

TESIS DOCTORAL

**EL ESPACIO URBANO
EN LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA:
EL EJEMPLO DE ÁVILA**

FERNANDO ROMERA GALÁN

Licenciado en Filología Hispánica

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

2008-2009

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE LITERATURA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

**EL ESPACIO URBANO
EN LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA:
EL EJEMPLO DE ÁVILA**

FERNANDO ROMERA GALÁN

Licenciado en Filología Hispánica

Director

Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento expreso al Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española del Departamento de Literatura y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, como director de esta tesis por su ayuda y dedicación, por sus consejos, observaciones, orientaciones, sugerencias, por su paciencia y por haber sido uno de los investigadores que más ha despejado el camino en los estudios en los ámbitos de la literatura autobiográfica, sin los cuales este trabajo habría sido imposible.

También quiero agradecer el apoyo de toda mi familia, de mis padres en particular y, en especial de mi mujer, Elena, de cuya paciencia es deudor este trabajo.

Y, finalmente, a cuantos amigos, en los ámbitos de la Universidad y privado, me han ayudado con su saber y orientaciones.

A todos ellos, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
1.- <i>Hipótesis de trabajo.....</i>	11
2.- <i>Estructura.....</i>	23
3.- <i>Algunos aspectos acerca de la bibliografía consultada.....</i>	25
PRIMERA PARTE.....	31
ESPACIO Y AUTOBIOGRAFÍA	31
1.- <i>BREVES APUNTES SOBRE EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO</i>	32
1.1.- <i>Tipología de los géneros literarios y problemas de adscripción genérica de la autobiografía.....</i>	36
1.2.- <i>Lejeune y el pacto autobiográfico.....</i>	41
1.3.- <i>La irrupción del sujeto en la literatura: otras teorías sobre el género.....</i>	44
1.4.- <i>Origen y sentido de la autobiografía</i>	56
1.4.1.- <i>La autobiografía.....</i>	56
1.4.2.- <i>Brevísima aproximación a las diferentes modalidades autobiográficas.....</i>	62
1.4.2.1.- <i>Memorias.....</i>	62
1.4.2.2.- <i>Epistolarios.....</i>	64
1.4.2.3.- <i>Diario íntimo</i>	66
1.4.2.4.- <i>Crónica.....</i>	74
1.4.3.- <i>La autoficción o el terreno de nadie</i>	78
1.4.4.- <i>Otras modalidades</i>	81
1.4.4.1.- <i>Autobiografía y biografía</i>	81
1.4.4.2.- <i>Autobiografía y novela.....</i>	82
2.- <i>ESTUDIOS SOBRE EL SIGNO ESPACIAL EN LA NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA</i>	88
1.- <i>El signo del espacio en la literatura</i>	92

1.1.- Hacia el símbolo espacial o qué ciudad no es de ficción.....	92
1.2.- ...Si no hay aquí ni ahora	109
2.- <i>Determinaciones espacio-temporales en la escritura autobiográfica</i>	<i>121</i>
2.1.- Narración autobiográfica y narración ficcional: la vieja idea de la condición topográfica del hombre.....	121
2.2.- El espacio de la autobiografía: un “fake” en el que el autor se prefigura	129
2.3.- Reflejos del espacio en los textos autobiográficos	138
2.3.1.- El espacio idealizado de la infancia.....	138
2.3.2.- El espacio de la adolescencia.....	142
2.3.3.- La “condición vegetal” del hombre: el espacio urbano como tendencia.....	143
2.3.4.- La desmemoria que ficcionaliza los lugares.....	150
2.3.5.- La ciudad recién nacida: el campo y la ciudad	152
2.3.6.- Las sensaciones en el espacio y el lirismo.....	157
2.3.7.- Un montón de imágenes rotas en las que da el sol: el espacio en la memoria como una écfrasis	159
2.3.8.- Topografías del vacío	167
2.3.8.1.- La ciudad retórica y la persistencia barroca	167
2.3.8.2.- El espacio, la vanidad y la muerte	170
2.3.9.- La mirada del flâneur	172
2.4.- El cronotopo en la narración autobiográfica: un posible cronotopo de las ciudades muertas.....	180
2.4.1.- Un cronotopo para el tópico de la ciudad pequeña(2121).....	180
2.4.2.-El cronotopo y la autobiografía	190
2.4.3.- Hacia un estudio del cronotopo de las ciudades muertas: el ejemplo de Ávila	191
2.5.-Primeras apariciones de la ciudad en los escritos autobiográficos: la ciudad como configuradora del género	196
2.5.3.- El espacio urbano en otras modalidades autobiográficas.....	201
2.5.3.1.- El espacio en la poesía.....	201

2.5.3.2.- Epistolarios y crónicas. De la mirada de Mesonero Romanos a la <i>Causserie</i> de Gutiérrez Nájera.....	213
SEGUNDA PARTE:	227
UN EJEMPLO DE SIGNO ESPACIAL EN LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA.	227
1.- <i>Procesos de simbolización espacial: las ciudades muertas</i>	228
1.1.-Procesos de simbolización del espacio.....	228
1.1.1.- Las denominadas “ciudades muertas”.....	231
1.1.1.1.-Protuberancias de Castilla: las ciudades muertas y el castellanismo finisecular	234
1.1.1.2.-Crítica y descomposición del signo espacial a través de las <i>Memorias</i> de Alberto Insúa.....	241
1.1.2.-Cultura y memoria en la representación del espacio en autobiografía. La ciudad castillo, la ciudad celda y el palacio de cristal	252
1.1.3.- Tópicos de la ciudad pequeña: espacio y tiempo a través de algunos textos autobiográficos.....	273
1.2.- La imagen simbólica de Ávila en algunos textos autobiográficos.....	278
1.2.1.- Narraciones femeninas: la construcción de la identidad autobiográfica a través del espacio: La celda carmelitana y su expresión escrita como expresión de un “microcosmos urbano”	278
1.2.2.- Ciudades verticales y diacrónicas. Lo que vio Bécquer y no quiso ver Unamuno.	303
1.2.3.-El simbolismo unamuniano en los inicios de la aparición de las “ciudades muertas” en la literatura española.....	323
1.2.3.1.- Unas líneas sobre el autobiografismo y el espacio en la obra de Unamuno	328
1.2.3.2.- Ávila la casa: sólo es ciudad lo que no es una ciudad	331
1.2.4.- Santayana: frente a la ciudad muerta, el locus standi.....	332
1.2.5.- Claudio Sánchez Albornoz: perder la identidad en el exilio y rememorarse en la ciudad	339
1.2.6.- La recomposición de los principios autobiográficos femeninos del XVI: Castilla y Ávila para Gabriela Mistral.....	347

1.2.7.-Visitantes ocasionales: una carta de Lorca. Del irrealismo espacial y literario de Gaziél a la visión literaria de Pere Corominas, los textos autobiográficos de Ridruejo y La España Negra de Gutiérrez Solana.....	351
1.2.8.- Poetas de la primera mitad del XX	377
1.2.9.- Poetas de la segunda mitad del XX.....	387
1.2.9.1.- Epígonos en la imagen de la ciudad muerta	387
1.2.9.2.- Culturalismo, identidad y emotividad: la visión culturalista del espacio urbano	394
1.2.9.3.- Cuatro poemas abulenses de Guillermo Carnero.....	404
1.2.10.- José Jiménez Lozano: El ojo de Plotino	410
1.2.10.1.- La identidad diluida en el espacio y en la historia	410
1.2.10.2.- Relatos de intimidad e identidad. El espacio autobiográfico o los “homelands”	423
CONCLUSIONES.....	445
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	458

INTRODUCCIÓN

1.- Hipótesis de trabajo

La proliferación de los estudios sobre ciudad y literatura es síntoma de la importancia que tiene el espacio urbano en la cultura contemporánea. No podría ser de otra manera; la ciudad en su forma, estructura, realidades y contradicciones ha posibilitado, en gran manera, nuestra vida contemporánea. Desde las primeras manifestaciones de una imagen urbana, allá por el siglo XVIII, cuando la ciudad se mostraba como la portadora de los valores ilustrados de cultura y progreso, hasta las teorías posmodernas, en las que se nos muestra el discurso urbano como definitorio de la nueva identidad del hombre de nuestro tiempo, las ciudades representan la evolución de nuestra sociedad y nuestro devenir intelectual. La literatura no dejará de mostrarnos esta evolución. Es más; será la fedataria de este proceso histórico.

Hemos de considerar que este trascendental devenir tendrá su momento cumbre hacia mediados y finales del siglo XIX, a partir del desarrollo industrial. Son las grandes urbes que se superpondrán a las viejas y medievales ciudades europeas, borrando su estructura diacrónica, en la que aparecía escrita su historia de vejez. Sobre ellas, las nuevas y modernas avenidas reflejarán el esplendor de la novedad, registrarán los intereses cotidianos del hombre “moderno” en sus dorados cafés, invocarán lejanamente a la naturaleza romántica en los grandes jardines que someterán la naturaleza a la estructura geométrica de sus calles. Para lograrlo, pasarán por encima de edificios y de calles pobladas por las antiguas estructuras sociales como la metáfora de los nuevos tiempos: el hombre nuevo que pasa sobre el viejo. Si Baudelaire lo contempla y lo explicita en su obra sobre París, serán otros muchos los que hagan lo propio, llegado el momento, sobre las ciudades españolas. Sus obras serán la expresión de esa pretendida identidad moderna que señalará a sus personajes en medio de la anonimidad y la masa informe que paseará por las avenidas. Es la nueva cultura.

Luis García Montero, en su interesante libro *Los dueños del vacío* (2006: 101), lo explica de manera tal que nos evita ahondar en más detalles, por el momento: “La ciudad es el territorio de la cultura contemporánea [...] porque aparece como el lugar donde se generan y se observan las contradicciones de los tiempos modernos”. Los trabajos han venido desde los ámbitos de la sociología, de la arquitectura y, por supuesto, del arte. La literatura urbana que llega, obviamente, con las nuevas ciudades, deja dos formas de melancolía: la de los que viven en la fugacidad de las cosas en la gran ciudad y la de quien añora otras ciudades que tampoco existen y que son aquellas pequeñas en trance de desaparecer en la imitación de las grandes urbes.

Todo ello, necesariamente, habrá de modificar las estructuras literarias que, en sus rígidos moldes, impondrán sus dificultades para inscribir y escribir al nuevo hombre de la modernidad. El escritor necesitará de la literatura para definirse entre el resto de los que lo acompañan en la ciudad y que buscan, así mismo, su propia identidad diferenciada en la multitud. La obsesión por el “yo” será una de las pautas de esa nueva cultura. Y, con ella, la autobiografía cobrará especiales bríos. Pero la explicitación de la propia identidad en el texto, la “creación del yo” requerirá de formulaciones diferentes de las ya arcaicas: la novela, el ensayo... serán vehículos para la expresión de ese nuevo “yo”, junto con la escritura autobiográfica ya conocida: los diarios, los epistolarios, las memorias... se convertirán en fórmulas definitivas para la composición de textos de ficción. Y viceversa.

Luego la ciudad es más que un signo literario de la propia escritura y no podemos tratarlo únicamente desde la inmanencia del propio texto. Porque la autobiografía intentará conciliar ese “yo” ficticio, puramente literario con un “yo” real, también en proceso de construcción.

Pero ¿qué ocurre con las viejas ciudades que permanecen en cada país como reliquias de un pasado que se mira de reojo y con cierta sospecha de enfrentamiento a los nuevos tiempos? La literatura reaccionará también en un proceso lógico, a esa novedad histórica y esas pequeñas urbes se convertirán en la expresión de la nueva

mentalidad, precisamente por negarla. Serán muchos los autores que vuelvan sus ojos a ellas como ejemplo de un pasado que la modernidad niega: serán las denominadas “ciudades muertas” de las que Gustav Rodenbach será una suerte de notario histórico. Entre ellas, las ciudades viejas de Castilla: ejemplos de lo que la moderna formulación cultural intenta superar: los moldes medievales aún persistentes en las viejas estructuras. La religiosidad, la caballería, las viejas y torcidas calles, las imágenes grises del pasado... todo ello ilustrará las novelas y los textos autobiográficos de no pocos autores a partir de la segunda mitad del XIX. Pero será sólo eso: literatura, un espacio imaginario. Porque de la vieja ciudad reflejada en los primeros textos autobiográficos del siglo XVI, como los de Teresa de Jesús, a los nuevos, habrá todo un recorrido en los que la presencia de esas ciudades se irá convirtiendo en un auténtico signo literario.

Suele decirse de Ávila, incluso lo hacen sus propios habitantes, que es una ciudad medieval. Algo de verdad hay en la afirmación: conserva su vieja estructura romana y gótica en su trazado, así como algunos monumentos más que destacables. Pero esto no es del todo cierto. Primero porque su desarrollo urbano, la aparición de sus casas solariegas, la renovación de gran parte de sus iglesias... son consecuencias del siglo XVI, siglo en el que la ciudad alcanza un cierto desarrollo y esplendor, del que su exponente mayor será la figura de Santa Teresa. Hasta aquí, la historiografía local ya ha dicho más que mucho de esta época y aún tendrá por decir. Lo que se suele obviar, salvo en estudios muy tangenciales, es que Ávila es, en realidad, una ciudad muy del XIX. Por diferentes motivos sociales, culturales y económicos, como la llegada del ferrocarril, la ciudad verá modificado su aspecto urbano, derribando las casas medievales – apenas quedarán, pero, las que quedan, nunca en el centro de la ciudad – dibujando nuevas calles, abriendo cafeterías, planificando jardines... De ello casi nadie habla, salvo algunos autores que ven este desarrollo como expresión de la negatividad del progreso. Lo cierto es que, frente a otras ciudades, Ávila no derribará sus murallas – por falta de presupuesto de la administración local – y esa imagen se perpetuará en la mirada de quienes viven, viajan y escriben sobre la ciudad. Pero los textos que

conocemos sobre Ávila dan todos una imagen tópica de lugar de la mística, de la religión, y de la milicia.

Quienes vivimos en Ávila solemos pasar por algunas señales de este tópico sin prestar más atención. Sin embargo, hace no mucho tiempo deparé en los murales que, en los años cincuenta del siglo XX fueron pintados para decorar la estación de ferrocarril. Un caballero medieval, un fraile y un campesino forman el grupo que venía a dar la bienvenida a los viajeros a la ciudad. La pregunta es obvia ¿cómo es posible que aún en la segunda mitad del siglo XX se mantenga ese tópico nacido en la literatura del siglo anterior, de la mano de los Unamuno, Azorín...? Porque serán pocos los autores que nieguen esa imagen, como Jiménez Lozano, y ya en las postrimerías del siglo XX. Lógicamente, este asunto nos llevó a considerar algo importante. Si la literatura había creado un símbolo espacial de tan hondo calado como éste, hasta el punto de implicar la vida artística posterior y convertirla en algo aceptado por el común de la sociedad, es decir, había llevado a la realidad un signo literario de ficción, ¿la escritura autobiográfica obviaría este tópico o, por el contrario, lo asumiría de pleno? Y, ¿hasta qué punto contribuyó a crearlo? En estos últimos extremos, nos hallaríamos ante un signo que propondría consecuencias genéricas de interés porque estaríamos ante una invasión de la ficción sobre la escritura autobiográfica. Es más; en algunos casos, la tradición literaria ha tomado prestado el interés de la sociología o la psicología por disciplinas como la geografía. Así, los geógrafos deterministas, fundamentalmente franceses, influyeron de manera importante en los autores de fin de siglo, de manera que es fácil apreciar cómo suelen terminar por identificarse paisaje y personalidad social. Estos autores, que resolvían fácilmente las características emocionales y de carácter de un pueblo por el lugar o espacio que habitaban, estarán dando una muestra de ingerencia simbólica del espacio en la literatura autobiográfica, por cuanto los autores se sentirán herederos, no sólo de una cultura anclada en la sociedad, sino también hijos de un paisaje determinado.

Estas pequeñas dudas fueron las que nos llevaron a proponer este estudio acerca del signo espacial en la escritura autobiográfica, es decir, a tratar de discernir cómo se proyecta la ciudad en las narraciones del yo y en otros textos o modalidades autobiográficas. Porque, aunque pueda parecer un detalle intrascendente y de obligada aparición en textos de este tipo, el espacio y su importancia en la escritura cumple ciertas funciones narrativas y descriptivas que llegan a tener valor simbólico; y el que mayor valor ha ganado desde el siglo XIX es el de la ciudad. De hecho podemos diferenciar entre textos autobiográficos eminentemente urbanos y otros rurales, campesinos, rústicos... llamémoslos como creamos oportuno. En los primeros vamos a apreciar, sobre todo desde el siglo XIX, un ensimismamiento individual que tendrá mucho que decir acerca de la intimidad y la identidad personales, algo que difícilmente hallaremos en eso que llamamos “las provincias”. Indagaremos en el porqué.

Pero, sobre todo, nos encontraremos ante la cuestión de cómo aparece un nuevo individuo asociado a las nuevas grandes urbes que sentirá su diferencia entre la muchedumbre, que responderá al tipo baudeleriano del “*flâneur*”. Y este individuo necesitará de nuevas formas de expresión personal en la escritura del momento e irá inaugurando una incorporación progresiva del “yo” a la ficción y viceversa, por la pura necesidad de afrontar esa nueva condición de la identidad en la urbe. Formas que podremos apreciar ya en autores como Unamuno o en Azorín, cuyos textos demuestran esa nueva mentalidad vertida en la autobiografía. Es decir; creemos que la progresiva incorporación de la ficción a la autobiografía o de elementos autobiográficos a la ficción están íntimamente relacionados con la consecuente formulación del individuo urbano que necesita de nuevas maneras de autoconocimiento. Frente a ello, algunos autores fijarán su atención y su búsqueda en las viejas ciudades europeas, sin que, por ello, pierdan esa nueva mentalidad urbana.

La ciudad como signo en la narrativa ha sido estudiado en los últimos años por la crítica en un buen número de trabajos en los que se ha destacado su importancia en la novelística del siglo pasado. Desde que Bajtín aportase la idea del cronotopo como

signo esencial en la configuración narrativa y genérica, han sido muchos los que han dedicado su esfuerzo a demostrar cómo el espacio urbano se ha convertido en el protagonista de la vida y de la literatura actual.

Claro está que hemos echado en falta la primera parte de la afirmación que acabamos de hacer, es decir, cómo la ciudad ha sido protagonista de la vida de los escritores y cómo esta vida urbana - o antiurbana - ha calado en su obra. Nos interesa, por tanto, mostrar la importancia que el espacio ha tenido para la configuración de la teoría literaria en general, y para la escritura autobiográfica en particular. Porque tenemos, por un lado, la certidumbre de que la escritura autobiográfica no sería la misma si el escritor de esos textos no hubiese vivido o padecido la influencia de la ciudad y sus cambios radicales a lo largo de la historia reciente; y, por otro, la idea de que ese signo literario que procede de textos literarios de ficción presenta una cierta tendencia a ficcionalizar los propios textos autobiográficos. Es más; la trascendencia que supone la aparición de las grandes ciudades en el siglo XIX supone un retorno a lo doméstico y a lo individual ante lo que podría ser una falsa socialización, y este formato de la individualidad que se rodea de multitud avanza con los años, con el desarrollo de las comunicaciones, con la abundancia de información. Esto ya lo había apuntado Habermas, pero cada día se hace más evidente. Por todo ello, la importancia del espacio urbano se vinculará fuertemente a la autobiografía y a géneros que abundarán en el “yo”. Y aún más, el “yo artista”, el escritor, que intenta entender esa nueva estructura urbana y social y que, poco a poco, intervendrá en ella como una forma de hacerla habitable: “la creación artística (como también la literaria y la cinematografía) puede poner sus mejores energías en hacer habitable lo inhabitable, orientarlo hacia una manera de vivir marcada por el respeto”, explica Juan Ramón Barbancho (2007: 63).

Ya en los primeros textos que podemos reconocer como autobiográficos en el siglo XVI, como las obras de Teresa de Jesús, el espacio que estructura las estancias carmelitanas, los conventos que funda, recoge elementos que proceden de su propia experiencia del espacio. Los extensos lugares que ella conocía desde pequeña – la

llanura de Castilla, el gran monasterio de La Encarnación – inciden en su percepción de esos espacios hasta incorporarlos a su “imaginario” – usemos este término neutro para referirnos a sus visiones -, de manera que sus imágenes del infierno reflejan espacios urbanos insalubres y ruinosos. A partir de dichas imágenes, los conventos serán pequeñas casas compradas o alquiladas que serán reformadas. La particular forma de ir añadiendo espacio a sus “casas”, también será una manera de incorporar el convento a la ciudad. La primacía del bienestar de sus monjas en esos espacios será también un ejemplo de asimilación de las ideas renacentistas por parte de la monja de Ávila. A ello hay que añadir la particular vivencia que de una ciudad importante de la Castilla del XVI tiene una mujer de la sociedad burguesa del momento. Tesis psicoanalíticas al margen, como veremos, la relación de los textos autobiográficos de la Santa con esos espacios va a ser fundamental, hasta el punto de que el *Libro de las Fundaciones* les dedicará una atención especial.

Los primeros textos autobiográficos del siglo XVIII ya mantienen la idea de ciudad como destino ideal de la vida y el pensamiento moderno. La cultura, la instrucción pública, la consideración de que todo desarrollo humano posible lo sería en la ciudad y sólo en la ciudad, es la muestra de cómo el espacio enmarca ya, desde estos años, la importancia que va a tener, en el futuro, para la escritura de la propia vida y para la literatura en general.

Pero va a ser durante el siglo XIX cuando la ciudad cambie la vida de sus habitantes. Hemos consultado un buen número de estudios acerca de la modificación urbana de las grandes ciudades europeas a fines del siglo XIX y, fundamentalmente, a principios del XX, en la época coincidente con lo que llamamos en España “literatura finisecular”. La gran transformación de París, y, tras ella, de las grandes ciudades europeas, como Berlín, Londres o Barcelona conllevarán cambios sociológicos de un grandísimo calado. La sociedad burguesa se infiltra en los viejos barrios casi medievales de las ciudades, destruyéndolos bajo el peso de las grandes avenidas y los nuevos y limpios bulevares. Esta mezcolanza modificará la concepción de las estructuras sociales,

antes diferenciadas en un plano vertical que elevaba a las clases altas a la parte alta de la ciudad, dejando la baja para las clases más humildes. Los grandes y modernos barrios se llenarán de cafeterías lujosas y de tiendas brillantes que dejarán a cada lado del escaparate a unos y a otros y que tendrán su repercusión desde en los nuevos cuentos infantiles de Andersen hasta en las novelas de Dickens.

La autobiografía no sería la misma si no se hubiese transformado en una autobiografía urbana, si el protagonista de una vida no hubiese sufrido las mismas transformaciones. Y, de alguna manera, debemos a la ciudad el origen de ciertas autobiografías o de cierta forma de escribirlas, pues el mismo hecho de narrar la vida propia surge, en muchos casos, de la experiencia de una ciudad concreta, la experiencia de una ciudad que cambia y de la que una vida puede ser cronista.

De esta novedad urbana surgirá un nuevo ideal de artista que encontrará en la ciudad su forma de ser y su esencia literaria. Es la figura del *flâneur*, a la que darán forma Baudelaire y Benjamin y que será el cronista de esta nueva mentalidad que surge con el desarrollo urbano. Este nuevo conocedor de la vida urbana tendrá varios contrapuntos. El primero de ellos, una figura burguesa que, contrariamente a lo que se pudiera pensar de su incorporación a la nueva vida de la ciudad, sentirá una profunda nostalgia de la vida rural. En una suerte de romanticismo renovado, criticará la vida de la gran ciudad y reivindicará la vida en la ciudad pequeña. Este nuevo escritor de la vida del XIX tendrá en Gustav Rodenbach y en su novela *Brujas la muerta* (1896), el modelo a seguir. Surgirá un tópico nuevo, el de la ciudad pequeña que no ha padecido ni los efectos de la industrialización ni los de la nueva urbanización. Será la ciudad espiritual, arcaica, sometida a las viejas tradiciones religiosas, poblada de ecos medievales y lugar ideal para reposar el espíritu.

La otra experiencia contraria al desarrollismo urbano será la del bohemio. Es también un ser urbano por naturaleza, pero privado de los lujos de la burguesía que ha ocupado sus calles. Su vida se desarrollará en los viejos barrios, en la noche de los

viejos bares y cafés, reclusos en los viejos centros urbanos abandonados por la burguesía.

Unos y otros van a contribuir a un desarrollo paralelo de la literatura autobiográfica. Van a dejar por escrito la importancia que va a tener la ciudad en su obra. Cartas, diarios, memorias y poemas que marcarán la importancia del espacio urbano en los textos y en la vida.

