente, esa riqueza funcional de la dimensión espacial se trasluce en cada una de las numerosas tendencias de nuestro relato actual (Martín Nogales 1994; Encinar 1995), que ha evolucionado tanto formal, como compositiva y temáticamente. Así pues, el auge del relato breve en nuestro país provoca la aparición de una abundante variedad de temas, técnicas, enfoques y estructuras, todo ello en función de lo más importante para los escritores que es lo narrativo, es decir, el contar historias. Nos enfrentamos, de este modo, a muchas tendencias como los cuentos realistas, los policíacos, de terror, eróticos, sentimentales, psicológicos, metaliterarios, sobre el mundo femenino, fantásticos, etc.

En este caso, los últimos son los que más nos van a interesar, a pesar de que en los cuentos eróticos, los sentimentales y los dedicados al mundo femenino, son relevantes los escenarios con carga simbólica, además de presentar en muchas ocasiones al cuerpo humano como uno de los espacios determinantes de la historia narrada. De igual forma, en los relatos propios de la tendencia realista e incluso en los policíacos y metaficciones, el espacio adquiere en casos concretos un protagonismo elevado, aun cuando a veces no propicia simbologías espectaculares.

No obstante, de manera general, los relatos que mayor potencian las posibilidades significativas de la dimensión espacial son aquellos pertenecientes a la veta fantástica (Martín Nogales 1997), con autores como José María Merino, Juan José Millás, José Ferrer Bermejo, Cristina Fernández Cubas, Pedro Zarraluki y Gonzalo Suárez, entre otros. Estos escritores están influenciados por el gusto por contar historias, por la literatura indoeuropea y oriental llegada a España con la influencia hebrea, por la literatura medieval española y por autores anglosajones e hispanoamericanos (Andrés-Suárez 1997); aunque desarrollan su propia estética de manera peculiar y provocando la liberación del cuento de todas las ataduras anteriores del género. Así, si en el cuento fantástico medieval escrito en castellano los protagonistas no se sorprendían ante lo extraordinario o lo sobrenatural, en la fantasía moderna los personajes se cuestionarán la realidad de ciertos hechos y de los espacios en que acontecen. Advertimos, pues, en los relatos de estos narradores la relevancia de espacios cotidianos y con tintes realistas en los que, sin embargo, se pretende hacer creíble lo inverosímil y lo ilógico, construyendo una realidad propia en los límites de la fantasía. De ese modo, con el fin de reflejar la complejidad de la realidad, crean un mundo ficcional en el que se funden en el espacio de la historia los límites de lo racional y lo irracional con la confusión entre el espacio de la realidad y la ficción, y el de la vigilia y el sueño.

En esta línea son muchos los autores y relatos que podríamos enumerar como, por ejemplo, los cuentos fantásticos de Cristina Fernández Cubas en obras como *Mi hermana Elba* (1980), *Los atillos de Brumal* (1983) y *El ángulo del horror* (1990). En ellos destaca la existencia de lugares secretos, insertándose además en el seno de una situación y un espacio cotidiano elementos misteriosos que producen inquietud. Del mismo modo, Pedro Zarraluki, con *Galería de enormidades* (1983) y *Retrato de familia con catástrofe* (1988), presenta en sus cuentos la fantasía a través de la mezcla de ficción y realidad. Mientras, en los relatos de Gonzalo Suárez, como los incluidos en *Gorila en Hollywood* (1980), se observa un mundo ficticio y fantástico en el que resaltan elementos ilógicos e irracionales, aunque ilustrados con una gran carga de humor y parodia (Mena 1992).

Por otra parte, también es importante el humor en los relatos de José Ferrer-Bermejo con *Incidente en Atocha* (1982), *El increíble hombre inapetente y otros relatos* (1982), y *La música de Ariel Caamaño* (1992). En esos cuentos irrumpirán en el espacio y el ámbito de la realidad y de la cotidianidad elementos insólitos y extraordinarios, mediante personajes que luchan a través de la fantasía, el sueño y la imaginación, por romper con las normas y convenciones de la sociedad, aunque terminarán generalmente en el fracaso. Un ejemplo destacado de la potencialidad espacial en sus relatos es el que se aprecia en el cuento titulado "Sombras en el agua; mujeres de cuadros antiguos", en el que se plasma la historia en torno a la contraposición exis-

tente entre el espacio del mundo real y el de los libros y los sueños, junto a la semiotización negativa que caracteriza al hogar natal convertido en un ámbito opresor. Sucede de esa forma porque el protagonista, a causa de su deformidad y de los sangrientos crímenes que comete en el jardín y el estanque, es encerrado todas las noches por su madre en la biblioteca de la casa familiar. En ese espacio se produce la singular fusión entre vida y literatura, ya que las imágenes de los libros leídos serán los únicos recuerdos del mundo real que el personaje posea y con los que pueda soñar, hasta que, finalmente, decide probar la sangre de su madre antes de escapar para siempre.

Pero, en esta ocasión y a consecuencia de la brevedad exigida, vamos a ocuparnos con más detalle solamente de dos de los autores en los que el espacio alcanza sus cotas funcionales más elevadas. Comprobamos así cómo ya en los primeros libros de relatos de José María Merino, *Cuentos del Reino Secreto* (1982) y *El viajero perdido* (1990), se desarrolla con fuerza el gran protagonismo y capacidad significativa que pueden adquirir los espacios en el seno de la ficción fantástica. En su obra, íntimamente ligada a la tradición narrativa oral, Merino indaga en la inquietud que producen los mundos extraños surgidos en el seno de situaciones y espacios cotidianos. Por lo tanto, el tema de América como espejo de España, el del apócrifo, el del doble, el de la identidad, la metamorfosis, y la fusión de sueño y realidad, se plasman con ayuda de la anulación de espacios y tiempos.

Así, en *Cuentos del Reino Secreto* apreciamos el carácter fantástico y la simbología provocada en su mayor parte mediante la proyección significativa del espacio. La primera muestra se vislumbra ya en el cuento inicial del libro, titulado "El nacimiento en el desván", en el que la historia gira en torno al eje de la confusión entre el espacio real y el creado por el protagonista. Ocurre así porque el personaje construye en su desván un nacimiento que reproduce exactamente el pueblo en el que vive, comenzando a dudar de cuál es la verdadera realidad de ese espacio y, por extensión, dudando de su propia identidad:

Diciembre llegó con lluvia. Una compleja red de cables sujetos al techo propició la instalación de varios portalámparas, y las bombillas, ayudadas por botes vacíos y papeles de celofán de diversos colores, dieron al panorama del pueblo fingido, con las figuritas repartidas en calles, corrales y edificios, una atmósfera densa, una bruma especialmente opaca que se ceñía a las maquetas y a las figuritas como la bruma a las casas y a los hombres reales, cuando llegaba la noche.

La lluvia repicaba con fuerza en el tejado. Las perspectivas que tanto le asombraron otras veces por su extraño parecido con el pueblo verdadero, cobraban una gran nitidez: podía pensarse que éste era el pueblo y que el de fuera (envuelto ahora en oscuridad y agua) era solamente un trasunto grandón e impreciso (Merino 1982: 13).

A esa incertidumbre se une el hecho de observar a las figuras del nacimiento moverse con vida propia, junto al comienzo de una serie de fenómenos extraños y asesinatos de vecinos producidos aparentemente por una fuerza mayor que le hace pensar en los verdaderos habitantes del pueblo caracterizados por la misma fragilidad de las figuritas en sus manos. Por ello, cuando sube al desván y descubre al gato dispuesto a deshacer con su zarpa a una de las figuras, la confusión entre el escenario real y el artificial es total, por lo que decide cerrar el desván y arrojar la llave a un viejo pozo para proteger al nacimiento y, de ese modo, al pueblo real.

La fuerza espacial también se advierte en libros posteriores como *El viajero perdido*, con la recurrencia de escenarios simbólicos plasmados gracias a variados procedimientos como son la contraposición entre un espacio real y objetivo frente al ficcional creado dentro de la propia historia; la influencia del espacio en el ánimo de los personajes; el extrañamiento y el peligro de perder la identidad en espacios lejanos, laberínticos y desconocidos; la casa con semiotizaciones tanto positivas como negativas; los ámbitos del sueño y de la imaginación percibidos con total apariencia de realidad; y el poder espacial del cuerpo humano, del espacio de la noche y de determinados objetos.