Pero también cobrarán en estos años una vital importancia los diarios de viajes. No podemos olvidar que la literatura de viajes tiene una historia importante desde el siglo XVI, que los viajeros ya escribieron sus diarios en los viajes a la recién conocida América. Sin embargo, serán los viajeros románticos y los que, a partir de ellos recorran Europa, los que dotarán a la literatura autobiográfica de un nuevo enfoque. Ahora bien; no todos los libros de viajes muestran una consideración personal por la ciudad como referencia digna de ser convertida en signo. La mayor parte de ellas sólo pasarán por sus monumentos y datos de interés. Sólo aquellos que acceden a la ciudad con un íntimo propósito cultural, o descubren una emoción diferenciadora terminarán produciendo una imagen de ella. Es decir, debemos hablar más de visitantes, de la misma manera que hablamos de un paseante o de un *flanêur*, para aquellos viajeros que terminan por aportar una idea íntima que los asocie a ese espacio que conocen.

Nos proponemos, pues, indagar en cómo se produce el signo de las ciudades en la escritura autobiográfica a través del ejemplo de Ávila. Esta ciudad ha venido a mantener una significación particular basada en los tópicos de la religión, el pasado medieval y caballeresco y su anacronismo pertinaz. Trataremos de descubrir cómo se ha configurado a partir de la narrativa de ficción y ha traspasado sus límites hasta la escritura autobiográfica, lo cual nos aporta dos ideas clave en nuestro estudio: cómo un signo como el del espacio urbano es una muestra de la difícil delimitación entre ficción y autobiografía, y cómo se ha creado una idea de ciudad a partir de esos textos autobiográficos.

Igualmente, hemos considerado que el estudio de una pequeña ciudad en este tipo de textos nos aportaba una visión particularmente interesante. Si la gran ciudad es la que construye al hombre nuevo de los últimos siglos, al moderno hombre urbanita, la pequeña ciudad como imagen melancólica lo sitúa en su verdadero lugar, le hace contemplar su nueva condición y advertir la identidad perdida.

Para todo ello, hemos querido hacer un primer ejercicio de investigación teórica que dibujase, quizá a manera de esbozo, la crítica acerca de los dos puntos esenciales que hemos de tratar. Hemos abordado, en primer lugar algunos estudios acerca de la autobiografía, sabiendo que es absolutamente imposible hacer un recorrido de gran calado por ellos. Son muchos ya los tratados que, sobre la autobiografía se han venido publicando y sobre muy diferentes ámbitos. Los congresos sobre autobiografía, las publicaciones que han ido abordando sus diferentes formas son tantas y tan amplias que sólo alguno de ellos requeriría un estudio profundo en exclusiva. Por lo que respecta al estudio del espacio y de sus repercusiones en la literatura es amplísimo el número de referencias bibliográficas que podrían ser citadas en este trabajo. Sin embargo nos hemos ceñido a aquellas que tratan sobre el signo espacial en torno al espacio urbano y, más concretamente, a los que tratan de interpretar el paso de las sociedades urbanas de ciudades aún medievales a las sociedades burguesas de las grandes capitales decimonónicas. La razón es simple. Creemos que es en este momento en el que se va configurando un proceso cultural y literario que tenderá a diferenciar la vida en la capital moderna de la “vida en provincias”, con todo lo que ello conlleva. La provincia y las capitales de provincia se convertirán en lugares arcaizantes, de fuerte influencia eclesiástica, en espacios de costumbres tradicionales e incluso reaccionarias, en la pequeña vida opuesta al progreso. Frente a ellas, la gran ciudad se mostrará como el poder de la civilización, de las costumbres modernas y del avance cultural, social y científico, lo que también tendrá su influencia en la literatura; terminarán por ser la esencia configuradora del hombre moderno, de su identidad y, también, de su desintegración en la propia muchedumbre. La literatura del siglo XX estará ya marcada

por esta diferencia y los “escritores de provincia” ocuparán siempre un segundo plano del edificio institucional de la cultura. Pero ¿qué ocurre con aquellos autores que reclamarán la vida en esas ciudades tanto como opción vital como por elección cultural? No se puede decir que Unamuno o Azorín sean escritores de provincia; decirlo de Jorge Santayana sería una aberración biográfica. Y sin embargo, todos ellos aún sienten las ciudades pequeñas de Castilla, concretamente a Ávila como una constante en su trayectoria vital. El cosmopolitismo de estos autores parte, precisamente de la universalización del pequeño espacio de la provincia frente a la gravedad inflada de la gran urbe en la que, paradójicamente, viven habitualmente.

Podríamos pensar que esto es sólo un puro artificio literario, e, incluso, una mera pose frente a la novedad de la literatura modernista. Y, por ello, hemos querido ir directamente a los textos autobiográficos como expresión de esa posible ambivalencia. En ellos hemos intentado encontrar algunas visiones de cómo se ha ido configurando el tópico de la ciudad pequeña, del espacio que se ha dado en denominar “ciudad muerta” porque los autores de los diarios, memorias, crónicas, epistolarios... han ido reflejando su formulación personal de las ciudades.

En alguna ocasión habremos de apoyarnos en textos de ficción. La novela, algunas veces autobiográfica o con tintes autobiográficos, ha ido forjando algunos signos narrativos. Estos signos han pasado de la ficción a la tónica común manejada en otro tipo de textos, e incluso en el imaginario popular. Habríamos de preguntarnos de dónde proviene cierta imagen de España en el resto de Europa si no es de los relatos – parciales y, en muchos casos, falsos – de los viajeros del siglo XIX. Eso mismo, creemos, ha ido ocurriendo con la imagen de algunas ciudades. La lógica y habitual forma que los hombres tenemos de clasificar nuestras cotidianidades conlleva una cierta y siempre parcial catalogación. La impresión que aportan las ciudades de Castilla se han ido convirtiendo, desde el siglo XIX en una suerte de bastión del tradicionalismo y la religiosidad de España. A ello han contribuido varios factores fundamentales. El primero, la evolución propia del espacio urbano en los últimos años de ese siglo XIX.

En segundo, la aceptación literaria de ese espacio nuevo y su conversión en símbolo. En tercero, la consolidación del símbolo en la historia contemporánea española, fundamentalmente debido a causas sociales y políticas. Y, en último lugar, la consolidación epigonal de este símbolo en muchos textos literarios de carácter menor en la historia de la literatura. Ese aspecto social que citamos fue determinante en la consolidación histórica de la visión de las ciudades castellanas y de Ávila en concreto. El intervencionismo franquista y ultra católico en la vida cultural de la dictadura forjó una serie de poetas asociados a determinadas revistas, como *Escorial*, que encontraron en estos tópicos simbolistas un recurso esencial para construir la nueva poesía española. A pesar de que en sus poemas haya una evidente sinceridad literaria y hasta autobiográfica, y de que dentro de la concepción simbólica se vayan produciendo ciertas evoluciones significativas, la imagen de la ciudad sigue siendo, básicamente la misma.

Y, aunque tímidamente apreciaremos levisimos cambios en la imagen, tendrán que llegar autores como Guillermo Carnero para que encontremos una visión intimista de la ciudad que no pase necesariamente por la visión espiritualista e historicista.

Y si decíamos anteriormente que los viajeros habían contribuido a la imagen de España a través de los tópicos románticos, los visitantes que llegan a Ávila desde fuera de España, pero también desde nuestras propias fronteras, también contribuirán a fomentar esta imagen. Proponemos en este estudio dos intuiciones fundamentales: que los autores vienen ya predispuestos a una visión literaria, forjada a partir de ciertas obras literarias, de la ciudad que suele tener, con posterioridad, una repercusión literaria en sus escritos autobiográficos. Es la vista contemplativa que Jiménez Lozano denomina como “el ojo de Plotino”, que ve aquello que ya está predispuesto a ver.

Y veremos que esos escritos van formando, a su vez, la imagen mítica de la ciudad. Hemos aportado aquí los escritos de esos visitantes ocasionales en sus textos autobiográficos desde el siglo XIX hasta nuestros días. Muchos de ellos nos permitirán componer una visión de conjunto de la evolución cultural del tópico, que no es, en absoluto, coincidente con la evolución social de la ciudad. Por más que en el siglo XIX

y a principios del XX el centro histórico de la ciudad de Ávila se modifica sustancialmente, borrando un porcentaje altísimo de edificaciones de los siglos XVI al XVIII, por más que comiencen a abrirse cafeterías, a proyectarse avenidas, a sembrarse jardines... y, por más que el ferrocarril atraiga a un buen número de viajeros, quienes escriben sobre Ávila apreciarán sólo la ciudad medieval y campesina. Y esto será así hasta los años 50 del siglo XX. Ya hemos dicho que en la estación de ferrocarril de Ávila aún hay dos murales, pintados en esos años 50, en los que se representa Ávila tras de un campesino, un guerrero y un fraile. Sería impensable que autores como Gaziell o Pere Corominas lleguen a la ciudad con una imagen nueva de ella y todo texto que relata su viaje va a estar permanentemente ligado a esta tradición literaria.

2.- Estructura

Los textos autobiográficos que hemos traído a este estudio son, sin embargo, de muy diferente procedencia. Hemos querido diferenciarlos a partir de consideraciones no estrictamente genéricas porque no siempre se identifican claramente con una u otra modalidad. Por ellos unimos algunos epígrafes en torno a algunas implicaciones de su origen. Por ejemplo, hemos agrupado los textos de historiadores y pensadores como Sánchez Albornoz o Santayana por cuanto hay algunas coincidencias temporales y vitales en ellos, como su vida alejada del espacio del que tratan en su obra o, como hemos apuntado en el lema que abre este estudio, que tratan de dar una imagen “real” de la ciudad. O la de los “visitantes” ocasionales a la ciudad por esa interpretación parcial y condicionada de la ciudad en sus textos. O la de los poetas por la consolidación lírica del tópico durante toda la primera mitad del siglo XX y la ruptura con él de los poetas a partir de los años 60.

Por lo que respecta a otros géneros que habrían de haberse incorporado a este estudio, hemos evitado el estudio de textos teatrales a pesar de que hay un buen número de ellos que tratan de Ávila o se desarrollan en esta ciudad. Sin embargo hemos

considerado dos aspectos fundamentales para no traerlo al estudio. El primero y más importante es que ya el doctor Bernaldo de Quirós lo ha estudiado con profundidad en su tesis doctoral, dirigida por el Dr. Romera Castillo, y en otros textos como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila* (1997), el libro *Ávila y el teatro* (2003), publicados ambos por la Institución Gran Duque de Alba, así como en un buen número de artículos, en diferentes revistas de investigación semiótica como la revista SIGNA. Si bien no se entra de lleno a valorar los aspectos del signo espacial en estos estudios, sí se hace un recorrido por todas las obras conocidas que tienen como referente a la ciudad, por lo que terminaríamos redundando en su obra y en algunos aspectos semióticos que allí se tratan.

Y, lógicamente, no hemos abordado todos los textos en los que aparece citada la ciudad de Ávila. Hemos pasado de puntillas sobre algunas novelas, como las de Alberto Insúa, insistiendo sólo en aquellos aspectos que el propio autor trata desde su experiencia personal y que pueden acercarse a una “novela autobiográfica”. También sobre la inmensidad editorial de poetas locales que la han tratado, pues, ni aportan ninguna información de utilidad para nuestros estudios, ni, en la mayor parte de los casos, pasan de ser réplicas de los tópicos más manidos.

Por lo que respecta a la estructura de esta tesis, la hemos dividido en dos partes. La primera de ella se fundamenta en estudios teóricos sobre autobiografía y signo espacial, como ya hemos dicho anteriormente, sabiendo que ha de ser una exposición parcial y sucinta, limitada a la información precisa para introducir los estudios teóricos al respecto y para acercarnos a lo que nos interesa sobre la escritura del espacio. Por ello hemos terminado esta primera parte estudiando los aspectos teóricos que unen autobiografía y signo espacial, intentando, además, hacer una pequeña clasificación de las diferentes formas de tratar este signo en la escritura autobiográfica.

La segunda parte remite al estudio concreto de la ciudad de Ávila como símbolo literario. Para ello hemos dividido esta segunda parte en torno a dos ejes: la narración autobiográfica y la poesía, dando por sentado que en la narración autobiográfica hemos

de incorporar textos provenientes de novelas más o menos autobiográficas que van desde la autoficción a la propia autobiografía, pasando por las modalidades que hemos visto en la primera parte teórica.

En resumen, nuestra pretensión es comprobar, por un lado, cómo se ha ido creando y modificando el signo espacial en la escritura autobiográfica hasta determinar la visión personal que los autores tienen de una ciudad concreta, visión literaturizada y condicionada por una tradición simbólica; y, por otro, cómo existe una visión contemporánea de la ciudad pequeña como un espacio literario opuesto a la gran ciudad, y cómo esta percepción, sobre todo a partir del siglo XIX, se ha volcado en la escritura autobiográfica. Para ello, hemos elegido la ciudad de Ávila por varias razones. En primer lugar porque representa, en literatura, a aquellas ciudades castellanas que, desde la literatura finisecular, han marcado esa diferencia de la que hablábamos. En segundo lugar porque incluye las características de las denominadas “ciudades muertas” mejor que ninguna otra, hasta el punto de haber llegado hasta nuestros días conservándolas. En tercer lugar porque los principales autores que escriben en el tránsito del siglo XIX al XX lo hacen sobre Ávila.

Y, entre otras razones, porque uno de los primeros textos autobiográficos de interés literario que se producen en nuestra literatura en castellano tiene la virtud de incidir en alguno de los puntos de interés de este trabajo. Nos referimos, lógicamente, a la obra de Teresa de Jesús y que nos permite trazar una línea histórica que planea desde el siglo XVI hasta nuestros días; es decir, que nos da la oportunidad de contemplar ese mismo espacio urbano o, al menos, el interés por narrarlo en una buena parte de la historia literaria en lengua castellana.

3.- Algunos aspectos acerca de la bibliografía consultada

Por lo que respecta a la bibliografía que hemos utilizado, hemos intentado acercarnos a todas las fuentes originales. Sin embargo, gran parte de ellas son de muy difícil acceso y, en muchos casos, ya imposible, como ocurre en algunos diarios de la

tropa francesa que vivió en Ávila durante la ocupación napoleónica. En estos casos hemos recurrido a obras antológicas o a estudios generales sobre estas obras que, sin tener vinculación alguna con el tema del espacio, han sido muy útiles para la aplicación de dichos textos así como para la búsqueda posterior de otras referencias bibliográficas. Estas obras han sido las de Hernández Alegre (1984) y la de Chavarría, J. A., García Martín, P. y González Muñoz, J.M. (2006). El primero de ellos es una simple recopilación de textos en los que aparece Ávila, en algunos casos como una simple referencia textual sin mayor importancia. Esta obra carece de una bibliografía de interés y, en muchos casos ni siquiera aparece referenciada la obra de origen, cuando no lo hace de forma errónea o desde textos no originales; es más, cuando lo hace, muchas veces es a partir de obras antológicas en las que el texto sólo se halla transcrito de forma parcial, por lo que hemos buscado siempre las obras originales y, en ningún caso hemos podido citar a partir de este libro.

Hemos de volver a expresar aquí que no hemos tratado todos los textos que hacen referencia a la ciudad de Ávila. Como es lógico, a partir de la llegada del ferrocarril a finales del siglo XIX, quien más quien menos, todos los autores de la época pasan por ella y, muchas veces, lo dejan por escrito y publicado. Pero también es cierto que la mayoría de las veces no es más que un simple comentario sin trascendencia literaria, por lo que son de poco interés para nuestro estudio. Entre ellas habría que citar a Simone de Beauvoir, a alguna obra de Gabriela Mistral, además de la aquí estudiada, a Juan Ramón Jiménez, a Rubén Darío, a Caballero Bonald... y a otros muchos. Tomando en consideración su obra autobiográfica, no hemos considerado siquiera hacer referencia a sus obras en la bibliografía y, si aparecen, es por alguna mención explícita en la parte teórica de este trabajo.

Han sido especialmente interesantes las aportaciones de algunas revistas especializadas en estudios semióticos, en particular la revista *SIGNA*, en la que hemos encontrado un buen número de referencias sobre el significado del espacio urbano y sobre las diferentes modalidades autobiográficas. Y, teniendo en cuenta que la escritura

autobiográfica es relativamente reciente en la historia española, y que, como ya ha explicado el profesor Romera Castillo, ha despegado, al menos cuantitativamente, ya en el siglo XX, los ejemplos recientes son muy importantes. Como destacable es la labor del [SELITEN@T](#) en el estudio de la escritura autobiográfica en España. La obra de Andrés Trapiello, además de voluminosa, es lo suficientemente interesante como para aportar una visión de los diarios y la escritura diarística y autobiográfica en general en los últimos años. En fin, hemos encontrado gran parte de nuestro camino allanado por los estudios bibliográficos del profesor Romera Castillo y sus trabajos sobre el campo de la escritura autobiográfica, que pueden conocerse en el artículo “Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia” (2003). Hemos de destacar la importancia que han adquirido estos campos en el estudio de la semiótica en España. Por ello, es obvio que han quedado fuera importantes trabajos que podían haber aportado algún detalle a nuestro trabajo. Sin embargo, consideramos que, en esencia, hemos incorporado aquellos que, metodológicamente, podían aportar luz sobre el tema que nos ocupa.

Explicar, finalmente, que este trabajo se inserta dentro del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.

En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías ([SELITEN@T](#)), de la UNED, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo, se realizan una serie de actividades, como puede verse en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> .

Una de ellas se detiene en el estudio de la escritura autobiográfica, sobre la que se han realizado diferentes actividades como varios Congresos Internacionales.

De los XV Congresos que han sido realizados, el segundo, con sede en la UNED de Madrid fue dedicado a la autobiografía y se recogió en Romera Castillo, José *et alii* (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993, 505 págs.).

En 1997 se dedicó a *lo biográfico* y sus actas aparecieron publicadas en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F., *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998, 647 págs.).

El noveno, ya en 1999, fue también recopilado por el profesor Romera Castillo *et alii* (eds.), *Poesía histórica y(auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000, 591 págs.).

Y el duodécimo, celebrado en Madrid en junio de 2002, también editado por el profesor Romera Castillo bajo el título *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003, 582 págs.).

Por otro lado, hay que destacar que el SELITEN@T publica, anualmente, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, la revista *Signa* (de la que han aparecido 17 números) en dos formatos, el impreso (Madrid: UNED) y el formato electrónico:

<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.

La revista ha publicado en los números editados hasta el momento diversos trabajos sobre lo autobiográfico.

Hemos de mencionar también que dentro del Centro las Tesis de Doctorado y las Memorias de Investigación que han sido dirigidas por el Prof. José Romera Castillo. Las primeras han sido las siguientes:

María Luisa Maillard García, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación* (Lleida: Edicions de la Universitat, *Ensayos / Scriptura* n.º 6, 1997).

Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina* (Berna: Peter Lang, 2000, 421 págs.; con prólogo de José Romera Castillo).

Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Refe=6037>>) (defendida en febrero de 2003, como Doctorado Europeo). Publicada en versión impresa en varias entregas: *Los estudios biográficos ganivetianos y la identificación autoficticia de Ángel Ganivet y*

Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad (Logroño: Seminario de Estudios de Relatos de Vida y Autobiografías de la Universidad de La Rioja, 2004, respectivamente); *De soslayo en el espejo. Ganivet y el héroe autobiográfico en la modernidad* (Madrid: Devenir, 2005) -V Premio de Ensayo Miguel de Unamuno 2004-; así como *Aproximación semiótica a los rasgos de la escritura autobiográfica* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, *Biblioteca de Investigación* n.º 37; con prólogo de José Romera Castillo) y *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica* (Salamanca: CELYA, 2004).

Eusebio Cedena Gallardo, *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra* (defendida en 2004). Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 559 págs.; con prólogo de José Romera Castillo.

Se han realizado las siguientes Memorias de Investigación y trabajos del DEA, además de las cuatro que culminaron en tesis de doctorado: *Las imágenes de la luz en el 'Libro de la Vida' de Santa Teresa de Jesús*, de Montserrat Izquierdo Sorlí (1983); *Propuesta para una lectura de las Cartas de Pedro de Valdivia*, de Jimena Sepúlveda Brito (1992); *Parcelas autobiográficas en la obra de Gabriel Miró*, de Francisco Reus Boyd-Swan (1983); *Lo autobiográfico en 'La realidad y el deseo'*, de Luis Cernuda, de María del Mar Pastor Navarro (1985); *La voz del otro y la otra voz: Zenobia Camprubí, María Martínez Sierra, Dolores Medio y Alejandra Pizarnik*, de Carmen Palomo García (2007); *La prosa autobiográfica de Carlos Barral*, de Cecilio Díaz González (1991); *Autobiografía y novela en algunas escritoras de la generación del 68*, de Salustiano Martín González (1992); *La escritura autobiográfica de Ramón Carnicer*, de Helena Fidalgo Robleda (1994); *La escritura autobiográfica de Terenci Moix en "El cine de los sábados"* y *"El beso de Peter Pan"*, de Thomas Fone (2001); *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (2005); *Estudio de la literatura autobiográfica de*

Miguel Delibes (1989-1992), de Luis Abad Merino (2006) y *Los elementos autobiográficos en la narrativa de Fernando del Paso*, de Alfredo Cerda Muños (1995).

Y, por supuesto, hemos de mencionar todos aquellos trabajos del profesor Romera Castillo dedicados a la autobiografía.

PRIMERA PARTE

ESPACIO Y AUTOBIOGRAFÍA

1.- BREVES APUNTES SOBRE EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO

Decíamos en la introducción a este trabajo que la bibliografía sobre la autobiografía es abundantísima. Hemos podido consultar un buen número de tesis doctorales dedicadas únicamente al estudio genérico de la autobiografía en sus diferentes modalidades, tanto en la escritura en español como en otras lenguas. Desde un punto de vista puramente teórico puede comprobarse que ha sido una preocupación constante desde hace años y ha generado una constante dialéctica alrededor de su adscripción genérica. Incluso en España, donde la producción de textos autobiográficos viene a considerarse reciente, no faltan los trabajos dedicados a estudiar este tipo particular de narraciones. Por todo ello, hemos reducido, en la medida de lo posible, nuestro estudio en este epígrafe a aquellos aspectos que consideramos fundamentales en un estudio dedicado a asuntos concretos de estas modalidades de escritura autobiográfica, y resumido, a costa de dejar trabajos muy interesantes fuera de estas páginas, todos aquellos que creemos indispensables, remitiendo, eso sí, a la bibliografía oportuna en cada caso.

Teniendo en cuenta lo anteriormente tratado, hemos de exponer que los estudios actuales sobre autobiografía y sobre el espacio autobiográfico han adquirido una importancia tal que ocuparnos de todos ellos constituiría la redacción de toda una tesis doctoral. A continuación vamos a considerar, de la manera más escueta posible, aquellos trabajos que más han incidido en la actual consideración de los escritos autobiográficos. Como decimos, la preocupación por los estudios acerca de la autobiografía viene a ser constante desde hace algunas décadas, no ya por las ineludibles repercusiones sobre los géneros y su catalogación tradicional, algo ya habitual desde la reivindicación del yo romántico en el siglo XIX, sino, y al hilo de esto último, por las consideraciones posteriores sobre ese mismo yo romántico, puesto en tela de juicio por lo que se ha venido a denominar “postmodernidad”.

En 1987, E. M. Cioran, quizá uno de los más audaces pensadores que ha dado el siglo XX, dice en su libro *Aveux et anathèmes* (1987: 15):

Sólo está inclinado a producir quien se equivoca sobre sí mismo, quien ignora los motivos secretos de sus actos. El creador que ha llegado a ser transparente para sí mismo, deja de crear. El conocimiento de sí indispona al demonio. Es ahí donde ha que buscar la razón de que Sócrates no escribiera nada.

La traducción de la obra otorgó el título en castellano de *Ese maldito yo* (1995), algo, sin duda acertado, puesto que el libro en cuestión de Cioran, y quizá toda su obra, trata de descoyuntar esa concepción del “yo” que parece esconderse detrás del “autos” del género que nos ocupa.

De hecho la autobiografía puede considerarse dentro de lo que Foucault denomina “tecnologías del yo” que permiten ciertas operaciones sobre el propio cuerpo o alma. El sujeto cuida de sí, se inscribe bajo la mirada de otro. Es el lugar donde el sujeto hace y se hace y esta concepción debería prestar atención a otras disciplinas, como la religión, la política... Bien es cierto que la concepción Foucaultiana de estas tecnologías referían un campo de estudio mucho más amplio que el que nos ocupa y venían a referirse más a los procesos vitales que se oponían a las tecnologías del poder; es decir, venía a referirse más a los procesos que operan sobre procesos interiores, de eso que podríamos llamar el alma o los pensamientos, y que el propio Foucault define en estos términos (1994: 785):

permiten a los individuos efectuar, solos o con ayuda de otros , cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamientos, sus conductas, su manera de ser; es decir, transformarse con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad.

Por lo tanto, hemos de considerar en primer lugar que los estudios sobre la autobiografía cobran especial interés porque parecen reflejar una importante fuente de conocimiento acerca del yo, más allá de la importancia del personaje.

Debemos tener en cuenta, así mismo, que la definición de autobiografía, en los estrechos moldes de una tipología de géneros, no responde a lo que, en realidad, se produce en una autobiografía. Es de destacar aquí la opinión al respecto del poeta Antonio Colinas (1989: 24):

Me pregunto si, en puridad, puede existir alguna novela que no sea en su raíz –más o menos enmascarada o ensoñada- autobiográfica. El novelista, como a la larga todo creador consciente, no hace otra cosa que arrancar, del profundo y sombrío pozo de sus vivencias y con la ayuda de su sensibilidad, más o menos afilada, hallazgos literarios útiles.

Las palabras de Colinas -que defiende, bien es cierto, no teorizar en ellas- no son más que una confirmación de que “los géneros han perdido sus límites”, que existe una cierta relación entre género e individualidad artística, la misma que lleva a pensar, por ejemplo, en Cervantes como un narrador. Así pues, la autobiografía parece volverse hacia la novela autobiográfica o la poesía, e incluso, parece perder, ella misma su identidad genérica. Porque en este momento, surge la duda de la referencialidad de la autobiografía, es decir, de si hay un referente “real” en la historia del sujeto que es a un tiempo sujeto del enunciado y de la enunciación. Al hilo de esta última cuestión surgen otras dudas, como la de si hemos considerar la autobiografía a la par de la novela; el de si está más o menos cerca de un realismo literario, o las propias consideraciones de género. Son de destacar los artículos de Darío Villanueva, las ideas de Bajtín o, por descontado, las tesis deconstructivistas de, entre otros, Paul de Man.

Ficcionalidad o no ficcionalidad. En este debate se mueve gran parte de la teoría al respecto de la autobiografía. En España también. Los deconstructivistas, decíamos, parecen haber ganado la batalla contra el estatuto genérico de veracidad. Pozuelo Yvancos ha seguido más en la línea de defender su estatuto referencial, ya que la verbalidad del yo “no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída (...) como un discurso con atributos de verdad” (2005: 43). Esta es la tesis de Pozuelo, en la línea de quienes han aceptado el tácito pacto entre lector y autor que propuso Lejeune.

Se viene citando como definición de obligada referencia, la que Philippe Lejeune hace de autobiografía y que repetiremos más adelante (1996: 14):

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accente sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité". Abundando en la necesidad de que "pour qu' il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du perssonage .

A esas características se ha dedicado gran cantidad de páginas y sobre ellas se han construido no pocas teorías. La definición de Lejeune permite adscribir a un género todas las obras que cumplan tales requisitos, pero no parece tan sencillo delimitar, como ya hemos dicho, todas ellas.

Históricamente se ha venido a decir que la autobiografía nace en el siglo XVIII, fundamentalmente a partir de la obra de Rousseau. Sin embargo no podemos olvidar obras de corte autobiográfico muy anteriores, como las *Confesiones* de San Agustín. Incluso en España existe un corpus no pequeño de obras autobiográficas, sobre todo entre los siglos XVI y XVIII. Estas obras responden, sobre todo, a dos núcleos temáticos: la literatura religiosa, con el *Libro de la Vida* de Teresa de Ávila como primer referente, y las obras de soldados y militares, a las que debemos incorporar las memorias de los aventureros en las Américas.

Lógicamente hay dos aportaciones nuevas a la historia del género autobiográfico en la literatura española: la difusión de ideas europeas a partir del siglo XVIII, que posibilita la incorporación de las nuevas formas autobiográficas y la publicación de no pocos libros de memorias, autobiografías y otros textos en los que el autor trata de auto justificar su vida, entre las que destacan las de Blanco White, Jovellanos, Espoz y Mina... no siempre escritos para ser dados a la imprenta. La aparición de la literatura del "yo" y , en general, toda la literatura del XIX, le dará al género un mayor valor literario. Estos autores comenzarán por dar a su vida literaria una importancia mayor, con lo cual, la autobiografía propia tendrá también el valor de una vida literaria. Así

aparecerán no pocos libros con los títulos de *Vida literaria*, *Memoria de sus obras y escritos*, *Opiniones eclesiásticas y políticas*... Es decir, el autor escribe desde su posición de intelectual¹.

1.1.- Tipología de los géneros literarios y problemas de adscripción genérica de la autobiografía

Gérard Genet (1998) defiende que la discusión sobre el género de un texto es baladí, si bien considera las decisiones trascendentales en la génesis creativa que esa tipología conlleva. De igual manera opinaba, años antes, Benedetto Croce. En cualquier caso, la polémica es antigua, pues el texto se ancla en su género bajo el precedente de otros a los que se acerca.

Si prestamos atención al lado del receptor nos encontramos con que las editoriales se organizan con criterios genéricos, de igual forma lo hacen los suplementos literarios de los periódicos o las propias librerías; de esta manera llegamos a una teoría de los géneros más cercana a la invención o a una tendencia a un género ideal que a la normatividad. No es una postura tampoco nueva. Horacio, que no conoció la *Poética* de Aristóteles concibe los géneros como garantes de la tradición y él mismo no era partidario de géneros “cerrados sobre sí”. Define los géneros como una estructura resultante al mismo tiempo de la naturaleza de las cosas y de una tradición. Esa tradición histórica la encontramos también en Quintiliano, quien, contemplando la formación del autor en base a las lecturas que hace, trata de establecer la adscripción a un género según tales lecturas: Homero, Hesíodo... son poetas épicos, Píndaro lo es lírico, Esquilo o Eurípides son Trágicos y Menandro sería cómico. Didácticos serían los historiadores Heródoto o Jenofonte, Demóstenes, el orador o Platón, filósofo.

¹ Lógicamente utilizamos un término que no era conocido en este valor por los autores de los que hablamos y que, en un primer momento tuvo un matiz despectivo. Nos referimos a aquellos autores que hacen valer su preponderancia burguesa e intelectual en el momento político y cultural del momento.

Las doctrinas sobre géneros han diferenciado siempre la tipología de modalidades expresivas y referenciales. El romanticismo viene a modificar la tendencia clásica de modalidad referencial. La perspectiva clásica establecía tres géneros atendiendo al punto de vista expresivo, esto es la voz propia, el personaje. La perspectiva romántica, sin embargo, atendía a la realidad íntima del ser humano frente a la realidad exterior de los objetos. Por poner algunos ejemplos de retóricas clásicas, Horacio, en su *Epístola Ad Pisones*, establecía la asociación de temas a metros. Así la gesta lo hacía con hexámetros, el furor dramático al yambo y ditirambo; al religioso, el epinicio; el epitalamio al amoroso y la lira a la anacreónica.

Diómedes, por otro lado, habla de tres géneros, el activo el narrativo y el común. Esta tendencia tripartita se prolongará en la práctica escolar en la Edad Media, y así la presencia del autor constata la diversificación en obras “originales” y de ahí el olvido de la solidaridad teórica de los géneros.

Planteada ya la doctrina de los tres géneros, Minturno hablará de tres modos, a) narrando, b) imitando y c) un compuesto de ambos. El primero de ellos mantendría la propia persona y no la transfiguraría; el segundo, la depondría. Así, el primero de los modos viene a ser la lírica, el segundo la tragedia y comedia, y el tercero la épica. Cascales añade a los tres modos de Minturno el género lírico, al que siempre considerará exegetico.

La Edad Media trae consigo cierto conflicto entre los géneros y la práctica literaria. San Isidoro remite a la Biblia, que primaría sobre el resto de los antiguos, con lo cual la tradición clásica de los géneros queda rota. En la práctica eso es el libro del Arcipreste, mezcla de géneros varios. O los romances que desplazan en el interés a los géneros clásicos. Aquí es donde podemos ver que el género se convierte en pasto de la retórica y no de la poética, y de aquí la clasificación (también tripartita) en géneros.²

² Así el género según el discurso: demonstrativum, deliberativum, iudicialis, el estilo: humilis, médium o sublime o la forma de representación: dramaticum, narrativum, mixtum.

Así podríamos seguir con Pinciano, Luis de Carrillo y otros tratadistas que adoptan la tripartición, es decir, aquella modalidad basada en la dicotomía voz propia / voz del personaje.

Durante los siglos XVI y XVII se recuperan las consideraciones de Aristóteles y Horacio y las divisiones tripartitas al ejemplo de Minturno. Algo que durante el XVIII se convierte en un sistema cerrado que se atiene estrictamente al normativismo, si bien el pensamiento ilustrado prerromántico rompe con la universalidad del género. Y debemos destacar aquí la aparición de la corriente que explica los cambios genéricos desde una perspectiva biológica. Ya Aristóteles utilizaba metáforas biológicas en toda su obra. El paso a considerar la biología como base de una catalogación era sólo uno. De hecho, en la base de la propia noción de “género” se encuentra ya el *genus* o especie. Y son muchos los términos biológicos que se han venido utilizando en los estudios sobre discursos verbales: la matriz de mundo posible, de Eco, la “memoria” en Bajtín, la “invaginación” de Derrida...

Ligados ya al romanticismo, Schegel y Schelling así como algo más tarde Hegel, en sus *Lecciones sobre Estética* (1989), buscando ante todo los elementos permanentes del género, partirán en este caso de lo referencial a lo simbólico. En palabras de Hegel (1989: 87): “el arte es la representación sensible de la idea y una de las vías, por tanto de aproximarse al despliegue de lo absoluto”.

De esta forma, la división de los géneros se establecerá en torno a una nueva dialéctica, diferente a la que se establecía entre las dos voces. Establecida la relación entre la realidad íntima del ser humano y la realidad exterior, habrá de volver al concepto clásico de mimesis, ahora bien, entendida como “la imaginación artística que convierte en poético un contenido”. No es que los géneros se dividan entre lo simbólico y lo no simbólico. Queda, en cualquier caso muy clara la diferencia entre la subjetividad del autor (poeta) y el sujeto ficcional. No sería esto. Los géneros vendrían a ser formas alternativas de focalización, una dialéctica entre la subjetividad *lírica* y la objetividad *épica*. Estas dos se sintetizarían en la *dramática*. Consideramos aquí, pues, la diferencia

que existe entre un texto épico, en el que el personaje se concreta, para traducir el espíritu colectivo, y el lírico, en el cual lo subjetivo, el mundo interno aparece como objeto.

Haciendo un rápido repaso por las teorías más importantes de la época, habría que hablar de Schiller, que liga los géneros a actitudes filosóficas: teatro sujeto a la causalidad, épica a la sustancialidad y la poesía como una síntesis épico –trágica que se transplanta a otras artes y que culminaría en el drama musical total de, claro está, Wagner.

Benedetto Croce (1997), ya en el XX, defiende la desviación medieval de la poética normativa, las leyes que rompieron las novelas de caballería o la Comedia dell'Arte, o la heterodoxia frente a los géneros que caracteriza a los tratadistas españoles desde el siglo XVII. De hecho, Croce liquida la división formal de géneros, según defendía Adorno, bien entendidos como una unidad orgánica. El formalismo ruso defiende que los rasgos de género varían según el sistema en el que se inscriben. El *New Criticism* pretende agrupar las obras literarias basándose teóricamente en la forma exterior (metro o estructura específicas) y la interior (actitud, tono o tema). La escuela estructuralista busca la primacía del concepto “discurso” sobre el de género. Sería una relación particular con el mundo que sirve para guiar al lector en su encuentro con el texto. Todorov (1991: 23) habla de géneros históricos, resultado de la observación de un periodo y género teórico deducible a partir de la teoría de discurso literario. La primacía de los rasgos discursivos haría posible la inclusión en varios géneros. Así vendrían a convertirse en “actos de habla”. Cabrían pues, tres posibilidades:

- Que el género codifique propiedades discursivas como otro acto de habla, caso este del soneto

- Que coincida con un acto de habla no literario: la oración

- Que derive de un acto de habla por amplificación: la novela.

Parece interesante fijarse un momento en la llamada estética de la Recepción para quienes los géneros serían horizontes de expectativa para el lector. Más adelante volveremos sobre esto.

De las múltiples tipologías de géneros literarios que en la actualidad es interesante la que hace Huerta Calvo (1992) digno de destacar por cuanto el capítulo dedicado a lo que él encuadra como Géneros didáctico-ensayísticos muestra una definición de autobiografía que parece lejana a los actuales estudios sobre el tema: la idea de que la autobiografía es la biografía que el autor hace de sí mismo. Iremos viendo más adelante cómo esa perspectiva de integrarla como una modalidad particular de la biografía no parece del todo acertada. Aún así, parece necesario traer a colación esa división de los géneros didáctico – ensayísticos que se nos presenta

Una simple ojeada al cuadro que propone Huerta Calvo nos indica que la biografía es señalada como un “género de expresión subjetiva”, a la par que la confesión, el diario o las memorias, lo que nos hace pensar de principio en un referente implícito que sería, lógicamente la vida del autor. También más adelante veremos opiniones que convierten esta tesis en algo controvertido. Nos encontramos pues, ante otro de los problemas de una definición de autobiografía; si realmente el género responde a una “realidad” demostrable, y, por ende el problema de la verdad o la ficción en el género.

Atendiendo a lo expuesto, parece que la concepción de la autobiografía como subgénero de la biografía, (quizá la definición más difundida) nos lleva también a la propia definición de subgénero. Claudio Guillén (1985: 141-151), además de los géneros propiamente dichos, establece las modalidades del género, o formas de carácter adjetivo o parcial, las formas o procedimientos de interrelación u ordenación y los subgéneros o resultado de cruzar cauces o modalidades con un núcleo genérico, por ejemplo el poema alegórico, mezcla de género y modalidad particular.

Finalmente se consideran los géneros Didáctico-Ensayísticos, aquellos que tradicionalmente quedaban fuera de las poéticas. Según su clasificación, naturalmente

tripartita, entre géneros objetivos, subjetivos y objetivo / subjetivos, la autobiografía se situaría entre los subjetivos y lo coloca en cierta relación con otros géneros líricos, en tanto que toda esa materia se expone en función de un yo cuya interioridad se quiere desentrañar de modo profundo, en actitud similar al poeta.

Parece pues curiosa la definición que hace Huerta Calvo de autobiografía, antes citada, como la biografía que un autor hace de sí mismo, es decir, más como un subgénero del género biográfico que como un género independiente, poniendo en relación un género de tipo subjetivo en relación directa con otro objetivo, algo que parece responder a ese problema que presenta el discernir entre las personas que narran, el sujeto del enunciado y el de la enunciación.

1.2.- Lejeune y el pacto autobiográfico

Los estudios sobre el género autobiográfico dieron un salto cualitativo con la publicación de las obras del francés Philippe Lejeune al respecto. Estos trabajos vienen marcados por la importancia de un detalle de filiación genérica: es autobiográfico el texto que es reconocido como tal en el momento de su publicación y de su lectura. De esta manera, la autobiografía puede ser reconocida como un género exento, no dependiente ni vinculado de manera necesaria con otros géneros, pero también permite reconocer la autobiografía en cualquier texto de otros géneros que se manifieste abiertamente autobiográfico. Por ello vamos a hacer un breve repaso por sus teorías y aportaciones más importantes al estudio de la autobiografía.

Siguiendo al propio Lejeune, esta definición pone en juego algunos elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes: la forma del lenguaje, el sujeto tratado, bien sea la vida individual o la historia de una personalidad, la situación del autor y la situación del narrador y del personaje principal.

De todo lo cual se deduce que es una autobiografía toda obra que cumple a la vez todas y cada una de las condiciones indicadas en cada categoría. De esta manera,

géneros cercanos a la autobiografía incumplirían alguna, lo cual vendría a probar la validez de la definición.

Nos encontramos pues ante la necesidad de hablar de la persona del sujeto del enunciado. Cita Lejeune a Gérard Genette y a su clasificación de “voces” que configuran los géneros, es decir, la diferencia entre la voz homodiegética y la heterodiegética (1998: 83).

Para Lejeune sería preciso distinguir dos criterios: el de la persona gramatical y el de la identidad de los individuos a los que remiten los aspectos de la persona gramatical, puesto que puede haber identidad entre el narrador y el personaje principal “en tercera persona”, identidad establecida indirectamente, pero sin ninguna ambigüedad. “C’est une biographie, écrite par l’intéressé, mais écrite comme une simple biographie”, si bien explicita que son casos raros dentro de la autobiografía pero hacen confundir los problemas de la persona gramatical con los de la identidad. Lejeune (1996: 18) propone una categorización según la cual la interrelación de persona gramatical e identidad dan como resultado diferentes tipos de discurso.

En el caso de la autobiografía, se daría el caso de un texto escrito en primera persona, con un “yo” narrador y personaje principal. Eso sí, dejando lugar a esos tipos extremos de autobiografía en segunda y tercera persona y diferenciándolo de la biografía, bien de narrador homodiegético o heterodiegético. Luego para Lejeune el problema de la autobiografía termina siendo un problema de identidad; lo que distingue una autobiografía en primera persona de una biografía en esas mismas circunstancias es la identificación narrador y personaje principal, es decir, una narración autodiegética. La disociación entre el problema de la persona y el de la identidad permitiría darse cuenta de esa complejidad de modelos que existen dentro del género. Más adelante hablaremos de la creación de la identidad y de las dificultades teóricas que ello conlleva. Baste, por ahora, preguntarnos si se ha de creer en la identidad del sujeto de la enunciación. Lejeune cree que en la primera persona actúan dos niveles, el referencial, donde no existe referente hasta el hecho de la enunciación y la identidad se percibiría y aceptaría

por el destinatario; y el nivel de enunciado, por el que se marca la identidad del sujeto de la enunciación que puede ser o no creída.

Todo ello provocaría dos situaciones problemáticas como la citación dentro del discurso o la comunicación oral a distancia: el teléfono por poner un ejemplo; Sin embargo, en el caso de la autobiografía, damos con la existencia del autor en la portada de un libro que, convencionalmente ligamos a la existencia de una persona real. Sólo hay autor en un segundo libro, es decir, cuando no es reductible a uno solo de sus textos. Si el primer libro es una autobiografía, el autor es, a pesar de ello, desconocido, le falta, a ojos del lector la seña de realidad: es el espacio autobiográfico.

Para Lejeune, el caso de la novela autobiográfica sería el de textos de ficción en los que el lector puede tener razones para suponer, a partir de semejanzas que pueden hacer adivinar que hay identidad entre autor y personaje, mientras que el autor ha elegido negar esa identidad, o al menos no afirmarla. Una narración autobiográfica puede parecer exacta, mientras que una autobiografía puede parecer inexacta. Pero esto no cambiaría en derecho la cuestión. Si la identidad no se afirma, el lector intentará establecer parecidos a pesar del autor. Si se afirma, tenderá a buscar diferencias. Pero como el propio Lejeune afirma, la autobiografía no es una jugada de adivinación, sino más bien al contrario.

Podría haber también un pacto “novelesco”, es decir, se reconoce por parte del lector que hay una no-identidad, una atestiguación de ficcionalidad que, al igual que en la autobiografía con el nombre del autor, se daría con el subtítulo de “novela” en la portada. Aunque la novela haya “copiado” muchas veces la forma de la autobiografía.

En resumen: para el pacto autobiográfico se dispone de un criterio textual general: la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). El pacto es la afirmación en el texto de esta identidad, reenviando en última instancia al nombre del autor de la portada. Si la identidad se afirma, el lector buscará inexactitudes, si se niega, parecidos, pero no afecta al derecho del pacto.

También existe la teoría de que la novela es más verdadera que la autobiografía. Dice Gide (1954: 547) que las “memorias son semi-sinceras, [...] todo es más complejo que lo que se dice. Incluso es posible que se aproxime más a la verdad una novela”³. Es una teoría más que generalizada y, en España recordamos, por ejemplo, a Caballero Bonald (1995 y 2001) señalando esta misma idea.

Toda esta teoría ha sido la base de gran número de los estudios que se han venido haciendo en los últimos años, si bien las teorías que se le oponen lo hacen desde planteamientos totalmente contrarios. Para Paul de Man (1991), la autobiografía no puede definirse por rasgos intrínsecos, sino que sería más una ilusión creada por una forma de lectura: cada época entenderá por autobiografía una cosa distinta.

G. May (1982) señala que la autobiografía no es verídica precisamente porque es autobiografía, es decir, literatura. O M. Bonati, quien reseña que el pacto novelístico es aceptar antes que nada un hablar ficticio.

Para Lejeune, pues, el género parece ser, según este pacto autobiográfico, fundamentalmente un género en prosa. Sin embargo, en sus siguientes obras, esta teoría aparece ya rectificada. En *Ficción y dicción* (1993), Genette recoge ya la idea de que textos en verso pueden ser, perfectamente, autobiográficos.

1.3.- La irrupción del sujeto en la literatura: otras teorías sobre el género

La irrupción del sujeto en la literatura es el verdadero esfuerzo por indagar cómo nace la autobiografía. En principio, la lírica parecía el primer género en el que la literatura del yo habría de aparecer, al recoger, mejor que ningún otro, la experiencia de la intimidad y la subjetividad. Algo más. Si consideramos que la autobiografía se va generando como una nueva y profunda expresión del yo en textos en los que ya aparecía de una manera más objetiva, también habremos de considerar que la autobiografía no es tanto un género sino una manera particular de comportarse esos géneros. Una

³ La traducción es mía.

explicación desde la historia de la literatura puede aportar esa perspectiva que, aun siendo incompleta, sí nos informará del nacimiento del yo en la literatura.

Desde una perspectiva contemporánea tenderemos a considerar que la narración crea la historia y, en el terreno de la autobiografía, hemos llegado a la conclusión de que la perspectiva histórica de una vida es siempre ficticia, recreada. De hecho, los primeros intentos de aportar esa subjetividad aparecen sobre la base de estructuras miméticas, copiando, literalmente, modos en los que el yo no respondía al propio autor, sino a un yo genérico que interpretaba sentimientos y experiencias generalizadas

Los ejemplos más cercanos nos vienen de la literatura francesa, en la que el yo autobiográfico procede de los primeros textos líricos que rozan el Renacimiento desde la Edad Media, en un tiempo en el que se produce un proceso de privatización de los espacios y, por lo tanto, una generalización de lo íntimo frente a lo público y que tendría que ver también con la aparición del autor en la literatura, de la firma en la obra.

Los primeros esfuerzos son tímidos y simplemente podemos considerarlos como breves asomos del autor en fórmulas manidas. Por supuesto, François Villon va aportando marcas de confesión a poemas de corte medieval que aún mantiene formas convencionales. Incluso aquellos poemas en los que los sentimientos individuales parecerían ser la materia misma del texto, la forma es una repetición de convenciones antiguas. Así, los poemas a la muerte, las imprecaciones, se repiten sin dejar una huella definida de la propia vida. En algunos poemas de corte amoroso, como los de Villon o Rutebeuf, el yo no parece responder a experiencias vividas, sino a falsas confidencias, a una dramatización del yo. Sin embargo, sí podemos apreciar en ello un proceso de definición personal del poeta. La poesía del siglo XIII introduce la identificación del yo con algunos espacios como la cárcel, la celda, la ciudadela... Thibaut de Champagne describía su amor como una cárcel de deseo cuyas puertas y cadenas eran las miradas y las esperanzas. Carlos de Orleáns hablaba de la “ciudadela del yo” o las “ermitas del pensamiento”. La intimidad nace como una convección del yo con la metáfora espacial. Lo íntimo comienza a aparecer también bajo la forma epistolar entre los enamorados.

Entre 1305 y 1309, Jean de Joinville escribe sus memorias, en las que quiere escribir “un libro sobre las santas palabras y los buenos hechos de nuestro santo rey Luis”, ocupando él mismo la escena de la narración, si bien es cierto que no todos los argumentos pudieron ser contemplados directamente por él. Y comienzan también a aparecer las crónicas en las que el autor busca encontrarse en un momento preciso del tiempo, a través de una fórmula también fija. Como explican Ariès, Philippe Ariès y George Duby (1997: 377, Vol. 2):

“Yo, Juan de Froissars, tesorero y canónigo de Chimay” o “Yo, Christine de Pisan, mujer sumida en las tinieblas de la ignorancia si se la compara con las claras inteligencias...”