De manera semejante, en la narrativa de Juan José Millás se corrobora la importancia del espacio al plasmarse como un protagonista más de sus relatos. Destaca la gran significación que adquieren sobre todo el espacio urbano, el de la casa y el corporal, existiendo además una intensa vinculación entre el espacio mental de la conciencia de los personajes y los diversos escenarios de la historia. De ese modo, indaga en los trastornos humanos, en el tema del doble, de la identidad, etc. a través del espacio corporal en paralelismo con otros ámbitos; de la casa con semiotizaciones bastante negativas como espacio extraño, laberíntico y de la soledad; además de mediante otros espacios cotidianos de la vida y el ambiente urbano. Nuevamente, incidirá también en la carga simbólica del espacio onírico frente al real de la vigilia; en el extrañamiento que provocan determinados lugares de la historia; y en el poder significativo de objetos y subespacios concretos.

Muchos de los rasgos mencionados se localizan en un cuento muy representativo titulado "Trastornos de carácter", englobado en el libro *Primavera de luto y otros*

cuentos (1989). La historia se ubica en un medio urbano y aparentemente cotidiano, concretamente en el barrio madrileño de la Prosperidad, marco en el que el protagonista constata la extraña desaparición de su vecino, un personaje de personalidad extravagante y carácter inestable. En el relato, además de la influencia que el espacio ambiental ejerce en los personajes —como la tristeza que generan en el ánimo las lluvias de otoño—, resalta la capacidad simbólica de los espacios de la casa, el cuerpo y el armario a la hora de plantear concretos trastornos de la psicología humana. Así, la connotación negativa de soledad y sensación de ahogo propia del encierro que se desprende del espacio de la casa afectará a los personajes de manera decisiva. Del mismo modo, las dudas acerca de la propia identidad se ponen de manifiesto mediante la correlación entre los espacios del hogar, los dos apartamentos de los vecinos protagonistas que parecen ser escenarios similares, más bien una réplica el uno del otro, manteniendo un inquietante vínculo que se proyectará también en ambos personajes:

Así, por las noches, cuando me lavaba los dientes en mi cuarto de baño, separado del suyo por un delgado tabique, imaginaba a Holgado cepillándoselos también al otro lado de mi espejo. Y cuando retiraba las sábanas para acostarme, fantaseaba con que mi amigo ejecutaba idénticos movimientos y en los mismos instantes en que los realizaba yo. Si me levantaba para ir a la nevera a beber agua, imaginaba a Vicente abriendo la puerta de su frigorífico al tiempo que yo abría la del mío. En fin, hasta de mis sueños llegué a pensar que eran un reflejo de los suyos; todo ello, según creo, para aliviar la soledad que esta clase de viviendas suele infringir a quienes permanecen en ellas más de un año. No he conocido todavía a ningún habitante de apartamento enmoquetado y angosto que no haya sufrido serios trastornos de carácter entre el primero y el segundo año de acceder a esa clase de muerte atenuada que supone vivir en una caja (Millás 1989: 31-32).

Esta confusión de identidad generada por el espacio de la casa se incrementará de manera angustiada cuando el protagonista descubre la desaparición de su vecino:

Me encuentro, pues, en la dolorosa situación de enfrentarme a un espejo que ya no me refleja. Mis movimientos, mis deseos, mis sueños, ya no tienen su duplicado al otro lado del tabique; sin embargo, el marco en el que se producía tal duplicidad sigue intacto. Sólo ha desaparecido la imagen, la figura, la representación, a menos que aceptemos que yo

sea la representación, la figura, la imagen, y Vicente Holgado fuera el objeto original, lo cual me reduciría a la condición de una sombra sin realidad. En fin (Millás 1989: 35).