Durante los siglos XIII y XIV también en Francia, se produce, pues, un grave intento por forjar literariamente la personalidad y la identidad a través de otras modalidades como el retrato o la presencia simbólica de objetos que reflejan al yo, como el espejo o las reflexiones sobre el sueño.

Danielle Régner-Bohler (1993: 313-392) en la obra de Ariès y Duby antes citada, indaga en la mentalidad medieval y del prerrenacimiento a través de sus textos literarios franceses e ingleses y se expresa de la siguiente manera (1993: 314):

La poesía deja sitio a la expresión de una conciencia solitaria, a un lirismo más individualizado que parece desmarcarse de los *topoi* cultivados a sus anchas por los trovadores y los poetas. Por lo que se refiere a la literatura de testimonio, Memorias y Chroniques, revela el vivo deseo de poner al autor en escena mediante marcas de enunciación que pretenden descartar la neutralidad del discurso.

Y recoge la importancia que tienen los espacios íntimos, los lugares como las casas, las alcobas, el lecho y otros simbólicos como la cárcel o la celda en la aparición de esta conciencia del yo literario, e incluso la importancia de la dicotomía femenina-masculina, en torno a la que se organiza socialmente el mundo vivido: la mujer vive dentro y su dominio de intimidad es ese, mientras que el hombre vive fuera y su mirada

abarca un mundo mayor. Por ello, la mirada sobre el espacio marca también el dominio de la vida que le ha tocado a cada uno en suerte. Y esos espacios también se simbolizarán y traspasarán los límites estrictos de la literatura de la época para pasar a la historia de la literatura: castillos, torres, jardines... Mientras que el espacio interior, en los textos que explican la vida popular, como los *fabliaux*, se reduce a lo íntimo, como la casa o la alcoba, en los textos que reflejan la sociedad aristocrática, se reflejan salas, alcobas, lugares de reunión... La alcoba será el lugar de la intimidad en ambos casos.

Todo ello llegará, claro está, a la literatura española. Emerge lo individual en esos mismos textos en castellano. Cuando Jorge Manrique recoge la tradición de los plantos y las imprecaciones a la muerte, ya integra elementos propios de su vida, aunque sean sólo las referencias a su padre. Y, aunque lo veremos más adelante, cuando hablemos de la escritura autobiográfica de Teresa de Jesús, ya en el siglo XVI, esa misma alcoba se verá reflejada en la celda monástica de Santa Teresa y de todas aquellas monjas que escriben sus vidas por prescripción de sus confesores, de manera que esa intimidad se tornará en un proyecto de simbolización espacial del propio cuerpo y, por lo tanto, como una espacialización de la intimidad que se traslada de la relación con Dios al secreto de confesión y, de éste, al lector del texto, como si ese secreto que salvaguarda en el confesionario, se viese comunicado a la propia escritura de la vida.

Pero el cambio que consigue integrar las modalidades autobiográficas en el marco de la literatura y, consecuentemente, en la integración de estos escritos dentro de las posibilidades genéricas es la consideración de su autor, no como un historiador, ni como un relator de una historia vital a un confesor, sino como un auténtico creador.

El sociólogo George Gusdorf contrapone estas dos tareas del autor y afirma que (1991: 9):

el privilegio de la autobiografía consiste, por lo tanto, a fin de cuentas, en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su propia leyenda

La idea de Gusdorf resultaba estimulante porque ahondaba en lo que se iba a convertir en uno de los más intensos debates sobre la escritura autobiográfica: la dificultad de la memoria para recuperar hechos reales o reconvertirlos a una verdad nueva. El propio Lejeune, años después de la publicación de su principal obra que acabamos de analizar ahora, terminaba diciendo en la última revisión de su obra (1997: 140-141):

¡Qué ilusión la de creer que podemos decir la verdad, la de creer que tenemos una existencia individual y autónoma! ¡Cómo podemos pensar que en la autobiografía es lo vivido lo que produce el texto, cuando es el texto el que produce la vida!

James Olney se movía en esta línea al restar a los escritos autobiográficos una de sus características primordiales: la objetividad. Esta objetividad se pierde, según Olney, cuando el autor pasa de ser un testigo fidedigno a un personaje en busca de sentido para una vida o, a la postre, una identidad perdida e irrecuperable (1991: 35-36):

Si el tiempo nos va alejando de los primeros estados del ser, la memoria recupera esos estados pero lo hace sólo como una función de la conciencia presente de tal forma que podemos recuperar lo que éramos sólo desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora, lo que significa que puede que estemos recordando algo que no fuimos en absoluto. En el acto de recordar el pasado en el presente, el autobiógrafo imagina la existencia de otra persona, de otro mundo, que seguramente no es el mismo que el mundo pasado el cual, bajo ninguna circunstancia ni por más que lo deseemos, existe en el presente.

Ha habido acercamientos al problema desde otras perspectivas no exclusivamente literarias o lingüísticas. La psiquiatría o la psicología también han intentado buscar una explicación a este pantanoso terreno de la unión de vida y autobiografía. Carlos Castilla del Pino (1989: 147) señala cómo el autor pasa de ser el sujeto de la narración para convertirse en objeto, de lo cual se deduce que “el objeto que se exhibe es la identidad que previamente se ha construido en la escritura”. En resumidas cuentas, Castilla del Pino considera que el propio autor se autoengaña y, lo que es más, “los lectores reciben

en la autobiografía un texto que deben creer sólo a medias es, sencilla y llanamente, mentira, o, todo lo más, una media verdad”. Esta es, en esencia, la opinión de George May cuando establece que “la autobiografía no es verídica porque es, justamente, una autobiografía” (1982: 102).

Dejando a un lado la espinosa cuestión de verdad y mentira, hemos de volver sobre la construcción y edificación de la autobiografía en sus diferentes modalidades.

Siguiendo a Loureiro (1993), quien a su vez cita a J. Olney, se darían tres etapas en la construcción de la autobiografía: la época del AUTOS, en la que el autor perdería su autoridad y el lector se convertiría en un mero comprobador, la del BIOS y la del GRAPHÉ. Antes de esta última etapa se sitúan autores como Lejeune o Friedman. Insisten en el poder cognoscitivo y suelen recurrir a alguna disciplina auxiliar. Ya en la etapa del GRAPHÉ, Sprinker, entre otros, reconoce en la autobiografía la pura textualidad autoreferencial. Aquí también se encontrarían los deconstructivistas, con Derrida y Paul de Man al frente.

Paul de Man (1991: 113-118) indaga en la interferencia de dos conceptos de la retórica que luchan ya desde la antigüedad griega:

La retórica como un sistema de tropos permanece en conflicto con la retórica de la persuasión. De todo ello resulta que cuando funciona como tropo, al servicio de las intenciones del autor, se ve deconstruido por la actuación del texto que pretende demostrar esa retórica figural. La deconstrucción de la dimensión figural es un proceso que tiene lugar independientemente de todo deseo; como tal, no es inconsciente sino mecánico.[...] Esto amenaza al sujeto autobiográfico no como la pérdida de algo que estuvo presente y que el sujeto poseyó, sino como el extrañamiento radical entre el significado y la actuación de todo texto.

Destaca de Man la figura de la prosopopeya como figura que busca dar rostro a los muertos. Pero que al ponerse en actuación, genera una retórica preformativa que hace ver que “la autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (1991), o lo que es lo mismo, no es la vida la que produce autobiografía, sino

que es la idea de mimesis la que engendra la ilusión referencial. “¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, [...] que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción?”

Para de Man (1991), las discusiones genéricas resultan estériles. El hecho de ser considerada como un género, la pone en comparación nada menos que con la tragedia o la lírica y esta situación parece “deshonrosa”. Lo que es más ¿puede hablarse de autobiografía antes del siglo XVIII?

Otro problema al que se enfrenta de Man es el de distinguir autobiografía y ficción, es decir, si la autobiografía depende de un referente. Podría ser que el proceso autobiográfico determinase la vida y que lo que hace el autor estuviese gobernado por los requisitos del autorretrato. También podríamos encontrarnos ante una ilusión referencial que provendría de la estructura de la misma figura. O sea, algo que parece una ficción.

Quizá uno de los principales problemas sea que la autobiografía, a través de su insistencia temática en el sujeto declara su constitución doble, por un lado cognitiva y por otro tropológica. Los autores y críticos quieren escapar de esa cognición y buscar la resolución. Lejeune, por ejemplo, busca una identidad contractual, el pacto, mediante un sujeto que no es cognitivo, sino legal. Pero, siempre según de Man, Lejeune usa “nombre propio” y “firma” de forma intercambiable.

La definición que viene a dar P. De Man se basa en que no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, porque ambos dependen del intercambio que constituye el sujeto. Esta estructura esta interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto nuevamente hace explícita la reivindicación de autoridad que tiene lugar siempre que un texto es de alguien. “Lo que equivale a decir que todo libro con una página titular es, hasta cierto punto,

autobiográfico.” (1991). En resumen, la mimesis sería la responsable de esa ilusión de realidad. La estructura ha de ser tropológica, pues la estructura de la autobiografía es especular y el autor – personaje se determinan.

Por otro lado, otro teórico de la deconstrucción, Derrida (1982), ve en la autobiografía un texto firmado, no por un autor que se compromete con una identidad. La estructura hace que quien firma sea, en realidad el destinatario. La firma no ocurre cuando se produce la escritura del texto autobiográfico, sino en el momento en el que otro escucha, se produce en “L’oreille de l’autre”, otro que firma por mí. El yo pasa por el otro y eso es paradójico. Es decir, lo autobiográfico es, en realidad “autográfico”, o mejor aún heterobiográfico, puesto que ha de haber un paso necesario por la oreja del otro. Para Derrida, en esencia, cualquier texto es autobiográfico.

El problema del autor parece pues un invento, como dice Foucault (1969), relativamente reciente. Pone el ejemplo del discurso científico. En tal discurso no existe en ningún momento un sujeto de autoridad, más bien al contrario, se trata de suprimir tal sujeto, en tanto la referencialidad busca una realidad más allá de tal argumento. Para Foucault esto también se da en otro tipo de textos, como los literarios. Es bien cierto que circulan gran número de textos sin referencia alguna a su autor (fotocopias, internet...) Y la única existencia que tiene en un libro es textual, un nombre en la portada.

Nietzsche se preguntaba ¿quién habla? En la *Voluntad de poder* no es Nietzsche, sino algo impersonal. Para él la autoridad del sujeto sería un engaño. Si la autobiografía es la indagación del yo en su historia, puede darse un peligro; que se haga una interpretación falsa de sí. El propio Nietzsche asegura que el yo está constituido por un discurso que nunca llega a ser dominado. De igual manera le ocurre a Freud. Michael Sprinker (1991) estudia este fenómeno a través de los fenómenos de repetición y diferencia. El concepto de repetición produciría la diferencia. La escritura de un texto autobiográfico es un acto similar al de producir una diferencia por medio de la

repetición: así como la interpretación de los sueños vuelve sobre el punto central del sueño, la autobiografía debe volver al centro del yo que se encierra en el inconsciente.

Todos estos teóricos se enfrentarían a una doble dificultad: en primer lugar, cómo definir al sujeto y, en segundo, buscar si tiene relación con el texto que enuncia.

Las respuestas a estos problemas han sido muy diversas.

La lingüística estructural suele diferenciar entre enunciación y enunciado. A cada uno de ellos le correspondería un sujeto, el sujeto de la enunciación que puede asimilarse al autor y el del enunciado que puede ser el narrador.

Paul Smith (1988) habla de un tercer yo, deseado por la operación moral que trata de mantener la identidad de un sujeto ideológico. Este tercer yo es totalmente inasible y múltiple. Este tercer yo parece ser postulado implícitamente también por el propio Lejeune.

En esta línea de la multiplicidad se ha movido el psicoanálisis sobre el que se han basado tantas otras teorías, entre otras las teorías feministas que vamos a recoger brevemente.

La tesis de Sidonie Smith (1993) comienza buscando en el origen histórico, al nacer la autobiografía con el Renacimiento y su concepto de hombre (que se concibe como sujeto masculino). A la mujer se la reduciría en ese contexto al orden fálico predominante.

Llegaría a esencializarse así la diferencia Masculino-Femenino, la identidad patriarcal se asegura la autoridad. Por ello, la mujer que se propone escribir su autobiografía se encuentra doblemente extrañada. Por un lado, porque la autobiografía, históricamente está construyendo una “idea de hombre”, al ser su escritura fundamentalmente masculina, y por el otro, porque a la mujer se la ve con las ideas que la propia historia viene transmitiendo.

Por ello, la autobiografía femenina simplemente se comprometía a justificar su contexto “patrilineal”, o cómo llegó a ser lo que en el momento de la escritura es. Pero

aparece siempre silenciada la figura de la madre⁴. En el siglo XX la situación cambiará de manera espectacular cuando aparezcan un número extraordinario de autobiografías femeninas. Baste leer el artículo de José Romera Castillo sobre la escritura autobiográfica femenina en el último cuarto de este siglo (2006: 126-141), lo que supone una independencia radical de la escritura femenina que tiende a obviar esa tutela masculina, algo que viene a desmentir gran parte de las tesis de Smith.

Los estudios feministas y éste entre ellos, aceptan algunas de las teorías clásicas sobre autobiografía; que la autobiografía ha de entenderse como acto del presente, que existe un pacto autobiográfico, que revela más sobre el presente del autor que sobre el pasado sobre el que escribe, y, finalmente, la idea de que el lector siempre espera una verdad sobre esa vida en la autobiografía que lee.

Shari Benstock, en su obra, *Authorizing the Autobiographical* (1988) explica que, en relación con sus opiniones sobre el sujeto, destacar su opinión de que éste se conoce por el lenguaje. El lenguaje no es, sin embargo, una herramienta utilizada para la escritura del espacio simbólico de la autora. Es el propio espacio simbólico. Lógicamente hay que entender aquí que en ese espacio simbólico está el inconsciente. Siguiendo las tesis psicoanalíticas, entre otras las de Lacan, S. Benstock se fija en las posiciones marginales. Las mujeres que vienen ocupando dichas posiciones, posiciones de otredad, y en esta situación mostrarían una mayor conciencia de las divisiones internas del yo, que estaría descentrado o ausente. Básicamente, sus teorías vienen a coincidir en lo esencial con las de S. Smith, también en sus evidentes errores.

Las dificultades para captar el funcionamiento de la memoria, que está íntimamente relacionada con el inconsciente, estaría en la base de la literatura autobiográfica femenina. De hecho, el descubrimiento del inconsciente y de sus efectos

⁴ Habría que estudiar en este caso las biografías que se corresponden con papeles preponderantes de la mujer en el Renacimiento, caso de la literatura mística, en que la mujer no aparece constreñida a tales marcas psicológicas; en el caso de la *Vida* de Teresa de Ávila, en que aparece una finalidad explícita por la que se redacta la autobiografía, la autora tiene como modelos los escritos autobiográficos anteriores, sobre todo de tono religioso, como las obras de San Agustín; pero se muestra con una autoridad tutelar sobre las monjas más propia de escritos autobiográficos masculinos, lo que confiere una particular excepcionalidad entre los escritos autobiográficos femeninos.

habría sido sentido con mayor fuerza por las mujeres, con lo cual, la autobiografía femenina habría mostrado más esa conciencia de división interna, para lo que cita los Diarios de Virginia Wolf como modelo más claro de autobiografía que sigue los mandatos del inconsciente. En todo caso, reducir el feminismo autobiográfico a ciertos datos del inconsciente nos parece tan difícil de un análisis identitario, como tan erróneo como método de trabajo.

Más adelante veremos hasta qué punto podemos hablar de una auténtica literatura autobiográfica femenina en España. Es cierto que, a partir de los años 40, escritoras españolas en el exilio produjeron obras muy interesantes de corte autobiográfico, caso de María Zambrano, Rosa Chacel o María Teresa León, obras ligadas esencialmente a la vivencia propia de la guerra y el exilio y otros muchos ejemplos que ha reunido en una extensa bibliografía José Romera Castillo en el ya citado artículo “Escritura autobiográfica de mujeres en España. 1975-1991” (2006: 126-141).

A este respecto es interesante la tesis doctoral de María del Mar Inestrillas, defendida en la Universidad de Ohio en el año 2002, bajo el título *Exilio, memoria y auto representación: la escritura autobiográfica de María Zambrano, María Teresa León y Rosa Chacel*. En esta obra se basa en las argumentaciones de la propia Shari Benstock y de Sidonie Smith. Para esta última la aparición de la autobiografía femenina rompe el orden fálico de la herencia cultural como trasgresión de normas y expectativas culturales (1992: 95):

El mismo hecho de que las mujeres empezaran a escribir autobiografías [...] es sorprendente, desconcertante e infinitamente interesante. [...] [Todas las autobiografías de mujeres] dan testimonio de la realidad de que, a pesar de la represión textual de la mujer en que se apoya el orden fálico, aquella ha decidido escribir la historia de su vida, obligando así a que surja significado, y con él autoridad autobiográfica, a partir del silencio cultural. [...] Su misma opción de interpretar su vida y revelar su experiencia en público es señal de que ha transgredido las expectativas culturales.

Vistos los modelos de estudio de la autobiografía, S. Friedman constata que los individualistas no valen para la mujer porque, siguiendo a S. Benstock, a los colectivos marginales se les impone siempre una mentalidad colectiva.

De esta forma, S. Friedman (1954: 151-186) pretende explorar el énfasis ideológico y psicoanalítico de la autobiografía.

Las representaciones culturales que se le imponen a la mujer reflejan, como ya dijimos antes, la identidad de grupo.

Cuando proyecta su yo en las autobiografías, no es un yo individualista, pero tampoco lo es colectivo. Es una mezcla de ambos, resultado de su alienación.

El niño se define por la superación del que fue complejo de Edipo. La superación del enamoramiento de la madre supone también una quiebra con el mundo femenino, quiebra que no se da en la mujer. Entre las mujeres, madre e hija se sienten como extensiones una de la otra. El niño y la niña siguen un desarrollo psicológico diferente por cuanto la madre mantiene la relación con la hija durante más tiempo y la hija se reconoce en la voz, femenina, de la madre. O lo que es lo mismo, en la autobiografía femenina la mujer habla con una voz que, como ocurre con la de su madre, será atemporal, fluida, bisexual y descentrada.

Las teorías feministas parecen tener varias coincidencias. En primer lugar la recurrencia al psicoanálisis como disciplina que ayuda a buscar una especificidad de la autobiografía femenina frente a la masculina.

Entre otras obras autobiográficas femeninas del momento podemos citar las siguientes, a partir de los estudios de la doctora Inestrillas: *Espejo de sombras* (1977), de Felicidad Blanc; *Mi atardecer entre dos mundos: recuerdos y cavilaciones* (1983) y *Mi niñez y su mundo* (1956), de María Campo de Alange; *Diario* (1990), de Zenobia Camprubí; *Primer exilio* (1978), de Ernestina de Champourcín; *las tres Alcanías* (1982/1998) y *Desde el amanecer: autobiografía de mis primeros diez años* (1972), de Rosa Chacel; *Cárcel de mujeres: 1939-1975* (1985), de Tomasa Cuevas; *Desde la noche y la niebla: (mujeres en las cárceles franquistas)* (1978), de Juana Doña; *Visto y*

vivido: 1931-1974 (1982) y *Escucho el silencio* (1984), de Mercedes Fórmica; *Historia de una disidencia* (1981), de Pilar Jaráiz Franco; *Una mujer por caminos de España: recuerdos de propagandista* (1952), de María Lejárraga; *Memoria de la melancolía* (1970), de María Teresa León; *Doble esplendor: autobiografía de una mujer española* (1944), de Constanza de la Mora; *Las cárceles de Soledad Real: una vida* (1983), de Consuelo García; *Delirio y destino: los veinte años de una española* (1989), de María Zambrano ⁵.

Podemos, pues, hablar de un auténtico surgimiento en la literatura española de los escritos autobiográficos femeninos. Y no podemos hacer únicamente un análisis psicológico de este asunto, sino más bien un estudio histórico que nos llevaría a pensar en cómo los acontecimientos históricos de especial calado personal llevan también a la consideración de la importancia de la vida propia en el momento histórico vivido.

Hemos hablado hasta aquí, fundamentalmente del sujeto. Parece necesario explicar ahora algo sobre la otra parte de la autobiografía, a saber, el Bios. James Olney (1991) trata de buscar un significado a esa parte que determina la autobiografía. Una interpretación que parece válida es la de “transcurso de la vida”, o al menos etimológicamente puede ser demostrable. Sobre tal definición trata de definir la autobiografía sobre un concepto de vida que busca más el proceso que el pasado. Esto también daría explicación a un buen número de problemas relacionados, como el de la verdad y la ficción en la autobiografía.

1.4.- Origen y sentido de la autobiografía

1.4.1.- La autobiografía

Parece clara la actualidad e importancia que la autobiografía tiene en nuestros días. Los estudios han avanzado en torno a dos líneas que han definido la forma de esta modalidad de escritura. En primer lugar, la que se refiere a la identidad existente entre

⁵ Para una completa relación de estas obras, remitimos a Romera Castillo (2006)

autor narrador y personaje; y, por otra, el pacto de lectura que ha de vincular al lector y al autor. Hay algunas obras de especial repercusión en los estudios sobre autobiografía, entre los cuales figuran algunos de George May, en particular, el titulado *La autobiografía* (1982). En él se trata de escrutar qué marcas lingüísticas y literarias caracterizan al género. Por ello vamos a utilizar la estructura que propone en torno a las formas –modalidades- de la escritura autobiográfica para apuntar las diversas opiniones que hay en torno a ellas y las similitudes y diferencias que las caracterizan.

Comienza May preguntándose si son clasificables las autobiografías. En su análisis, encuentra una mayor variedad de la que decía esperar dentro de los textos autobiográficos. De igual manera se pregunta si es posible una clasificación suficientemente aceptable o si pueden realmente ser clasificadas.

La explicación histórica aportada sería que es un fenómeno europeo y sobre todo occidental, si bien lleno de excepciones, lógicamente. Más difícil es ponerse de acuerdo sobre la fecha. La palabra autobiografía parece nacer en su forma alemana poco antes de 1800, en 1789 en la obra de Schlegel. Desde entonces parece que se difundió por Europa, por lo que el nombre podría ser el signo del reconocimiento de la primera gran ola de autobiografías que siguió a la publicación de las *Confesiones* de Rousseau. Todo el mundo está de acuerdo en atribuir a las *Confesiones* de San Agustín la paternidad del género, catorce siglos antes de la invención de la palabra, si bien jugarían un papel preponderante las obras póstumas de Jean Jacques Rousseau.

Una tradición literaria sólo puede asumirse desde finales del siglo XVIII, tras el éxito de las obras de Rousseau. Benjamin Franklin comienza a escribir la suya en 1771, Casanova en 1789, etc. lo que viene a reafirmar que la autobiografía comienza a desarrollarse a partir de esta época. Las que preceden a Rousseau en el género son raras y escasas. Luego serían las *Confesiones* de Rousseau las que han consagrado la autobiografía y la han hecho situarse en el panteón de los géneros literarios. Precedentes como Santa Teresa no tuvieron conciencia de escribir un género establecido como lo hicieron los posteriores a Rousseau.

Por otro lado, la hipótesis cristiana, y sobre todo del examen de conciencia, fundamentalmente preconizada por el ascetismo cristiano, así como la fraternidad humana y la igualdad en la dignidad de las almas, parecen hacer comprender cómo fueron compuestas ciertas autobiografías religiosas en el XVII y XVIII y también el público que las leía. No puede argumentarse lo mismo para las posteriores a Rousseau. La doctrina cristiana parece hostil a la autobiografía laica, pues lo que hay detrás no es el conocimiento de Dios, como parece perseguir, sino el propio conocimiento.

Se pregunta May cómo se produce el paso de los escritos autobiográficos basados en la piedad (los que siguiendo a San Agustín se dedican a describir la acción de Dios sobre la vida de un hombre) a los escritos centrados en el hombre.

La respuesta estaría en las actitudes modernas promovidas por el secularismo e individualismo, fundamentalmente este último durante el movimiento romántico, diferente del que género las obras de Montaigne o Cellini. Explica también May que el término Confesión remite a sentidos distintos en San Agustín y en Rousseau, puesto que en latín también significaba virtud. También es de destacar que las primeras autobiografías, Rousseau, Gibbon, Goethe, vienen de escritores de cultura protestante.

May trata de estudiar otros aspectos como el origen de la autobiografía sobre la base de dos tendencias, aquella del XVII poco inclinada al yo (como ejemplo sirva la frase de Pascal que habla de que "El yo es detestable"), y esa otra de principios del XIX, en la que el yo es la base de toda explicación autobiográfica. El objetivo de estos textos sería recuperar el movimiento de una vida. Luego se deduce que ésta debe haber transcurrido en gran parte. Como ejemplos Rousseau escribe rondando la cincuentena, como Sand, Gide, Sartre... Renan tiene 60 años cuando aparecen los *Recuerdos de infancia y juventud*, Goethe 62 cuando da a conocer el primer tomo de *Vida y Verdad*. Pero Moore da a conocer el primer volumen en 1888 cuando tiene 36 años, Madame Roland escribe sus *Memorias* particulares cuando tiene 39 años.

Sobre el porqué de la autobiografía, May explica la posibilidad de que existan motivaciones como la apología, el testimonio o motivaciones de tipo afectivo.

Nos encontraríamos en las motivaciones testimoniales con la crónica pura, o reportaje relativamente objetivo, escrito en forma de memorias, en el que el autor está más o menos ausente: puede ocurrir, por ejemplo, en las *Memorias de ultratumba*, donde los cuadros de historia aparecen separados de la narración de recuerdos por la forma y por el tono. En otro lado estarían Las autobiografías religiosas o místicas, con modelo en San Agustín.

Según May, la autobiografía se habría convertido en forma literaria autónoma y tras tomar prestado el orden de la novela, de la biografía y de la narración en primera persona, tomando el privilegio de narrar en primera persona, aun habiendo excepciones importantes como los *Diálogos* de Rousseau.

Y aquí habría que citar lo que se ha venido a denominar autoficción o autobiografías ficticias, es decir, aquellos textos de ficción que incorporan elementos distinguibles por el lector como autobiográficos. Pero este punto lo trataremos más adelante. Acerca de este asunto de las personas gramaticales de la escritura autobiográfica, Romera Castillo (2006: 34-35) señala que el uso de la primera persona tiene la virtud de aportar verosimilitud al texto, pero que es igualmente cierto que algunos textos utilizan el “tú” o la tercera persona. Cita el ejemplo de *Memorias de un bufón* (2002), de Albert Boadella como obra en la que alternan la primera y la tercera personas “como un juego de máscaras (tan acorde como el teatro). De esta manera se lograría una sensación de objetividad y distanciamiento con el uso de la tercera persona y mezclaría la intención de hacer una biografía y una autobiografía.

Queremos señalar un término intermedio que ha usado y reivindicado Andrés Trapiello en sus diarios que han ido apareciendo bajo el subtítulo de *Salón de pasos perdidos*. El uso del indefinido “uno”, marca que tiende a objetivar el texto apartándolo de la primera persona. Todos somos capaces de identificar ese uno con el autor, pero la persona gramatical del texto no será la primera.

Parece claro que, a pesar de este uso de pronombres “evasivos” de la identidad en primera persona, este asunto de la verdad y la mentira en la autobiografía aparece vinculado a lo que May llama “utopía de la verdad y la sinceridad”.

La existencia de una verdad paralela a la común, que es la que sostiene al arte (lo que explica Goethe en *Poesía y Verdad*) da razón a esta forma de actuar. Toda autobiografía, por el hecho de ser literaria, es sospechosa de faltar a la verdad, algo que todo biógrafo termina por reconocer (algo que no ocurre en los místicos). Luego el problema de la verdad en la autobiografía quizá no lo sea desde el momento en que es autobiografía y, por lo tanto, literatura.

Otro problema de falsedad quizá sea el de la sinceridad en estos textos. Tal vez los autobiógrafos más sinceros son los que reconocen su insinceridad. Si antes May reconocía que la vanidad actúa en todas las autobiografías, hay que reconocer que la sinceridad se ve tocada. Existe la posibilidad de pensar que la intención de ser sincero es una de las más vulnerables a la vanidad, ya que siempre se pretende ser más sincero que los demás.

Uno de los puntos más importantes que se han tratado al respecto de los estudios sobre la autobiografía es el del punto de vista del lector. May dedica un capítulo al respecto y comienza preguntándose qué lleva a leer autobiografías.

La curiosidad se esconde en motivos a veces inconfesables, léase las *Memorias de Casanova*, quien reconoce que sus memorias son una confesión de sus vicios (1973: 21):

Así, pues, queridos lectores, espero que, lejos de encontrar en mi historia la impronta de una jactancia desvergonzada, no encontréis sino la que conviene a una confesión general, sin que en el estilo de mis narraciones halléis ni los rasgos de un penitente ni el embarazo de aquel que se sonroja al confesar sus desvíos. Son locuras de juventud; observaréis que me río de ellas, y, si sois indulgentes, reiréis conmigo.

Puede ser, como insinúa May, la sexualidad naciente. Esta tradición de la confesión mortificante se “laicificó”. Aunque todo ello no quiera decir que por mortificante sea sincera.

El lector suele encontrar, por su parte, consuelo en la lectura de las autobiografías. Las bajezas, debilidades o indecencias de otros son fuente de consuelo al ver que no somos tan anormales ni depravados y nos tranquilizamos sobre el sentido de nuestra vida. Así pasa con San Agustín, en lo que parece una forma laica de la Providencia, una manera de trabajar por la salvación del alma observando a quienes triunfaron. Las autobiografías religiosas del siglo XVI española están en esta línea, si bien con ciertas connotaciones. Santa Teresa reconoce el valor de sus textos autobiográficos en el *Libro de la Vida*, no como una fuente de consuelo en el estricto sentido de la palabra, sino como una necesaria obligación de su vida católica religiosa y bajo mandato del confesor, lo que hace del texto un ejercicio de ascetismo en un amplio sentido. El lector influye aquí de una manera destacada por cuanto se convierte en objeto de una “confesión” religiosa *stricto sensu*.

Pero nos interesa, sobre todo, la función histórica que, según May, tiene la autobiografía. La posibilidad de estudiar el ambiente que circunda a un autobiógrafo parece de interés para un lector. Todo ello nos va a ser de especial interés a la hora de investigar acerca del espacio urbano que rodea a la escritura autobiográfica. Aunque a un autor no le interese hacerlo, parece que la obra debe estar impregnada de ello. R. Barthes (1994), defensor de la ficcionalidad de la autobiografía y autor de la suya propia, se preguntaba por qué se da la curiosidad de ver la vida cotidiana de una época, las costumbres, los horarios... Son abundantes los estudios a este respecto. Citamos, por ejemplo, los artículos de Fidalgo Robleda, “Reconstrucción histórica y ficción en la novela *Las jaulas*, de Ramón Carnicer” (1996: 223-228), Maillard García, sobre la novela *Extramuros*, o el de Ojea Fernández “El espacio en *“Elisabeth, emperatriz de Austro-Hungría”*”, de Ángeles Caso (1996: 329-336), del que nos ocuparemos más adelante.

La irrupción de la autobiografía se corresponde con los momentos de crisis políticas o militares. La más fecunda es la de la segunda mitad del XX: la segunda guerra mundial y sus preliminares abarcando la Guerra Civil y sus secuelas. Un autor puede perfectamente escribir sin que hubieran ocurrido estos acontecimientos y, sin embargo, faltaría el testimonio de unos años que suelen darle un gran valor.

Pero hemos de incidir en un punto esencial; si la autobiografía no puede considerarse como una escritura de la realidad, el hecho de que la evocación o rememoración sea o no relevante, no depende de la importancia que tuvo en la vida, sino de la trascendencia narrativa en el texto.

La razón fundamental del interés que despiertan las autobiografías de los otros está en poder reflejar, de alguna extraña manera, la del propio lector. Decía Simone de Beauvoir, en su obra autobiográfica *La plenitud de la vida* (1962: 21), que:

Samuel Pepys o Jean-Jacques Rousseau, mediocre o excepcional, si un individuo se expone con sinceridad, todo el mundo está más o menos en juego. Imposible encender la luz sobre su vida sin iluminar más o menos la de los demás.

Es decir, que en el texto, lector y autor vengan a coincidir en las vivencias que aparecen reflejadas en el texto.

1.4.2.- Brevisima aproximación a las diferentes modalidades autobiográficas

1.4.2.1.- Memorias

La confusión histórica entre estos dos géneros no es nueva y parece venir desde antiguo. Ya Paul Verlaine establecía que el dominio de las memorias engloba al de la autobiografía (1999: 5):

-En un mot, cette partie du livre n'a pas le caractère de mémoires, tel qu'on entend d'ordinaire ce mot.

-Autobiographiquement parlant, non ; mais j'ai le droit très net de me servir d'un mot commode, large, traditionnellement élastique, pour désigner une série d'impressions, de réflexions, etc.

Claro está que estas delimitaciones han venido especificadas ya por el autor, pero la característica general que abarca a todos estos textos podría ser mucho más amplia. En el caso que ocupa a la autobiografía y las memorias, opina Romera Castillo (2006: 43) que en el caso de las memorias hay explícita una mayor atención, no ya a la primera persona, al yo que narra y es narrado, sino al contexto en el que se desarrolla su vida, aunque existan dificultades añadidas como los saltos que se pueden ir dando en el interés o el punto de vista del texto, del yo al entorno, o el hecho de que los títulos de las obras dificulten aún más la labor de discernir ante qué tipo de obra nos hallamos: *confesiones, recuerdos, confidencias...*

May, en este punto, indaga en las definiciones de los diccionarios y descubre como, poco a poco, el término autobiografía va tomando carta de naturaleza frente a las memorias, ocupando el terreno de este, nombrando, en general a todos los textos. Por ello se haría necesario buscar una distinción de carácter teórico. Es decir, su punto de vista, más que ahondar en la materia de los propios textos, parecería delimitarlos en función de su historia genérica. La explicación o distinción teórica entre ambos la da el propio May indagando en esas características que dividen el punto de atención en una u otra.

Muchas autobiografías aparecieron en el XIX y el XX con nombres engañosos como los de *memorias*. En principio se distinguió entre obras centradas en la persona o en la personalidad y obras centradas en los acontecimientos narrados por éste. Esto permite hacer distinciones hasta cierto punto, pero tiene el inconveniente de distinguir entre las de un simple observador y las de hombres de acción.

Habría pues que añadir una categoría que diferenciase entre haber participado en esos acontecimientos exteriores o al menos en parte. Así la definición podría ser “narración de lo que se ha visto y conocido, de lo que se ha hecho y dicho, de lo que se

ha sido. A los dos primeros tiende la costumbre de darles el nombre de memorias y al último la de autobiografía.

Las interferencias entre ambos géneros no son accidentales. Pertenecen a la misma naturaleza de las cosas. May considera que parte considerable de ambas obras cae en el dominio de ambos géneros.

Es cierto que hay una ausencia de frontera clara entre ambos géneros y que lo anteriormente expuesto tampoco arroja excesiva luz acerca de las diferencias entre autobiografías y memorias.

Es raro que la personalidad del memorialista no entre para hacer de él un autobiógrafo; es raro que los acontecimientos sociales no lo hagan en una autobiografía. Es decir, la intención del escritor, aun siendo lo más sincera posible, no sirve para determinar la naturaleza de una obra. A veces lo que ocurre es que el proyecto del escritor comienza siendo una cosa y termina siendo otra. May afirma, por otro lado, que la autobiografía ha adquirido una cierta y precaria autonomía frente a las memorias. En principio, es cierto que algunos críticos han reconocido una “voz” o la personalidad de una voz en algunas memorias, pero es un criterio demasiado débil.

1.4.2.2.- Epistolarios

Como explica Romera Castillo (1981a: 53), los epistolarios conectan directamente escritor y lector, emisor y receptor y responden a una gran posibilidad de intereses y asuntos que van desde lo personal hasta lo crítico. Las cartas:

Son esporádicas en el tiempo – algunas tienen continuidad – y por sí mismas fragmentarias. Lo personal, lo contextual, lo conceptual, lo estético, etcétera, pueden ser objeto de exposición y tratamiento.

El epistolario refiere al “yo” de manera directa y la retórica epistolar implica – prácticamente siempre– una exposición del yo ante un interlocutor individual o colectivo. Beatriz Didier (1981) ha señalado que es un género eminentemente femenino

por cuanto la mayor parte de los diarios publicados han sido escritos por mujeres, y porque en ellos se ha ido volcando la sensibilidad literaria de unas mujeres que no podían abordar la literatura de otra manera, si bien es dudoso que la cantidad y el hecho simple de la publicación condicionen el género (sexual o literario). Quizá el momento de mayor esplendor de los epistolarios se corresponde con el Renacimiento como escritura eminentemente humanística y también vinculada al ámbito religioso, caso de las innumerables cartas que escribió Santa Teresa; y, por supuesto, en los siglos XIX y XX, en los que las cartas terminan por constituirse en un auténtico género. Hay que señalar, sin embargo, que no todos ellos tienen intención literaria. De hecho, muchos se convierten en libros de interés muy posteriormente a la muerte de su autor, quien ni siquiera se preocupó de su selección y orden, excepción hecha de casos muy concretos, como el de Juan Ramón Jiménez. En los casos en los que el autor es, además, escritor, nos podemos encontrar con la intencionalidad literaria en sus textos. Lo habitual no es esto, aunque pueda parecer lo contrario, y la temática de un epistolario completo suele ir de lo prosaico a lo literario, pasando por comentarios urgentes o intimidades más o menos publicables. Lo anteriormente expuesto imprime a estos textos el sello de lo auténticamente autobiográfico, contando, precisamente, con que sus autores no los escriben con la intención de que vean la luz y se hagan públicos, por lo que no encuentran cortapisas narrativas. Por eso, Bajtín no los considera como géneros literarios, sino como géneros de discurso (1993). Y de la misma manera que se mueven entre lo público y lo privado, nos encontramos también con características que acercan su lenguaje, más que al de la literatura, al de la oralidad. Todo ello lleva a Deleuze a considerarlos como un género literario menor (1978: 47) en el que, sin embargo, se dan vínculos con otros géneros autobiográficos como los diarios, por cierta estructura “rizomática” que lleva a uniones y conexiones temáticas en una suerte de red que une los argumentos de cada carta.

Sirvan estas líneas como breve resumen para una modalidad literaria en la que no nos vamos a adentrar en exceso.

1.4.2.3- Diario íntimo

Sobre los diarios y, en concreto sobre el denominado “diario íntimo” se han publicado un buen número de estudios. Vamos a reseñar aquí sólo algunos elementos indispensables en su estudio. Remitimos, entre otros que iremos citando a Romera Castillo (2004). A pesar del abundante material teórico que puede ser manejado, creemos interesante hacer una breve aportación sobre estos dos términos que engloban la intimidad y el género diarístico.

Andrés Trapiello (1998) ha señalado la paradoja que encierra la unión de estos dos términos. Efectivamente, si hay algún texto que niegue la intimidad, es el de cualquier diario, puesto que sería imposible mostrar la intimidad sin que existiese esta modalidad literaria. Tras un intento de definir qué es “la intimidad”, Trapiello termina por definir de esta manera un diario íntimo (1998: 47):

Quedémonos en cualquier caso con que lo íntimo hace referencia siempre a aquello cuya publicidad modificaría o imposibilitaría nuestras relaciones con los demás. Por eso, como bien veía Mairena, es un sinsentido que podamos llamar a nada diario íntimo, ya que como diario buscará siempre la relación con el otro, y como íntimo está llamado justamente a lo contrario, preservar nuestra mirada del otro, de los otros.

Esta imposibilidad de reunir una y otra cosa se resuelve únicamente considerando la figura del lector como protagonista en la configuración de esta modalidad autobiográfica. Desde el momento en que, en nuestros días, se hace exposición pública de lo íntimo en televisión o en la prensa, parece que estos diarios íntimos tratan de devolver la intimidad, aunque pueda parecer paradójico, al ámbito de lo privado que es la lectura. Para Trapiello existiría un pacto entre autor y lector que se aprecia como una ilusión, una reducción de la lectura a una suerte de “confidencia” (1998: 47):

Por otro lado tiene uno la sensación de que la intimidad es un pacto entre el Yo y su sombra. La sombra del yo naturalmente es su conciencia, y nada de lo que se habla entre ellos debería salir a la luz. Es entonces cuando el escritor

de diarios baja la voz, aunque a veces, precisamente ante las confesiones íntimas, el diarista la levanta para que la oigan bien. El caso es que se produce una ilusión: la de que se ha creado un pacto entre el autor del diario y su lector, convertido en un confidente.

Y los diarios habrían mantenido esos márgenes de intimidad hasta el preciso momento en que se convierten en literatura. En ese instante, los conflictos se vienen a resolver en trasuntos que implican a criterios como la verdad o la ficción, lo cual termina por hacernos dudar de su consideración autobiográfica.

Es interesante el trabajo, al respecto de los diarios, de Eusebio Cedena Gallardo (2004). La imposibilidad de la intimidad en un diario es ejemplificada a partir de la clásica frase machadiana de Juan de Mairena “nada menos íntimo que un diario íntimo” y de no pocos textos de Andrés Trapiello. Se pregunta Cedena Gallardo (2004: 72):

¿se puede expresar realmente la intimidad, sin limitaciones, por ejemplo, lingüísticas? ¿se escribe con la misma actitud un diario íntimo que no tiene de partida otro destinatario que el propio diarista que un diario concebido para su publicación o del que se intuye o se sospecha que puede publicarse?

Obviamente, y seguimos aún a Cedena Gallardo, nos encontramos ante un tipo de escritura en el que el “yo” se presenta como tema principal del relato que, sin embargo, aparece desvirtuado por su publicación. Esta es la opinión de Romera Castillo quien expresa sus dudas de que pueda ser considerado como tal el texto destinado a su publicación frente al que se escribe para uno mismo, es decir, el paso de la consideración privada e íntima del diario a su concepción pública (1994b: 5):

Es una escritura autobiográfica que suele escribirse para guardar – la mayoría de las veces –, porque si se escriben con la intención de ser publicados posteriormente no constituyen ya un testimonio espontáneo y honesto de lo que pasó, teniendo el receptor que leer entre líneas.

Todo ello lleva a la consideración de que existen, al menos, dos tipos de diarios: el íntimo y el público. Del primero, Cedena Gallardo explica que el receptor es el propio

escritor, mientras que del segundo tendría un destinatario amplio, y estaría dedicado a la prensa, como, por ejemplo, el *Calendario sin fechas* de Pla.

En un plano teórico, hemos de deslindar, pues, la autobiografía de sus modalidades diarísticas. Philippe Lejeune (1997: 147) explica acerca de los diarios su diferencia de criterio con respecto a la autobiografía. Aunque les afectan las mismas características en algunos casos, como la falta de sinceridad, la distancia temporal entre lo escrito y lo ocurrido...

Comenzando por explicar que los diarios son duramente tratados por los críticos, Lejeune (1996: 32) expone alguna característica especial del género, si bien es cierto que muchos de esos críticos dudan de que lo sea realmente:

Il est vrai que souvent les diaristes ont un projet d'introspection. J'écris mon journal pour me peindre et mieux me connaître... A quoi il est facile d'opposer des objections de principe (impossibilité de la sincérité), et d'inventorier de ipso les censures, les complaisances, le grossissement de choses minuscules, la prédilection pour le douloureux, etc.[...] Le lecteur extérieur doit apporter toutes sortes de correctifs et de compléments pour reconstruire une image plausible. Rien à voir avec une autobiographie.

Lejeune achaca a la ignorancia y la generalización que se hace sobre todos los diarios, independientemente de su origen y autor, esas duras críticas que se le imponen.

En España, Manuel Alberca ha trabajado sobre el tema de la autoficción en lengua castellana a partir de dos interpretaciones posibles para el género. La primera de las posibles narraciones de autoficción sería aquella en la que el autor se borra del texto o se convierte en otro. La segunda, cuando conserva su verdadero nombre y su identidad, pero inventa otra personalidad u otra existencia. En este caso, el autor se hallaría adherido a un personaje ficticio que tendría su nombre. Haciendo propia una definición del investigador francés Lacarme, propone una definición de género basado en el pacto y en la identidad (1994: 227):

L' autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman.

Su interesante libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) propone algunas vías de estudio para averiguar la trascendencia que está teniendo esta modalidad en la literatura actual. En un primer momento demuestra la aparente contrariedad que subyace en la aparición de la novela de autoficción, por cuanto surge en el momento de mayor auge de las teorías posmodernas de deconstrucción de la identidad, momento en el que se reclama, sin embargo, una mayor necesidad de autor y de éste en su forma textual. Si Foucault había declarado la extinción del sujeto, la teoría autobiográfica era imposible. Y, sin embargo, de esas cenizas surge la autoficción. Para Alberca (2007: 31): “las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato”, donde identidad viene a ser sólo un hecho aprehensible del enunciado, una relación entre autor y protagonista. Este tipo de textos supondrían una suplantación del autor heredada de la lógica sociedad actual en la que existe un sobredimensionamiento del yo, que, desprestigiado, por otro lado, obliga a ir inventando “yoes” a medida. Esta identidad supone, en el caso de la autoficción, una aceptación personal que no se daría, curiosamente, en otras modalidades de la autobiografía. Así lo explica Cedena Gallardo (2004: 101):

El autor de la novela autobiográfica se acepta a sí mismo, mientras que el intimista no llega a hacerlo, siempre a la espera de un cambio que no llega. Uno fija la persona de un tejido novelesco y la produce en el exterior; el otro la deja sumisa a la realidad de los días que se suceden y oculta a los otros.

La mayor parte de las definiciones hacen referencia a aquellos textos narrativos de ficción en los que aparecen elementos autobiográficos demostrables. Todo ello sería aparentemente normal si no nos encontrásemos ante ese momento histórico en que hemos dado en considerar la autobiografía como un imposible. Se pregunta, entonces,

Alberca cómo explicar que los autores reclamen para sus obras de ficción valores autobiográficos.

Y, por otra parte, nos encontramos con otros muchos autores que, ante las insistentes y permanentes preguntas de sus encuestadores sobre si sus novelas son autobiográficas responden, casi de continuo, con un no relativizado. Para Alberca (2007: 50) “buscan, quizá una posición segura en la ficción desde donde defender o justificar su falta de convicción, valor o fuerza para hacer frente al reto que siempre supone contar la vida de uno mismo sin distanciamientos novelescos”.

Lógicamente es difícilmente deslindable lo autobiográfico de lo ficcional y buscar al hombre en el relato no es ni justificable, ni oportuno, ni, seguramente, aporte gran información sobre la adscripción a una modalidad u otra. Lo que sí parece claro es que el conocimiento de la vida del autor permite comprobar ese grado de autobiografismo que el lector deberá deslindar de lo que sean signos literario ficcionales, aunque el lector termine por integrar ambos en la lectura “sin perder totalmente su referencialidad o factualidad externas” (2007: 62).

Hemos estado comprobando la dificultad de deslindar los territorios propios de la autobiografía de los de la novela. Incluso hemos comprobado cómo existen diferentes grados de implicación del autor y su vida en la obra publicada que van desde la novela de costumbres hasta la autobiografía propiamente dicha según la definición de “pacto” de Philippe Lejeune.

La cuestión teórica a menudo se vuelve hacia dónde se coloca la autobiografía dentro de los estudios genéricos. Claro está que la escritura autobiográfica puede adoptar formas muy diferentes, pero alguna de ellas, que ha cobrado interés mayor en los últimos tiempos, requiere más atención, por cuanto son percibidos como esencialmente literarios, situados más cercanos al género novelesco que a la escritura propiamente autobiográfica. ¿Dónde podemos encontrar, pues, la literariedad de este tipo de escritura?

Genette (1993) había establecido dos tipos básicos de literariedad, por un lado, el llamado “relato ficcional”, basado en un criterio temático que reside en que su contenido es puramente imaginativo. Por otro lado, aquellos textos, que se recogerían en los denominados “relatos factuales o de dicción”. En estos últimos, la literariedad quedaría impresa por criterios puramente subjetivos siempre revocables.

Ahora bien. Hay un tipo de textos en el que uno y otro tipo se entremezclan y parecen mostrarse en uno y otro modo. Si atendemos a la idea de pacto autobiográfico, es reconocible en este tipo de textos, sólo a veces.

Romera Castillo (2006: 319) ha tratado el tema a través del análisis de *Tiempo de Silencio*, la novela de Martín Santos. Citando a Tomachevski explica que lo autobiográfico sería una clase dentro de la parcelación literaria, clase constituida, a su vez por un conjunto de tipos como los diarios o las memorias u “otras modalidades de escritura que no son específicamente puras: biografías, libros de viajes, crónicas...”