Igual significación simbólica parece residir en el espacio del armario a causa del extraño modo en que se produce el suceso. Ciertamente, cuando, tras notar la ausencia del vecino, la policía fuerza la puerta del apartamento, que tenía la cadena de seguridad puesta por dentro, descubre que en la casa no hay nadie y que, además de la puerta, las dos ventanas están cerradas también por dentro. Es un hecho insólito al que no encuentran explicación y que les mueve a archivar el caso. No obstante, en esas fechas el protagonista recuerda la importancia que el armario empotrado de la casa tenía para el vecino. Si de manera común el armario se plasma como un subespacio del hogar en el que se almacenan no sólo objetos sino también recuerdos y pensamientos de las personas, en este caso adquiere todavía una mayor carga simbólica. Esto se debe a que el solitario y ya desaparecido vecino se dedicaba a encerrarse en el armario de su apartamento, separado por un débil tabique del piso del protagonista:

Al rato aparecía de nuevo, pero no con el gesto de quien hubiera permanecido media hora en un lugar oscuro, sino con la actitud de quien se baja del tren cargado de experiencias y en cuyos ojos aún es posible ver el borroso reflejo de ciudades, pueblos y gentes obtenido tras un largo viaje (Millás 1989: 36-37).

Así, antes de desaparecer, descubre una nueva dimensión espacial en ese marco hasta llegar al convencimiento de que todos los armarios del universo se comunican entre sí. Por esa razón, se dedica a viajar por diferentes armarios aunque con la preocupación de no estar muy seguro de conocer bien el mecanismo para regresar. De esa manera, reflexionando sobre estos hechos, el protagonista del relato expone la solución a la misteriosa desaparición: su compañero ha viajado tan lejos a través del armario que ya no sabe cómo volver:

Sólo yo sabía, hasta hoy al menos, que había desaparecido por el armario. Desde estas páginas quisiera hacer un llamamiento a todas aquellas personas de buena voluntad, primera, para que tengan limpios y presentables sus armarios, y segundo, para que si alguna vez, al abrir uno de ellos, encuentran en él a un sujeto vestido con un frágil pijama y con la cara triste que creo haber descrito, sepan que se trata de mi amigo Vicente Holgado y den aviso de su paradero cuanto antes (Millás 1989: 38).

En suma, frente a la inicial función referencial del espacio en el cuento medieval oriental, observamos en el seno de cada uno de estos relatos fantásticos actuales las nuevas dimensiones literarias que la funcionalidad simbólica del espacio aporta al conjunto de la trama narrativa.

Referencias bibliográficas

- ALBADALEJO, T. (1992) *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ANDERSON IMBERT, E. (1979) *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (1997) "El cuento fantástico actual: la influencia de Julio Cortázar", *Lucanor*, 14, 131-147.
- BAL, M. (1985) *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- CAMARERO, J. (1994) "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario", *Signa*, 3, 89-101.
- CAMPS PERARNAU, S. (1997) "El cuento fantástico medieval en castellano", *Lucanor*, 14, 25-43.
- CEREZALES, A. (1991) "Escaleras en el limbo", *Lucanor*, 6, 100.
- ENCINAR, A. (1995) "Tendencias en el cuento español reciente", *Lucanor*, 13, 103-118.
- FERRER-BERMEJO, J. (1991) "Sombras en el agua; mujeres de cuadros antiguos", *Lucanor*, 6, 119-122.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993) *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GULLÓN, R. (1980) *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- LACARRA, M.J. (1999) *Cuento y novela corta en España. Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- MARTÍN NOGALES, J.L. (1994) "El cuento español actual. Autores y tendencias", *Lucanor*, 11, 43-67.
- (1997) "Evolución del cuento fantástico español", *Lucanor*, 14, 11-21.
- MENA, J.C. (1992) "Aspectos de lo fantástico en la narrativa breve de Gonzalo Suárez: la resurrección", *Lucanor*, 8, 65-83.
- MERINO, J.M. (1982) *Cuentos del Reino Secreto*. Madrid: Alfaguara.
- MILLÁS, J.J. (1989) *Primavera de luto y otros cuentos*. Barcelona: Destino.

PUÉRTOLAS, S. (1991) "La gracia, la vida, la inmortalidad", *Lucanor*, 6, 172.

VALLES CALATRAVA, J.R. (1999) *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1953) *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.