En *Tiempo de silencio*, existirían elementos situacionales como “ejercicio de la medicina, la investigación, la vida en las pensiones, burdeles, conferencias, tertulias literarias, cárcel”... (329) que remiten a elementos de la vida del autor e incluso algún personaje que refiere personas reales conocidas por el autor, acaso de Matías, a quien se ha relacionado con Juan Benet.

En esta línea podríamos encontrar un buen número de novelas que responden a este criterio de ser, esencialmente, novelas, aunque en su trama aparezcan fragmentos, elementos y señales narrativas que remitan de forma más o menos descifrable, a la vida conocida del autor. Podríamos señalar el caso de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, en el que algunos episodios tienen su correlato en las memorias del propio Baroja, por lo que podemos identificar de manera textual la pertenencia de esos episodios con la vida del autor. Pérez Bowie (1996), por ejemplificar algo más, ha estudiado algunos de estos aspectos en la obra de Vázquez Montalbán, como es el caso de la aparición del General Franco como personaje en alguna de sus obras. Podemos decir, por lo tanto, que estas novelas pertenecen a esa compleja modalidad de la autoficción. Bien es cierto

que son muchas las novelas en las que podemos entender dichos episodios de vida propia. No consiste el estudio de la autoficción en indagar en ciertos momentos de referencialidad de la ficción hacia la vida; la materia de la que se extrae la literatura es muy amplia y la ficcionalización de la realidad es algo que se mueve a menudo entre el terreno de la verosimilitud y el de la verdad. La novela del XIX es un buen ejemplo de cómo la realidad penetra en la ficción sin contaminarla. Sin embargo, estamos hablando de procesos textuales en los que somos capaces de leer exactamente los mismos hechos en textos autobiográficos y en textos de ficción. Nos referimos, no sólo a autobiografías o diarios, sino también a entrevistas, declaraciones públicas, biografías de otros autores e incluso las referencias bio-bibliográficas que del autor aparecen publicadas.

Esta mezcla de ficción y autobiografía se puede producir de dos formas distintas. Romera Castillo (2006: 29-33) cita ambas bajo los títulos de “autobiografiar lo ficcional” y “ficcionalizar lo autobiográfico”. En el primero de los casos encontraríamos novelas de tono intimista en las que el yo mantiene durante toda la narración un fuerte nivel significativo. Algunas obras de este tipo serían *El jinete polaco* y *Ardor Guerrero*, de Antonio Muñoz Molina, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), de Jorge Semprún, *Penúltimos Castigos*, de Carlos Barral, y algunas obras de Goytisolo (Luis) o Enriqueta Antolín. A estas novelas de corte autobiográfico son las que se han venido a clasificar bajo el título común de “autoficción”. Pero también podemos encontrarnos con el caso complementario de aquellos textos que, bajo el paraguas del pacto autobiográfico atienden a su proximidad con la literatura de ficción, con la novela. Este sería el caso manifiesto de las memorias de José Manuel Caballero Bonald en sus dos tomos, *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, publicados bajo el subtítulo de *La novela de la memoria* I y II, respectivamente. Además del subtítulo, el propio autor reconoce que la aportación de materiales por parte de la memoria, falseadora la mayor parte de las veces, no se diferencia mucho de la aportación que nos dicta la imaginación (1995: 245):

A fin de cuentas, el hecho de redactar unas memorias, también equivale a montar una novela a partir de la memoria. El suministro de mentiras no es en este caso sino una norma subsidiaria, casi un factor inexcusable dentro de la propia dinámica imaginativa de la ficción. ¿Qué crédito se le puede otorgar a estas difíciles evocaciones? No soy capaz de calcularlo, aunque la verdad es que tampoco sería ya recomendable cambiar de tácticas deductivas

Podemos encontrar, pues, no pocas formas de realizarse la autobiografía en la actualidad que van desde las realizaciones más clásicas de los diarios y memorias hasta las novelas de contenido más o menos autobiográfico. Alicia Molero de La Iglesia (2000a: 533-534) ha señalado estas diferencias enmarcando éstas en tres categorías. En un primer grupo, aquellas que “pretenden narrar hechos de la vida de quien escribe y cuyo interés radica exclusivamente en el contenido de esa existencia”. Una segunda estaría formada por los textos que, además de contar una vida pretenden “hacer una narración artística de lo vivido”. Y, finalmente, aquellas novelas cuyo personaje representa al escritor. En este último caso, como venimos diciendo, se encuentra la que se ha venido a denominar literatura de “autoficción”, texto que no se lee ni como una novela ni como una autobiografía propiamente dicha y que comparte rasgos que provienen de uno y otro género. Muchas de ellas han aparecido bajo el marchamo editorial de “novelas”. Estos textos utilizan elementos autobiográficos y el sujeto protagonista se refiere a la persona del autor, pero también está claro que la naturaleza del enunciado es eminentemente ficticia y así es declarado por ellos mismos.

Queremos citar, a continuación, la excepcional acogida que ha tenido el término de autoficción en la crítica actual. Si bien no es nuestra intención, en esta breve aproximación a los estudios sobre autobiografía, dar cuenta de toda la producción teórica al respecto, no queremos dejar pasar la ocasión de atender a algunos aspectos bibliográficos que hemos consultado sobre la autoficción. Los primeros son, lógicamente, los de Manuel Alberca. Aparte de la reciente publicación de su libro *El pacto ambiguo. De la novela a la autoficción*, (2007) que recoge algunos artículos anteriores, podemos citar “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” (2005-2006), en

el que hace un recorrido por los posibles textos que componen la autoficción en la literatura americana en español. También José Romera Castillo ha tratado de la autoficción en su artículo “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en España” (2002)⁶. Alicia Molero también se ha ocupado de la autoficción. Su artículo “Autoficción y enunciación autobiográfica” coincide con Manuel Alberca en buscar una solución socio histórica a la abundancia de escritos autobiográficos en España, llegando a la conclusión de que todos ellos están al margen de las leyes del discurso histórico (2000b). Es también interesante su artículo sobre la autonovela, “Figuras y significado de la autonovelación”, en el que se revela la diferencia entre las novelas subjetivas en primera persona de nuestros últimos años, frente a las novelas en tercera persona de principio de siglo, en las que la autobiografía se utilizaba en términos de historicismo, para reflejar cierta situación social. La autoficción resultaría lógica en un momento de vuelta al intimismo literario. Todos estos artículos que hemos ido citando y otros de interés están recogidos en la dirección digital www.autoficcion.es, página dedicada exclusivamente al estudio de esta modalidad de la autobiografía y que recomendamos como un apoyo importante para quien quiera ahondar en esta cuestión, sobre todo para quienes busquen profundizar en los terrenos de la teoría de la autoficción, fundamentalmente en la literatura francesa, quizá la que, por el momento, más trabajos ha aportado a este aspecto concreto de los estudios autobiográficos.

1.4.2.4- Crónica

Dentro del género autobiográfico, vendríamos a diferenciar varias modalidades que vienen a ser una suerte de “continentes” de la materia autobiográfica.

Romera Castillo (2006) cita una modalidad que denomina “heterogénea”, en la que caben otros muchos subgéneros que tienen claros tintes de pertenecer a la escritura

⁶ Puede encontrarse el artículo completo en:
<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II.pdf>

autobiográfica. Entre ellos se encontrarían las novelas autobiográficas, los relatos de viajes, los ensayos y poemarios autobiográficos y algunas formas de autobiografías dialogadas que suelen presentarse en periódicos y publicaciones varias y, entre las cuales, podríamos citar las entrevistas y diálogos, los retratos, los encuentros y conversaciones con el autor...

May (1982) sitúa a la mayor parte de estos textos autobiográficos dentro del género común de la crónica. La crónica vendría a designar a un conjunto desprovisto de unidad que englobaría géneros de muy distinto tipo y entre los que podríamos contar, por ejemplo, tanto a los antiguos géneros de viajes, como al moderno periodismo..

Cita en primer lugar lo que denomina como “digresión genealógica”, que, sin ser exactamente un subgénero o modalidad, mantiene ciertas características particulares. En ella, es habitual que un escritor comience su autobiografía por explicaciones genealógicas. Se suelen prolongar por motivaciones estrictamente personales, generalmente de tipo histórico, como puede ser el orgullo del nacimiento, el gusto por investigaciones de archivo o por una creencia en la herencia personal.

Otro tipo de digresión habitual en los textos autobiográficos son las “Digresiones folklóricas o etnológicas”, siempre en palabras de May.

Estas digresiones suelen situarse al comienzo de la obra y tienen por objetivo recordar de manera dramática y simbólica los orígenes regionales del autor y sirven para señalar un punto importante del autobiógrafo y que suele ser uno de los componentes habituales de un textos autobiográfico: su anclaje histórico y cultural.

Mención aparte supone un género que suele tener un amplio terreno de discusión. Nos referimos al género epistolar al que se suele individualizar a menudo como género independiente y que, sin embargo, responde a características autobiográficas como, seguramente, ningún otro.

May incluye en esta modalidad al diálogo y las cartas.

Ahora bien, aunque ya lo hemos tratado, comentamos ahora las opiniones de May, una cosa es el género epistolar y otra muy diferente la inclusión de cartas personales en

otro tipo de textos autobiográficos como memorias o diarios (quizá deberíamos hablar mejor de dietarios). May hace mención a este segundo tipo de cartas que se incluyen en textos de otras modalidades. Según él, sería una técnica habitual en la autobiografía, lo que revelaría su aspiración, al menos a la reconstrucción histórica escrupulosa más que a la evocación pintoresca.

Cuando un autor decide insertar cartas fechadas quiere garantizar la autenticidad del texto, al contrario que el diálogo que tiene un valor no documental. O lo que es lo mismo, si el diálogo tiende a lo vivo, la carta tiende a la vivencia y la autobiografía se nutre de ambos. Para May, las cartas no serían un género o modalidad, sino un simple auxiliar del género autobiográfico.

Podemos, pues, encontrarnos con cartas cruzadas entre dos personas que, además del evidente valor testimonial, poseen otro abiertamente literario, reconocido, incluso, por el propio autor que intenta en las misivas un ejercicio literario igual, al menos que en otros textos. Es más; a menudo las cartas han de ser consideradas como auténticos textos autobiográficos. De hecho, en palabras de Félix de Azúa ⁷:

Son la mejor biografía de un escritor, la más traicionera, la que nunca permitiría ese escritor que se editase si aún estuviera con vida. Ni el más minucioso investigador logrará nunca escribir una radiografía tan cruel y despiadada como la que los propios escritores dan de sí mismos en sus cartas.

Partiendo, lógicamente, de esta consideración, también habría, pues, que considerar los epistolarios, muchos de ellos publicados, como textos autobiográficos. Romera Castillo los reconoce como subgéneros autobiográficos (1981a: 13-56), y habría numerosísimos ejemplos de grupos de cartas que tienen, en sí, incluso valor e intencionalidad literaria. Esto desprendería también de los estudios que realiza del *Epistolario* completo de García Lorca (2006: 389-412), en primer lugar porque los textos que se recogen son los de un escritor que escribe con vocación de crear literatura; es decir, nos encontraríamos ante una cuestión de oficio que sería ampliable a cualquier

⁷ Cito desde Romera Castillo (2006: 46)

otro escritor. En segundo lugar, las propias fórmulas retóricas que usa sirven para autodefinirse como escritor o poeta, despidiéndose como tal: “devotísimo poeta”, “lleno de poesía hasta los bordes”. Aún más, por la inclusión de poemas en las cartas o, incluso, tropos y figuras literarias, fórmulas humorísticas, metáforas... en los mismos textos.

Pero parece evidente que la literaturización de los textos que hemos dado en denominar crónicas proceden de una vivencia especial de tiempo y espacio y sólo se producen cuando aparece un verdadero interés por estos dos signos narrativos. Posiblemente los orígenes estén en la literatura francesa de los siglos XIV y XV, cuando los autores parecen encontrar como temática personal la imagen del tiempo que pasa: Oliver de La Marche, Georges Chastellain, Jean Molinet que tratan sus obras desde la primera persona y su nombre propio; “Yo, Jean Molinet”... Preocupación que se extenderá a la novela, tanto a la de tema amoroso como a la novela de caballería, donde encontraremos el monólogo interior de Chrétien de Troyes en una suerte de autoanálisis como el que se produce entre Soredamor y Alejandro en *Cligès*.

De igual forma, otra de las modalidades autobiográficas, como es del caso del cuadro histórico, quiere hacer sensible al lector del pasado, lleva a dar pinceladas históricas o culturales que se convierten en cuadros sólo ligadas ligeramente al autor. Este tipo de recuerdos se suelen adaptar muy bien a los deseos del lector y a su curiosidad histórica. La autobiografía se limita a tomar prestado de otros estilos históricos un procedimiento tradicional que asimila; toda vida humana es necesariamente afectada por las condiciones históricas en las que se desarrolla, si bien no deben ser sentidas como algo exterior a la obra.

El autobiógrafo se interesa por la fauna humana que puebla su entorno y adorna su obra con el relato de los grandes hombres que conoció. El interés que le mueve entonces es la vanidad.

Y también en esta línea se encontrarían las denominadas narraciones de viajes. Aunque vayamos a ocuparnos de esta modalidad de más adelante, hemos de destacar

ahora lo que hace referencia a la catalogación genérica. Tiene de particular que interesa tanto al que lo narra como al quien lo realizó en persona. Es una experiencia no sólo transferible a otros por la narración sino que armoniza con la necesidad humana de novedad o de insólito. Hasta el romanticismo esta literatura solía escribirse en tercera persona. Con la liberación del yo aparece una ola de obras de este género, que se transforma en una forma de expresión autobiográfica, y provoca que la autobiografía preste sus procedimientos literarios a la narración de viajes o que fragmentos de narraciones de viajes aparezcan inscritos en autobiografías. Esta narración, al inscribirse en la autobiografía, debe ser reconstruida por la memoria. Es decir, cuando esto ocurre es porque verdaderamente importó y, por lo tanto, está integrado en el sentido de la autobiografía.

1.4.3- La autoficción o el terreno de nadie

Serge Doubrovsky, el escritor francés, publicaba en la solapa de su libro *Fils* (1977) las siguientes palabras:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Ésta es, que sepamos, la primera alusión al término de autoficción como término para referirnos a este tipo concreto de novelas. Que le quepa el honor a él de ser el iniciador de un nuevo género es algo que podemos poner en duda. Hay quien prefiere, incluso, el nombre de autonovela para referirse a este tipo de narraciones y su producción en la lengua española, como explica Manuel Alberca (2007) y más adelante veremos.

Es obvio, como ya lo ha explicado José María Castellet (2001b), que el autor está desapareciendo progresivamente de sus obras, se ha ido “autoeliminando”. Castellet basa su opinión en la desaparición de una literatura burguesa y la sustitución por “un nuevo orden de cosas”. Explica (2001b: 19) que:

En efecto, desde hace muchos años predominan en la novela *los relatos en primera persona*, el *monólogo interior* y las *narraciones objetivas*, limitándose estas últimas a reproducir, con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, las situaciones, hechos y escenas que constituyen el argumento de las novelas. El cambio es, pues, sorprendente. El autor ha ido autoeliminiándose, progresivamente de sus narraciones.

La autoficción, además de estas otras modalidades, es un tipo de narración que ha tenido una importancia muy destacada durante los últimos años. A ello se debe la aparición de buen número de trabajos sobre ésta que han dado diferentes interpretaciones, no sólo al género, sino a los motivos de su aparición y desarrollo. Francisco Puertas Moya (2005) nos aporta razones suficientemente convincentes que van desde aspectos sociológicos a otros puramente literarios. En primer lugar, si consideramos la aparición del “yo” como una consecuencia de la conciencia burguesa, radicalmente rebelde en su consideración social, hemos de ver en la autobiografía la expresión de un “yo proteico” que se ha ido asimilando a lo largo del tiempo. La autoficción vendría a ejemplificar la disolución de ese “yo” de carácter romántico que se va perdiendo en el siglo XXI. Pero también está claro, y así lo hace saber Puertas Moya, que la autoficción no es un género nuevo en la literatura española: el Arcipreste de Hita, Teresa de Cepeda o Torres Villarroel quienes, utilizando la primera persona y el nombre propio en sus obras, ficcionalizan en mayor o menor medida sus obras, son muy buenos ejemplos. El punto de inflexión radical es la consideración de la autobiografía como un género “literario” (2005: 307):

A su vez, como vienen demostrando muchas prácticas literarias desde Lazarillo de Tormes, Teresa de Cepeda o Diego Torres de Villarroel a nuestros días, la frontera que separa la vida de la ficción ha sido desplazada a

consecuencia de la constitución de la literatura autobiográfica en género. Jugando con esa calculada ambigüedad, ciertos autores han contaminado de ficción su vida (para mitografiarse) y han colmado de hechos reales sus textos literarios, a fin de confundir a sus lectores y, posteriormente, a sus críticos y estudiosos, que se hallan divididos al atender a su vida o a las novelas para proceder a una interpretación de su pensamiento.

Dado lo cual, la mixtificación genérica, como en cualquier otro caso de literatura reciente, se puede dar de forma constante y dar lugar a modalidades híbridas, caso este de la autoficción. Y la dificultad de distinguir entre distintas modalidades se hace especialmente ardua porque no existen rasgos pertinentes que supongan diferencias sustanciales o, como explica Puertas Moya, esos rasgos son únicamente extratextuales: “que tienen más que ver con la credibilidad que el lector concede al escrito, que a la utilización de lugares, personajes y hechos históricos de los cuales pueden darnos fe un atlas, un diccionario enciclopédico, un callejero o un manual de historia universal” (2005: 309). La única posibilidad de la autoficción es un pacto con el lector – que se ve afectado sólo parcialmente en la autobiografía – en el que el texto es un mero fedatario.

Marie Darrieusecq considera el tipo de narración como una variante subversiva de la primera persona, rompiendo el principio de todo realismo: el nombre propio. Al respecto de este asunto narrativo, se expresaba de esta manera en el diario *Le Monde* (1997:19):

Il y a bien là une sorte de fraude; mais, réellement, subversive. Pourquoi ne pas, effectivement, prendre l'autofiction au pied de la lettre et la rapprocher, comme elle le réclame, du 'roman à la première personne plutôt que de l'autobiographie? Rien n'interdit d'imaginer, et d'écrire, un roman à la première personne où le nom du narrateur soit le même que le nom en couverture. Rien n'interdit -quelle loi littéraire?- de s'inventer de toutes pièces une vie en l'étayant de codes autobiographiques. C'est là que l'autofiction devient vertigineuse: l'identité, dernier rempart du réel, ultime 'critère légal' du pacte autobiographique, l'identité devient fiction.

1.4.4.- Otras modalidades

1.4.4.1.- Autobiografía y biografía

Aparentemente, el nombre de la autobiografía proviene del de la biografía. Sin embargo esto no quiere decir en absoluto que la forma y estructura de la autobiografía también tengan que ser herederos de aquella. La relación entre ambas afecta a muchos aspectos coincidentes, de entre los cuales cabe entresacar los siguientes.

El término biografía tiene sólo doscientos años; no se sabe que fuera usado antes del XVIII. Se venía utilizando el término “vida” desde Plutarco. Pero como “biografía” significa escribir una vida, el proyecto descansa en un doble postulado: por una parte que una vida humana puede ser contada o traducida en palabras y por otra, que en la medida que las palabras permanecen escritas, una vida humana puede ser preservada de la muerte, es decir que el idioma puede perpetuar la vida. Lo único discutible aquí es la posible sustitución de una vida por el idioma.

La *laudatio* latina como forma de elogio fúnebre adopta la estructura de hablar de la familia y los antepasados, su carrera pública después y finalmente las virtudes por las que merecía perpetuarse. Esto es, de alguna manera, intentar perpetuar la vida por el idioma.

Otro camino fue la enseñanza de la Iglesia. Los evangelios de *Lucas* y *Mateo* contienen las consideraciones lógicas sobre los antecedentes familiares y genealógicos de Jesús. Todo ello influyó en la lógica aparición de las hagiografías o vidas de santos.

Cuando se comienzan a escribir “vidas”, no se sigue necesariamente la estructura de las *laudatio*. La vida de los héroes se narra cronológicamente, pero no es la estructura el fin de estas vidas, sino la exposición de algunos temas o digresiones más relacionadas con ciertos aspectos de carácter psicológico o personal.

Los antecedentes literarios habría que buscarlos más por el lado de las memorias o de la novela que por la estructura de la biografía.

Los críticos que atribuyen a la biografía algunas influencias como el orden cronológico se equivocarían pues los modelos de autobiografías suelen ser autobiografías anteriores a aquellas y, lo que es más, es imposible en una autobiografía seguir absolutamente el orden cronológico. Lo que realmente tienen en común es el hacer de la vida de un hombre el tema de un libro.

Sin embargo, entre las diferencias podemos hallar que ninguna autobiografía finaliza con la muerte del personaje, no así la biografía. Si el autobiógrafo pretende triunfar sobre la muerte, el biógrafo demuestra que la memoria del personaje se perpetuó más allá de su muerte.

Al no saber el autobiógrafo triunfará realmente sobre la muerte se le añade también el que hecho de que el autor busque un sentido a su vida. Aunque no sepa, tras su muerte, si ésta le desmintió.

Otras cuestiones importantes en la distinción de ambas son el papel que la verdad juega en ellas o el orden de presentación de acontecimientos. Goethe llamó a sus memorias *Poesía y Verdad*, demostrando que el autobiógrafo trabaja con materiales de carácter subjetivo, mientras que el biógrafo lo hace con elementos extraños a él. Por otro lado, para la autobiografía y para la biografía el orden suele ser el mismo, el cronológico. Pero el biógrafo puede escribir sobre la infancia de su personaje omitiéndolo que sepa de episodios posteriores, algo que no puede hacer el autobiógrafo.

Por decirlo de otra forma; mientras que para el biógrafo el personaje va envejeciendo y dispone la obra del nacimiento a la muerte, para el autobiógrafo, la vejez no es un principio de construcción, sino la parte de la vida –y de la narración– que le conduce a la muerte. El biógrafo se interesa más por el término de la vida que narra, en el otro caso, suele importar más la infancia.

1.4.4.2.- Autobiografía y novela

La literatura española tiene mucho que decir en cuestión de identificación entre novela y autobiografía. Quizá los primeros pasos de la vinculación entre la ficción

narrativa y la escritura autobiográfica. *La vida del Lazarillo de Tormes* es una de las primeras apariciones de la narración con forma autobiográfica hasta el punto de fijar una de las características genéricas del género picaresco que pasa por la *Vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, *Vida y hechos de Estebanillo González*, o la *Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. De igual manera, En *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, nos encontramos con el episodio de Ginés de Pasamonte, en el que el libro que deja empeñado en la cárcel responde a su propia autobiografía, como testimonio de verdad:

-Y cómo se intitula el libro?- preguntó Don Quijote.

-La vida de Ginés de Pasamonte- respondió el mismo.

-Y está acabado?- preguntó Don Quijote.

-¿Cómo puede estar acabado- respondió él- si aún no está acabada mi vida?....

Aspectos autobiográficos que apunta Romera Castillo y que vienen a responder a una identificación entre autor y personaje (1981b).

Y, resumiendo todo lo posible, cómo obviar la difícil delimitación entre ficción y vida que se produce en el XIX, con mención expresa a Torres Villarroel y su *Vida*.

Venimos, pues, a decir, que el género de la novela nace muy cercano a la introspección autobiográfica o la literatura del yo, más como una modalidad narrativa de ficción que como un origen autobiográfico propiamente dicho. Por ello hemos de tratar la cercanía y diferencias que existen entre ambos.

Entre las semejanzas que podemos encontrar, descubrimos que la narración autobiográfica es heredera de la tradición novelesca, algo que en principio parece normal, puesto que la novela lo precedió y ciertos procedimientos narrativos pueden haber sido tomados de aquella. De hecho, explica May, la narratología o la búsqueda de una poética para la novela lleva a resultados que en el caso de la autobiografía serían más que discutibles.

Pero también parece evidente que la narración en primera persona ha sido usada en primer lugar por los memorialistas. Este uso parte de la novela romántica, llega a la autobiografía y de esta y las memorias a la novela en primera persona. También es cierto que la novela lo encuentra antes en las memorias. Tal es así que, cuando la autobiografía lo encuentra en la novela, esta narración en primera persona ya venía perfeccionada.

Lo común es que ambos géneros se proponen contar la vida de un personaje. Invertiendo los papeles que en el punto anterior exponía, también es posible que la autobiografía preceda a la novela, por el hecho de que el lector ha leído tantas novelas y biografías que ya sea imposible de distinguir características de una u otra. Lógicamente, esto no implica que una autobiografía no pueda ser leída como novela, cuando el lector sabe de este hecho, es decir; independientemente de que sepamos que estamos leyendo una autobiografía, seguimos leyendo una historia que puede ser leída como tal, independientemente de que la vida de su protagonista coincida con la vida del autor.

May habla del aspecto vívido de la autobiografía en el sentido de que depende del lector que debe consentir en confiar en la identidad de autor y personaje. Es decir, el lector cree en la existencia de quien escribe y en la fidelidad de la narración.

Podría haber una contradicción en la necesidad que tiene el lector de buscar la verdad en la autobiografía y la imposibilidad de esta para contarla con total exactitud. De esta manera, podemos establecer ciertas diferencias de fondo entre uno y otro género.

Lo que distingue a una de otra, pues, es que una se ofrece como verídica y otra como imaginaria, lo que Lejeune llamó pacto autobiográfico, un modo de lectura más que de escritura

La otra diferencia estriba en la sustancial diferencia entre el héroe novelesco y el autobiográfico. Creemos en la existencia del personaje pues nos es atestiguada por la existencia del autor. Aun cuando el autobiógrafo viole su promesa de sinceridad, la identidad existe.

Puede ocurrir que la novela sea, como dijo Lejeune, una forma de expresión autobiográfica; no son pocos los novelistas que así lo han atestiguado en sus obras y en sus declaraciones públicas. Así, no es sólo cuando se tiene pretensión de escribir la propia vida cuando se expresa la personalidad. Y esto valdría para compararla con cualquier género literario. Más adelante lo comprobaremos cuando analicemos los textos denominados de autoficción, fundamentalmente novelas, en los que la ficción aparece salpicada de referencias autobiográficas. Esto nos llevaría a comprobar las uniones que enlazan novela y autobiografía y que, según May, conducen a una cierta imposibilidad de distinción auténtica.

Podríamos considerar que toda novela tiende, entonces, a ser autobiográfica. Cuando el autor es a la vez novelista y autobiógrafo, siempre se recurre a esta última, la autobiografía, cuando se quiere explicar la primera. Desde que estamos dispuestos a reconocer que el novelista extrae siempre los materiales de su obra de un mismo fondo que es el de su experiencia personal y también que la novela conserva alguna huella de ese origen, se vuelve imposible distinguir las novelas autobiográficas de las que no lo son. Entre otras cosas porque la imaginación se mezcla con la memoria. Hay que obviar a esta idea cuándo debemos considerar a un novelista como un autobiógrafo. Son muchas las modalidades de autobiografía que encontramos en un autor y que van desde la entrevista a otro tipo de artículos más o menos autobiográficos. Es decir, desde el momento en que reconocemos el más mínimo atisbo de autobiografía en una novela, tenderemos a considerar dicha novela como autobiográfica, lo que supone un enorme caudal de explicaciones del autor para negar esto último. Más adelante comprobaremos hasta qué punto muchos autores reniegan de la condición de autobiografía en sus novelas a pesar de que gran parte de ellas tenga como elementos referenciales episodios autobiográficos ya escritos y publicados por el propio autor.

Todo esto lleva a May a clasificar los textos en función de la implicación de la vida del autor en la trama de la novela.

Habría una primera banda en la que la personalidad del autor es menos invasora, como la novela histórica o las de costumbres. En este primer caso, la vida propia se difumina, entre otras cosas porque la novela suele hacer más referencia a acontecimientos sociales que a aspectos personales.

En la segunda banda, las personales o biográficas centradas en un personaje pero bastante alejado del autor como para que no halle identificación. Así ocurre, por ejemplo *Eugenia Grandet*. La tercera abarcaría a novelas autobiográficas en tercera persona como *Madame Bovary*; la cuarta, la novela autobiográfica en primera persona; habría una quinta, la de la autobiografía novelada, presentada como autobiografía aun cuando resulta evidente la fabulación. La sexta banda, la autobiografía con seudónimo. Se diferenciaría de la novela autobiográfica en la actitud del autor que afirma que su libro es una autobiografía en un sitio, y en otro una novela. Y finalmente, una séptima, la autobiografía, que se caracteriza por la autenticidad de los nombres.

En resumen: la autobiografía mantiene relaciones con muchas otras formas literarias, pero las que mantiene con la novela son privilegiadas. Con las memorias y la biografía tiene lazos genéticos, con el diario íntimo el lazo sería de esfuerzo común por evitar el tiempo.

José Romera Castillo (2006) hace un interesante recorrido por estos subgéneros de la escritura autobiográfica y determina las siguientes diferenciaciones. En primer lugar, la autobiografía y las memorias, por cuanto la primera se distinguiría de la segunda en que se centra, fundamentalmente en la vida, mientras las memorias lo harían en los contextos en las que estas se desarrollan. Los diarios tendrían carácter fragmentario y en ellos el receptor y el emisor serían la misma persona en ese proceso circular que sólo se rompería al ser publicados, pasando a convertirse en receptor el lector. Estarían condicionados por la inmediatez de los sucesos y la brevedad, pues, de los aspectos tratados. Distingue Romera Castillo entre diarios íntimos, que no tienen intención alguna de ser publicados; los diarios íntimos publicados, cuyo autor tendría esa intención al final de su vida de forma póstuma (caso de André Gide); o los “diarios”,

que suelen ser textos sin unidad alguna salvo la que les aporta la vida del autor. Suelen ser a menudo apuntes dispersos con intenciones y temas diversos como los que han venido publicando Andrés Trapiello o José Jiménez Lozano. Por otro lado debe prestarse especial atención como texto autobiográfico, a los epistolarios, para algunos autores la mejor autobiografía de un autor, hecha con la intención de quedar oculta e íntima y, por ello, sin la presencia amenazadora de un lector que incida sobre la creación. Los autorretratos o autodescripciones –pintarse con palabras, al fin y a la postre- se encuentran también entre los que ocupan esta escritura autobiográfica; y finalmente señala las novelas autobiográficas, de las que nos ocuparemos en el siguiente epígrafe, y los poemarios y ensayos autobiográficos. Mención aparte requerirían también las biografías dialogadas, las conversaciones con los autores, los recuerdos o testimonios personales, las crónicas, las autobiografías noveladas, y los libros de viajes, de los que también vamos a ocuparnos más adelante.

2.- ESTUDIOS SOBRE EL SIGNO ESPACIAL EN LA NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

Vamos a referirnos, a continuación a aquellos estudios que hacen referencia al signo espacial. Lógicamente no podemos deslindar los que se han propuesto estudiar el signo en la narrativa de ficción y los que se han centrado solamente en la autobiografía. El problema es doble. Por una parte, y como hemos venido viendo en la primera parte de este estudio, no es tan sencillo deslindar escritura autobiográfica y escritura ficcional. Por otro lado, los últimos años han venido destacando por una proliferación de géneros o modalidades híbridas que van desde la novela autobiográfica hasta la autoficción y que nos llevan a poner en duda una división clara. Si, como hemos apuntado ya, Foucault proclamaba la muerte de la identidad y, en último término, la imposibilidad teórica de deslindar autobiografía de ficción; y si, por otro lado, las novelas que se vienen publicando desde hace unos treinta años hasta hoy, son profundamente autobiográficas, nuestro estudio se mueve en un terreno pantanoso. El ejemplo de Ávila que veremos en la segunda parte de este trabajo, apunta a una ficcionalización espacial que está permanentemente presente en la escritura autobiográfica, lo cual nos impide hacer una distinción radical entre géneros.

Así que tendremos que entrar, siquiera sea algo de puntillas, por este proceloso territorio sin apartar de nuestro camino el estudio de la narrativa de ficción, por cuanto nos va a ser necesario en adelante.

Tout le monde a une opinion sur le journal. Personne ne se sent incompetent. Chacun érige en norme son petit bout d'expérience. (...) Autre facteur qui opuse á la généralisation: l'existence de journaux-phares qui ont pris figure de modèles du genre.

Hay ciertas semejanzas entre autobiografía y diario, más allá de la evidente utilización de la primera persona. Romera Castillo (2006: 44) los define como “escrituras fragmentarias en las que se plasman, día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano” y, por supuesto, como “la quintaesencia de la literatura íntima” (1981a: 46).

Más allá de los préstamos tomados por el género, parece que la autobiografía es el género primogénito sobre el del diario íntimo. En principio, la diferencia parece clara entre uno y otro, pues el diario se escribe día a día y la autobiografía se escriben después. Esto lleva a pensar, con Romera Castillo, que lo esencial de la escritura diarística está en la fragmentariedad, en la temporalidad que va marcando la estructura de los textos diarísticos.

Es decir, una de las diferencias que podemos encontrar entre ambos radicaría en la extensión variable de los periodos de tiempo en que se escriben y que dotan a los diarios de su particular estructura narrativa.

Los diarios no se suelen escribir día tras día, e incluso, suelen ser abandonados y retomados. Tampoco la palabra vida o “bio”, debe tomarse en serio, pues pueden abarcar sólo una parte de la vida y, a menudo, son diarios de un periodo concreto o un acontecimiento vital único. Por lo demás, el trabajo diario no es trabajar sobre el presente, pues, en el mismo momento de ser escrito se vuelve pasado con sólo ser escrito por la noche y, aunque la diferencia temporal sea mínima, el material sobre el que se trabaja suele ser ya un material fijado en la memoria.

Es decir, lo que viene a cambiar aquí es la perspectiva temporal que se utiliza en la creación de uno y otro, la dirección temporal que supone mirar del presente al pasado.

En ambos casos el que escribe lo hace en la misma dirección temporal, no del pasado al presente sino del presente al pasado, del momento en que escribe al que vivió.

La cuestión es aún más compleja si añadimos a esta descripción del subgénero la que podemos hacer aún, entre diarios íntimos privados y diarios íntimos públicos. Los primeros no se hacen para ser publicados; es más, a menudo aparecen cifrados o mucho tiempo después de la muerte del autor, por ejemplo el diario de Samuel Pepys, que hubo de ser publicado muchos años después de descubierto, debido a la dificultad que entrañaba su interpretación. Los diarios íntimos públicos, sin embargo, sí habrían nacido con la intención de ver la luz, lo que les convierte en un caso particular del

género en cuyo estudio habría que tener en cuenta criterios narrativos que el autor habría tenido en cuenta a la hora de escribirlos.

En otro sector del género se encuentran los llamados dietarios, que, según Romera Castillo, se diferencian de los diarios, pues recogen fragmentos diversos que pueden proceder de notas, sentencias, retazos de artículos periodísticos... Cabrían aquí los que en los últimos años han venido haciendo, entre otros, José Jiménez Lozano y Andrés Trapiello.

Podemos encontrar un caso algo particular, el de aquellos autores que pretenden dejar una marca temporal en sus escritos diarísticos, reflejando más su interés por reseñar su vida más que los sucesos circundantes. Estos autores señalan cuidadosamente las partes de su texto con la fecha en la que fueron escritas, lo que viene a ser una injerencia del diario íntimo en la autobiografía.

Lo mismo ocurre en sentido inverso y a veces el diario íntimo se desliza hacia la autobiografía, de manera que se hace harto complicado diferenciar uno y otra.

La posible diferenciación entre uno y otro subgénero diarístico podemos encontrarla en algunos detalles concretos de orden narrativo que responden al orden cronológico de los hechos y de la propia narración.

Uno de estos sería, como antes decíamos, la separación temporal entre el acontecimiento y su anotación en el diario. La distancia entre el tiempo de la experiencia y la de su anotación es mayor en la autobiografía. Las consecuencias suponen que en lugar de ser apuntado con la frescura y confusión del primer momento van siendo modificadas en el tiempo y la importancia jerárquica de los hechos se modifica.

Pero lo que quizá hace radicalmente distinta a la autobiografía es que, en el presente, la experiencia, por su inmediatez y abundancia se aparece a la conciencia bajo el signo del desorden y el capricho. No es una sucesión más o menos ordenada –más en aquellos diarios en los que se anota la fecha del fragmento.

May explica, para esta diferencia en concreto, que la autobiografía aparece bajo el signo del desorden y de la gratuidad. Esto pondría a todos los acontecimientos, independientemente de la importancia que se les otorgó en su momento, en un primer plano de importancia.

Pero, claro está, esto sucede sólo de manera retrospectiva y una vez que ha intervenido el paso del tiempo cuando lo que parecía contingente puede ser dominado por la reflexión. Es entonces cuando la experiencia puede ser jerarquizada. Citando a Beatrice Didier (1976: 160):

es la distancia entre el tiempo de la narración y el del acontecimiento lo que permite al escritor dar más tarde unidad a su aventura. El día a día no puede tener estructura.

De tal manera, la autobiografía se ordenaría según procesos temporales asimilados por el transcurso del tiempo. Parece, entonces, que la ordenación temporal es lo específico de la autobiografía. Lo que la distinguiría del diario íntimo es esa necesidad de construir un edificio ordenado, armonioso y tranquilizador.

Todo ello parece tener su importancia estilística. Romera Castillo apunta que (2006: 45):

Frente a esta cualidad memorialística, la falta de reposo y visión de conjunto de la experiencia (sobre todo futura) se evidencia fácilmente. Así como el estilo de los apuntes cotidianos es, en general más puntillista y menos cuidado, desde el punto de vista artístico.

Abundando en todo lo expuesto, diremos brevemente que podemos sugerir distintas clasificaciones muy variadas que van desde las que ha preparado Amelia Cano Calderón (1987) y que atienden a muy diferentes criterios, como el carácter o la profesión de su escritor, a su valor científico, o a su carácter autobiográfico frente a, lo que más nos interesa, el reflejo de su entorno, en el que se muestra el espacio o la época histórica. Mención aparte merecerían los dietarios, los cuadernos o, en los últimos años alguna forma de diario personal que ha dado en denominarse “blog” o, en su traducción

más habitual, “bitácora personal”. Junto a ellos, los diarios históricos o los de documentación, los personales o los políticos, vendrían a completar un catálogo muy amplio que da buena muestra de la diferencia y la heterogeneidad de las diferentes modalidades de este género.

1.- El signo del espacio en la literatura

1.1.- Hacia el símbolo espacial o qué ciudad no es de ficción...

El espacio, los lugares que transitamos y sentimos son un fundamento narrativo de primer orden. Lo han sido desde siempre y nos parece incuestionable que una novela señale los espacios presentes en la trama con la normalidad con la que nosotros mismos vivimos nuestros sitios cotidianos: la casa, el bar, las calles... No ponemos en cuestión la aparente elementalidad de la aserción cervantina “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía...” , que enmarca el posterior desarrollo de la novela moderna, en la que ese espacio y ese tiempo, a veces referencial, a veces mítico, configurará la nueva manera de entenderla.

No obstante, el espacio y el tiempo han aparecido siempre vinculados a otros temas de preocupación humana, a otras obsesiones que se han reformulado en torno a signos de carácter temporal o espacial. En el caso del tiempo, son inevitables las referencias a la historia o al tema de la muerte. En el del espacio, la simbología viene a asociarlo a lugares obsesivos y recurrentes, en muchas ocasiones cercanos a sus referentes inmediatos, en otras, a lugares míticos o cargados de significado psicológico. Incluso a espacios imaginados que no se corresponden con referente alguno. Bien es cierto que el problema del espacio y el del tiempo, como decimos, han estado asociados

a otros temas de preocupación humana. Pero no podemos olvidar que el espacio en la narración siempre nos propone espacios irreales, aunque los referentes sean explícitos y reconocidos. Propongamos algunos ejemplos significativos.

Cuando Cicerón, Horacio, Quevedo o cualquier autor barroco se preocupan del tiempo, pueden estar haciéndolo por la muerte; o cuando Oscar Wilde paraliza el tiempo de Dorian Grey. No es tanto el tiempo narrativo su preocupación; el tiempo en su transcurso se convierte en un protagonista de la novela. Así, el retrato se convierte en una instantánea de un momento preciso, un parón temporal. Este argumento del retrato ha sido el responsable de otras producciones literarias. Algo similar nos explica, por ejemplo, Giovanni Papini (1972: 110) cuando nos sitúa ante un personaje obsesionado por la idea de plasmar su retrato por cuantos pintores se cruzan en su camino. El retrato es también aquí una fijación temporal, una instantánea que detiene el tiempo del personaje y, por ello, el de la narración que, muchas veces, se convierte en un bucle que une dos momentos diferentes de la trama:

Durante aquel espacio de tiempo, muchas cosas dolorosas había absorbido mi vida y no había pensado ni en Hartling ni en su retrato. Me sentía envejecido y completamente cambiado, y sonreí al recordar la rabia que me hizo ir corriendo a Venecia para rescatar aquella deformidad calumniosa. Abrí la caja y puse el retrato en el suelo, apoyado contra el muro, bajo un gran espejo. Cuál no sería mi estupor cuando me di cuenta de que el retrato “¡Ahora se me parecía!”.

La apreciación del espacio como un símbolo es tan antigua como los primeros textos literarios o filosóficos que conocemos. El mito de la caverna platónico es la representación simbólica de un espacio que no representa sólo el lugar del relato, sino el significado mismo del relato. Es el lugar, pero es también la razón de ser del hombre en el pensamiento de Platón. Hasta tal punto el espacio puede simbolizarse que serían

impensables obras como *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca o un buen número de narraciones de lo que hoy denominamos narraciones de ciencia-ficción.

Pero, más allá de las historias de ciencia-ficción, la dificultad que entraña narrar es también la dificultad de crear un tiempo y un espacio propios a la narración. Es decir; un texto puede incorporar al tiempo y al espacio como temas propios de la narración, vinculados a la historia de forma que se nos aparezcan como protagonistas de la trama. Pero, además, la historia necesita de un tiempo y un espacio propios para desarrollarse. Podemos considerar al tiempo un tema de la narración de Carlos Fuentes o de Óscar Wilde, pero la propia narración estará contenida en sus propias fronteras espacio-temporales.

Si, por tanto, el espacio y el tiempo en una narración se comportan como signos pueden, igualmente, convertirse en símbolos. La historia de la literatura está llena de ellos. Lugares que son más que sitios y que condicionan a los personajes y las acciones de la historia.

Ha venido ocurriendo, desde antiguo, como venimos comprobando, en los viejos textos de carácter religioso de prácticamente cualquier lugar y cultura. Lo que denominamos relatos populares y también las novelas de caballerías, han ido dotando a los lugares desiertos de aquellos relatos bíblicos de ciertas características significativas singulares, de las que podemos destacar la evocación religiosa y asexuada donde anacoretas y caballeros se enfrentaban a idénticas pruebas y pulsiones. Este espacio vacío o “anti-espacio”, tiene su contrapunto en otros lugares simbólicos.

Por ejemplo, en los viejos cuentos tradicionales, el bosque ha sido poblado por quienes se encontraban fuera de los condicionamientos sociales del momento, dando lugar a mitos como los hombres lobo, las brujas, o los fantasmas, quienes, por oposición a los eremitas y caballeros terminaban por representar fuerzas del mal, seres alejados de

los preceptos morales y sociales que se han ido convirtiendo, igualmente, en símbolos narrativos. Los espacios o lugares que se incorporaban a estas narraciones cobraban también valor simbólico. Así, los palacios que podemos hallar en los bosques suelen aparecer como lugares encantados, imaginarios y dotados de características maravillosas o milagrosas. Frente a estos, las características de los castillos y fortalezas de las ciudades. Todo ello afectaba, igualmente a las relaciones temporales del símbolo. En aquellos, el tiempo se detenía y no respondía a las elementales normas de la cronología humana. Y cuando el lugar se convierte en refugio, el halo de misterio permanece, salvando incluso de la muerte y rompiendo y recomponiendo las normas elementales del sentido común y de la coherencia social, como ocurre en aquellos relatos en los que el espacio mítico del refugio en el bosque está poblado de seres protectores o funciona a manera de madre naturaleza protectora.

Algo similar ocurre con el símbolo de los jardines, que han sido elementos narrativos fundamentales desde la antigüedad más lejana. Los poemas bíblicos como el *Cantar de los Cantares* o la propia descripción del *Génesis*, y, en general, todas las cosmogonías conocidas, relatan la esencia del bien y la belleza como un jardín en el que la muerte es negada, y, con ella, el propio tiempo. Este símbolo no es privativo de la tradición judeo-cristiana. Es más, otros relatos de la cosmología clásica recurren también al símbolo de los jardines. Recordemos que la tradición griega ya reconocía el Jardín de las Hespérides como el lugar de las nupcias de Zeus y Hera, simbolizando el ciclo de la eterna fertilidad.

Los mundos subterráneos también parecen recoger el valor simbólico de los jardines y aparecen por doquier en los relatos de corte tradicional: cuevas llenas de riqueza o de extraños seres pueblan las historias antiguas, desde *La Iliada* o *la Odisea* hasta la contemporánea *Viaje al centro de la tierra* o en relatos orientales, como las

recopilaciones de *Las mil y una noches*. También la historia de la literatura española presenta el espacio de las cavernas como lugar de lo maravilloso: Cervantes hace descender a don Quijote al fondo de una cueva donde se representará la mágica aparición de Merlín.

Si hay también un tipo de narración en el que se unen los signos de espacio y tiempo, esas son las narraciones de viajes. Toda narración de viajes supone una integración de ambos signos y también responde a las viejas narraciones tradicionales.

De tal manera, el desplazamiento humano por los espacios es la perfecta unión del espacio y el tiempo. Por un lado ocurre que el tiempo y el espacio se combinan a la perfección en la trama: cada momento se enlaza con un lugar. Por otro lado, la narración de viajes suele corresponderse de forma más explícita con el tiempo que emana de la narración misma.

El tema del viaje dota, pues, a la narración de una particular forma de entender el espacio y el tiempo. Michel Butor (1964: 50) ha explicado cómo toda novela que cuenta un viaje es siempre más clara que aquella que no logra acercarse metafóricamente al lugar del referente:

tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite
que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance
entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit.

Por descontado, hemos de dedicar algunas líneas al proceso de simbolización del espacio urbano. Son también los antiguos textos bíblicos los que han ido dotando a ciertas narraciones posteriores de un lugar que define el significado del texto. Así, Sodoma y Gomorra, como lugares de pecado que han venido a adquirir casi ese significado denotativo; la también evangélica ciudad de Jerusalén cuyo significado religioso ha adquirido incluso tintes políticos precisamente por su significado simbólico.

Los antiguos mitos orientales que han inflamado la memoria colectiva de occidente desde los tiempos del romanticismo, han afirmado su memoria literaria desde ciudades como Bagdad. Los ecos de las ciudades antiguas clásicas, desde Alejandría a Roma, han configurado, no ya nuestra historia, sino principios de organización social puramente urbanos, como el derecho de ciudadanía o el propio Derecho Romano.

Es decir, el espacio urbano tiene un carácter histórico y literario –por no hablar directamente de una forma real y otra ficticia- que trasciende incluso a los textos y llega a penetrar en la memoria colectiva de la sociedad occidental.

Por todo ello, y, como veremos más adelante, la simbolización del espacio urbano es trascendental en la configuración de muchos textos literarios, vinculado a otros signos espaciales y, por supuesto, al signo temporal.

Todo esto para recorrer mínimamente y a manera de ejemplo, algunos de los espacios simbólicos más presentes en la historia de la literatura escrita y de tradición oral. Son símbolos espaciales que han mantenido un gran rendimiento narrativo y que se han consolidado como símbolos de carácter histórico que, incluso, han abonado la imaginación popular y folclórica hasta convertirse en lugares mágicos y religiosos. Pero esto sería tema para un estudio aparte.

Ahora bien, todos estos lugares y temporalidades han podido abordarse desde perspectivas teóricas muy diferentes. En primer lugar, hemos de trazar una línea en la que acertamos a reducir el espacio, por muy simbólico que este se nos aparezca, a un referente claro, un lugar suficientemente reconocible por los lectores, frente a aquellos lugares de carácter genérico (cuevas, mares, desiertos...).

Por no hablar de la aparición en nuestro tiempo de una nueva significación espacial, una nueva definición de “sitio” que, de forma denotativa, refiere un lugar

virtual, inexistente en la realidad física, pero fácilmente reconocible y nombrable, como son los “sitios” de *internet*.

La cultura postmoderna ha descubierto cómo la virtualidad de los espacios contemporáneos, los “sitios” de la red, han destrozado las perspectivas tradicionales de tiempo y espacio, ya de por sí relativizados por las teorías físico-cuánticas que desde el siglo XIX han puesto en tela de juicio la natural esencia del tiempo y espacio. En la red todo funciona de una manera aparentemente paralela a la espacialidad habitual. Sin embargo, podemos encontrar textos que creemos recién “colgados” de autores que, sin embargo, están ya fallecidos: la automatización del sitio puede mantener la fecha continuamente actualizada. O hacer una aproximación espacial a cualquier lugar de la tierra, desde los satélites que envían imágenes desde el espacio. O visitar, en tiempo real, lo que está ocurriendo en cualquier lugar del mundo mediante la colocación de una simple *cámara web*. O lo que ha supuesto una auténtica revolución narrativa, como crear un mundo absolutamente falso y de carácter paralelo al referencial, como “Second Life” en el que situar nuestra propia alteridad, con su heterónimo. En este mundo podemos realizar transacciones económicas que tienen su repercusión inmediata en nuestro espacio real. Podemos comprar territorios, conocer lo que se denominan “avatares” o formas físicas de otros visitantes virtuales. E incluso, asistir a conferencias y conciertos. ¿Qué hubieran pensado de todo ello Machado o Pessoa? ¿Qué importancia final tiene esto en nuestra concepción habitual y en nuestra idea teórica sobre la espacialidad y la temporalidad? ¿Tiene alguna trascendencia narrativa?

Todo esto de lo que venimos hablando, nos ha dado una perspectiva nueva del espacio y el tiempo. La perspectiva tradicional de cómo interpretar el signo del espacio plantea problemas nuevos. Incluso cómo nos acercamos a novelas de hace años considerando esos lugares que reconstruimos en nuestras lecturas, como si, de pronto,

fuésemos conscientes de que el espacio y el tiempo narrados se han convertido en los protagonistas verdaderos de las historias. En definitiva, poco o nada nos puede sorprender a los lectores actuales, la manipulación de tiempo y espacio narrativo de cualquier tipo o forma, cuando estamos acostumbrados a manipulaciones espacio-temporales del calado de las que se dan en los espacios virtuales de Internet o de los nuevos juegos narrativos de los videojuegos. A un adolescente que ha crecido frente a la pantalla y ha desentrañado los entresijos narrativos del signo espacio-temporal de la serie cinematográfica *Matrix*, poco le puede sorprender cualquier distorsión narrativa en la que espacio y tiempo aparezcan deformados por los recursos ficcionales utilizados en la trama.

Está en la historia narrativa del siglo XX y XXI, como si espacio y tiempo se hubieran convertido en elementos referenciales de primer orden en nuestro mundo. A esta simbolización se le puede seguir el proceso histórico desde las teorías de Einstein hasta nuestros días. Aquellas pueden considerarse como el origen de una nueva concepción simbólica de tiempo y espacio. Y ya en las cercanías de estos momentos podemos rastrear su importancia literaria.

Descubrimos la preocupación por espacio y tiempo en el siglo XIX en no pocas obras. Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez titula *Espacio y Tiempo* a algunos de sus libros. El siglo veinte parece comenzar condenado a contar en sus formas literarias con estos dos signos, como elementos fundamentales. Podemos seguir a Proust, a Joyce o, en castellano, al propio Azorín quebrando la temporalidad narrativa tras leer a un Nietzsche que señala la vigencia de un tiempo circular frente a la linealidad del tiempo cristiano, abocado a un final apocalíptico, tras un comienzo creacionista. Esta sería, en primer término, la primera ocasión en que nos encontramos con una revolución en la concepción significativa de tiempo y espacio, devolviéndonos a la visión clasicista de

éstos –perdida, incluso, en el siglo XVI español y en todo el renacimiento europeo- y que supone una quiebra de esa tradición judeo-cristiana.

Esta interpretación temporal más o menos científica en la literatura ha tenido cierto éxito, incluso hasta en la producción literaria más reciente, española o no. Citaré, por ejemplificar, la reciente novela del norteamericano Alan Lighthman (1992: 13), *Sueños de Einstein*, en la que un oficinista que se queda dormido sueña, sucesivamente, historias sobre la diversa naturaleza del tiempo y el espacio:

En la Marktgasse ocurre lo mismo. ¿Cómo podría saber el tendero que cada jersey tejido a mano, cada pañuelo bordado, cada bombón de chocolate, cada complicado reloj y cada brújula volverán al escaparate? [...] ¿Cómo podrían saber que nada es temporal, que todo volverá a suceder? Una hormiga que recorre el borde de un candelabro de cristal tampoco sabe que volverá al punto de partida.

Volviendo al valor literario de los signos de espacio y tiempo, hemos de reconocer que, de alguna manera, la prevalencia del tiempo sobre el espacio nos resulta obvia, por cuanto este es subsidiario de aquel. Y, sin embargo, nos parece que el espacio mantiene cierta capacidad literaria de fijar el tiempo en una narración, en una trama. En ocasiones son los lugares de la narración los que provocan la secuencia temporal. De alguna manera, el espacio es reversible, parece poder contener al tiempo e, incluso, inmortalizarlo. La novela parece, en ocasiones, ser testigo de esta posibilidad. Una teoría curiosa la propuso Aldous Huxley (2000: 87). El autor anglo-americano consideraba el espacio narrativo como una espacialización del tiempo:

Ahora bien, el espacio es un símbolo de la eternidad, ya que en el espacio existe la libertad, la reversibilidad del movimiento, y nada hay en la naturaleza del espacio, como sí lo hay en la del tiempo, que condene a los que en él están implicados a la muerte inevitable, a la disolución. [...] En este contexto hay que hacer mención de un asunto altamente significativo. En todas las artes cuya

materia prima es de naturaleza estrictamente temporal, el objetivo primordial del artista estriba en espacializar el tiempo

Para Huxley, pues, la esencia última de la creación artística sería la fijación del tiempo en el espacio como remedio último a la condena inexcusable de la disolución (2000: 88):

El poeta, el dramaturgo, el novelista, el músico, toman un fragmento de un perpetuo parecer, en el cual estamos condenados a emprender nuestro viaje de sentido único hacia la muerte, e intentan dotarlo de lagunas de las cualidades del espacio, es decir, la simetría, el equilibrio, el orden (las características generadoras de Belleza que son propias de un espacio que contiene cuerpos), junto con la multidimensional y la calidad de permitir el movimiento en todas las direcciones. Esta especialización del tiempo se logra en la poesía y en la música mediante el empleo de rimas y ritmos, cadencias recurrentes, mediante la constricción del material dentro de formas convencionales, como son las del soneto o la sonata, y mediante la imposición, sobre el fragmento elegido, de un comienzo, un medio y un final. Lo que se denomina *construcción* en el drama y en la narración está al servicio de ese mismo propósito espacializador

Nos sirven estas palabras de Huxley para enlazar con los siguientes razonamientos. Ciertamente, es difícil comprender la novela contemporánea – muchísimo menos entender las diferencias genéricas, aunque esto lo veremos más adelante- sin los conceptos de tiempo y espacio, al menos sin acercarnos a su significación simbólica. El hecho de que el espacio simbolice la intemporalidad nos lleva a considerar que hay signos espaciales que son más válidos que otros para demostrarlo. En estos, el espacio se convertiría en una suerte de símbolo de lo intemporal. La espacialización del tiempo nos vincularía con lo intemporal, ya que no con lo eterno. Las ciudades viejas de Castilla, o la propia Brujas de G. Rodenbach,

como veremos, son espacios de lo eterno, contribuyen a fijar el tiempo, a mostrar simbólicamente la eternidad.

No debemos extrañarnos de esta posibilidad. Es algo suficientemente obvio desde que las novelas románticas de carácter gótico o los primeros relatos que podríamos denominar de ciencia ficción consiguiesen invocar la importancia del espacio, no sólo para fijar el tiempo en los aspectos significativos de la trama, sino como eje fundamental para la construcción de la propia narración, de manera que, en todos aquellos en los que el tiempo es el protagonista, el espacio lo es, necesariamente, también.

Podemos encontrarlo yéndonos, quizá, algo lejos, donde nos encontramos con la obra de H. G. Wells (1995: 6) *El nuevo acelerador*, en la que un medicamento acelera el tiempo personal de los protagonistas, dos investigadores que experimentan con un nuevo medicamento que actúa sobre la conciencia temporal. Este juego incide, no ya en la percepción temporal, sino en la espacial, y es el espacio el que sirve para tomar conciencia de esa aceleración temporal, con lo que se consigue contemplar un tiempo alrededor casi detenido, un espacio, por lo tanto, inmóvil.

No vamos ahora a entrar en la preocupación de Wells por el tiempo y el espacio. Pero nos sirve como ejemplificación para comprobar hasta qué punto interesaba esta cuestión espacio-temporal en los finales del siglo XIX⁸, aunque en ese límite aún difícil de desligar en esta época entre literatura de ficción y de ciencia-ficción.

Luego la preocupación por el espacio y el tiempo no se producen tras la aparición de las teorías relativistas sino que son ya objeto literario y filosófico. Esta corriente de interés estaría tras los estudios científicos, igualmente.

⁸ La publicación de este relato es de diciembre de 1901 en la revista *Strand Magazine*. La edición española de *Doce historias y un sueño*, es la traducción de la edición inglesa *Twelve Stories and a Dream*, publicada en 1903 en London: McMillan and Co.

Así, Proust, no sólo en su novela *À la recherche du temps perdu*, sino también en sus relatos breves, a base de las teorías de Bergson, revoluciona en el XIX la narración del signo espacial, sin que aún hayan calado en las teorías literarias las otras científicas sobre espacio y tiempo. Bien es verdad que en esta novela aún no se configura un único signo que vincula automáticamente tiempo-espacio, aunque sí supone mayor unicidad, mayor complementariedad referencial. Al menos es de esta manera como lo supone Carlos M. Terán (1961: 344):

Si Proust, Joyce y Kafka han hecho ya la modificación del tiempo y han dado al espacio, sobre todo el primero, una mayor movilidad, algo de simultaneidad, todavía no han llegado a asociarlo con el tiempo, a dar una validez plena al espacio-tiempo, la gran novedad de la teoría científica de la relatividad.

Pero ya Bergson había abundado en esta relación y, tras la obra de no pocos autores vamos a encontrar sus ideas.

La obra bergsoniana en su conjunto había tenido una gran repercusión en toda Europa. Caso conocido este de Proust, pero es evidente también en Joyce o en Machado. Manuel Alvar (1996) ha llegado a hablar de un “bergsonismo literario”. Este bergsonismo tendría importancia narrativa por cuanto es la conciencia la que crea un espacio y tiempo propios. Lo podemos rastrear en toda la narrativa y la poética de fin de siglo, pero también en obras posteriores, de ya bien entrado el siglo XX, caso, por ejemplo de los textos de Juan Ramón Jiménez, quien considera que el espacio no existe como tal, como lugar puramente referencial en el tiempo, sino como conciencia de un hombre en un lugar.

Por lo que respecta a autores algo anteriores a Juan Ramón Jiménez, hemos de citar a Gullón (1986: 145-146) quien lo aprecia también en Machado y nos explica que el espacio vendría a ser:

[...] un elemento activo, operante dinámicamente y no sólo un escenario; no algo en que meramente se está sino también sustancia, ambiente, atmósfera cambiantes

Esta sustancia espacial aparece no pocas veces en la obra de Machado. Su consideración temporal relaciona el tiempo con la conciencia y elimina la lógica de lo real. Así lo expresa en *Juan de Mairena* (1984: 35-36), obra en la que podemos seguir su pensamiento en torno al signo temporal, sobre todo, y que nos da pie a pensar cómo era la opinión de los autores de comienzos del XX y finales del XIX en torno a ambos signos narrativos:

Porque ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros....? En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal. Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que sea nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando.

Machado, en España, consideraba posible una espacialización del tiempo y una temporalidad del espacio. Pero esta temporalidad y espacialidad bergsoniana se repite en otros autores europeos que suelen coincidir en sus ideas sobre los signos espacio-temporales. Por ejemplo es James Joyce quien, en una especie de formulación cubista literaria, invoca una nueva manera de mostrarnos el espacio, los lugares en una narración, por ejemplo, cuando nos muestra varias perspectivas diferentes de un mismo objeto en su *Ulises*. Es más. Para Joyce, los verdaderos protagonistas de su relato *Finnegans Wake* no eran los protagonistas, sino que eran el tiempo y el espacio del río y las montañas.

Como venimos viendo, esta concepción temporal y espacial se hallaba inserta en el ideario literario del momento y no se puede hilvanar una teoría sobre el espacio a partir de un único autor que establezca una corriente de pensamiento. O, al menos, no

podemos dar preponderancia a uno sobre los otros. Es cierto que Bergson influye en Machado, o que Proust precede en algunas de sus ideas sobre el tiempo al poeta español, pero el propio Machado se encargará también de replicar cómo algunas ideas del francés ya las había explicitado él en *Elegía de un Madrigal*, en 1907, como explica en *Los Complementarios* (1996: 165).

Es decir, los propios autores de la época se sienten conscientes de mantener ese hilván con el tema del espacio y el tiempo y pretenden mantenerlo también con otros autores fundamentales europeos. No es ya Bergson o Proust o Joyce, o incluso T. S. Elliot en alguno de sus *Cuatro Cuartetos*⁹ sino que podemos referirnos a una temática esencial de la época, de todo el fin del siglo XIX en toda Europa, una corriente en la que han influido pensadores como Nietzsche o científicos como Einstein y que llegará al siglo XX de la mano de otro pensador al que no podemos dejar de referirnos.

Ello sin olvidar a M. Heidegger y su obra *Sein un zeit*. O a Wittgenstein, quien pondrá también un coto espacial al lenguaje mismo y al concepto de mundo: “los límites de mi lenguaje son los límites de mi conocimiento”.

Pero, centrando toda esta corriente de pensamiento en el tema que nos ocupa, podemos observar cómo la vinculación de estos temas con las ciudades castellanas o lo que vamos a llamar “ciudades muertas” no es más que la españolización de un tópico literario preexistente o co-existente en el panorama literario europeo y que llega a nuestra literatura muy pronto, de la mano de las traducciones de Bergson, o incluso de su propia presencia en España¹⁰. Podríamos citar multitud de ejemplos, pero

⁹ Caso del titulado *Burnt Norton* (1971:117), en el que el tema del tiempo se desarrolla en estos versos: *Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable.*

¹⁰ Y no podemos olvidar tampoco la conferencia de H. Bergson en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

consideraremos a Antonio Machado, cuya obra ya venimos citando desde atrás. Así, el propio Machado en su *Poema de un día* (1983: 206)

En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
en estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló [sic],
con esta monotonía
que mide un tiempo vacío.

Podríamos seguir citando obras de Antonio Machado durante no pocas páginas comentando su idea de los signos espaciales de tiempo y espacio. Y podríamos llegar también algo más lejos en el siglo XX, cuando Juan Ramón Jiménez, como ya decíamos, intenta unir espacio y tiempo en algunos poemas que desembocarán en la creación de sus obras, tituladas, precisamente, *Espacio y Tiempo*. Es, quizá, la última manifestación en la literatura española anterior a la Guerra Civil de la preocupación por los signos literarios del espacio y el tiempo. Preocupación que está detrás de la creación del símbolo de las ciudades muertas y de otros símbolos de extraordinaria riqueza semántica como el símbolo de Castilla en la producción literaria de la época. Significación simbólica que Como explica Marisol Morales (2004: 6):

No dista esta concepción atemporal de la de Juan Ramón, quien, en su largo poema *Espacio*, percibe las dos unidades de tiempo y espacio dentro de sí “¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos!”. El espacio no existe como tal, sino como conciencia del ser en un lugar. Y el tiempo se manifiesta como un presente infinito, permanente y englobador del pasado y el futuro: “No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin”.

Por ir resumiendo, el siglo XIX supone el triunfo del espacio simbólico. No nos encontramos ante un signo condicionado por el lenguaje narrativo, sino ante una realidad temática que llega también desde la poesía. Podemos, pues, dar cuenta, de cómo, en España, lo que hemos dado en denominar la “Edad de Plata” de la literatura española está profundamente ligada a uno de los temas de mayor preocupación cultural europea, como son los significados del espacio y el tiempo. Lo que en la literatura contemporánea a esta “Edad de Plata” es una de las fuentes de mayor interés filosófico y literario, es, también en España, un tema clave en la creación de aquello que se dio en denominar la Generación del 98 y que es clave en la creación del símbolo que vamos a estudiar, como es el símbolo de las “ciudades muertas”. Este signo –es decir, esta preocupación cultural- llega a nuestra literatura, entre otras, desde las recopilaciones románticas de los cuentos tradicionales, desde la novela realista, desde las nuevas teorías filosóficas y científicas y de la propia literatura, no sólo como documento más o menos notarial de un tiempo y un pensamiento, sino como auténtico configurador de la simbología al descubrir la existencia de un tiempo narrativo y un espacio subjetivo que existe no sólo como lugar ficcional en la trama, sino como tema, símbolo y fuente narrativa de primer orden.

Por otro lado, no podemos obviar cómo la tradición literaria española sufre de ciertos condicionantes que no se han dado en Europa en esta misma época. Mientras que París se está convirtiendo en el referente literario del continente, el centro cultural de la vida literaria del momento, en España, no podemos hablar de una verdadera vida urbanita hasta ya pasado el umbral que separa el siglo XIX del XX.

Los primeros años del nuevo siglo marcan una nueva línea en el conocimiento de los espacios urbanos y rurales por parte de los escritores del momento. No es ya una necesidad de verosimilitud o de conocimiento de los lugares que serán descritos o

utilizados en la novela. Galdós no precisaba conocer físicamente esos lugares citados en sus obras y recurría a la torpe maquinaria de la administración local para recabar planos e información de primera mano. Y Enrique Larreta, como veremos más adelante, actuará de una manera similar. Sin embargo, los autores de fin de siglo, los Baroja, Azorín y Unamuno, comienzan a reivindicar el viaje no ya como manera de acopiar materiales narrativos, sino como un rasgo de identidad literaria de su época, algo que se manifestará en sus obras, aunque no como materia prima para las narraciones..

Así, Baroja (1997: 650) reconoce que:

Comienza a haber un deseo relativo de conocer la tierra donde se vive y cierto afán por viajar; no hay ese prestigio único de París, y se siente afición al campo, a las excursiones, a los viajes pequeños y a las ciudades de provincia.

Esta nueva costumbre viajera, muy diferente de la tradición viajera británica o francesa, de mayor tradición y de esplendores románticos, es la que llevó a la publicación de obras muy variadas, como *Por tierras de España y Portugal*, de Unamuno, o *Camino de Perfección* de Baroja. La importancia de estos desplazamientos breves por las ciudades y capitales de provincia de España, así como por zonas rurales enfrenta al escritor con la ciudad y contribuye a crear un cierto pensamiento urbano que no existía previamente. A este pensamiento urbano contribuyen otros factores sociales, como una nueva literatura vinculada al modernismo literario, cultivada por autores de lo que se ha venido a denominar la bohemia madrileña. Ricardo Gullón (1990: 470) lo reconoce así:

Desde principios de siglo, recorrer y conocer los pueblos de España se había convertido en un deber moral y en un rito de pasaje de lo libresco a lo vivo, de lo que se aprende a través de las meditaciones culturales, tan importante como pueden ser, pero en definitiva nos hablan desde una perspectiva ajena, a una toma de contacto con la realidad.

Y mientras que Unamuno y Azorín reivindican la pequeña ciudad y el campo castellano, los autores modernistas de la vida marginal madrileña comienzan a vivir la tertulia de los cafés, la novedad de los teatros nocturnos de variedades y la afición por los paseos por la noche de Madrid. Así lo relatan Cansinos-Assens o Alejandro Sawa quienes vivieron el nacimiento de la ciudad como espacio literario de la modernidad y contribuyeron a ello.

En esta línea se expresa José María Vicente Herrero (2004: 12), para quien, sin embargo, el asunto de las ciudades muertas tiene escasa repercusión en nuestro país, al menos entre los bohemios de la época:

Pero teniendo en cuenta que en el último tercio del siglo XIX la ciudad estaba en construcción, parecía lógico que los escritores retrataran los procesos de ese nuevo montaje antes que predecir los resultados del mismo. Por ejemplo, la ciudad decadente que Rodenbach articuló en Brujas la muerta tuvo escaso reflejo en España. Obras como *Camino de perfección* de Baroja, o *Diario de un enfermo* de Azorín, podrían considerarse dentro de aquella órbita (sin olvidarnos de los ensayos unamunianos y de la influencia modernista vertebrada en torno a la revista Helios). Pero básicamente, la ciudad muerta tuvo su lógica entre la pequeña burguesía intelectual, quien se sentía plenamente urbana y, por ello, rechazaba la ciudad incapaz de asumir la belleza natural y la tradición positiva (aquella que Unamuno buscaría en la intrahistoria). Donde no tenía sentido era en un ámbito artístico marginal, simplemente porque no había en el decadente conciencia del significado "ser urbanita", ni, mucho menos, el de una nostalgia anterior identificada con la provincia.

Claro está que, aunque estos autores de fin de siglo apenas dedicaron tiempo y literatura a la recreación de la ciudad de la época, a la par se estaban escribiendo aún obras importantes de autores anteriores como Galdós o Ramón Pérez de Ayala.

1.2.- ...Si no hay aquí ni ahora

Hemos ido desgranando, hasta el momento, cómo la preocupación por el tiempo y el espacio llevan a considerar las bases filosóficas y literarias del signo espacial y del

tiempo. Pero, por otro lado, los estudios sobre estos signos se han ido multiplicando hasta nuestros días, dando lugar a un buen número de ensayos sobre el tema y de aplicaciones teóricas a diferentes novelas y narraciones. Es decir, el espacio y el tiempo se consideran claves en la narrativa contemporánea.

Y sin embargo, no siempre ha sido así.

El espacio, los lugares que conciernen a una narración y que, aparentemente forman un decorado para el desarrollo de la trama, se nos muestran, al menos en su forma más externa, más elemental, como recreadores de ambientes, como decorados para el desarrollo de una trama, como marcos genéricos para un tipo de narración determinada (caso de la novela negra), e incluso, en algunos casos, como muestrario de sensaciones –colores, olores...- que rodea a los personajes. O, en otros casos, como marco o puesta en escena para una historia. Cada ciudad o paisaje o espacio cotidiano, por no hablar de los espacios imaginarios, aquellos cuyo referente no puede ser encontrado entre nuestros espacios reconocibles, o los lugares cercanos o protagonistas de nuestra vida cotidiana, parecen acudir a nuestra propia memoria personal y acercarnos a esos lugares que iremos recreando en la lectura.

Sin embargo, el signo espacial también tiene su historia literaria que ha evolucionado desde el decorado simbólico del *locus amoenus* hasta las teorías de los formalistas rusos, quienes lo integraron, junto con el signo temporal, en lo que se llamó el cronotopo. Fue Bajtín en su artículo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” quien explicaba que las tradiciones culturales no viven en ninguna memoria individual subjetiva ni en un inconsciente colectivo, sino en las formas mismas de la cultura, a caballo entre una y otro. De ahí, es de donde traspasan los límites de la obra artística para incorporarse a las narraciones. Es por ello que el espacio en la novela presenta un papel de especial importancia en el estudio de la

narrativa, por cuanto, como veremos, define épocas y géneros literarios. Son las “formas mismas de la cultura” que moldean la tradición literaria desde la antigüedad clásica.

El asunto del espacio-tiempo suscita no poco interés filosófico en los últimos años, como ya lo había hecho desde antiguo. Los teóricos de la postmodernidad se habían planteado ya el problema del espacio y el tiempo en el mundo de hoy. Lyotard (1988: 129) dudaba de la concepción del espacio en el mundo postmoderno:

La cuestión que se nos plantea por las nuevas tecnologías en cuanto a su relación con el arte es la del “aquí” y “ahora”. ¿Qué designa “aquí” cuando se está al teléfono, en la televisión, al receptor del telescopio electrónico? ¿Y el “ahora”? ¿Es que el componente “tele-” no enreda necesariamente la presencia, el “aquí-ahora” de las formas y su “recepción carnal”? ¿Qué es un lugar, un momento que no estén anclados en el “padecer” inmediato de lo que llega? ¿Es que un computador es, de alguna manera, aquí y ahora?

O lo que es lo mismo, el espacio virtual ha traído una nueva forma de contemplar el espacio tiempo en la vida contemporánea y postmoderna. Lógicamente Lyotard nos explica las implicaciones artísticas para los creadores actuales. Pero estos problemas de concepción del espacio y el tiempo no son privativos de un mundo virtual. De hecho, la virtualidad del espacio y el tiempo han dotado de una significación novedosa, pero en cierta manera referencial a una nueva forma espacial. Y nos encontramos, además, con una modificación espacial de los últimos tiempos que ha modificado la perspectiva del espacio cotidiano y de la que se ha ocupado con profundidad Baudrillard (1998: 12-13):

Cada uno de nosotros se ve prometido a los mandos de una máquina hipotética, aislado en situación de perfecta soberanía, a infinita distancia de su universo original, es decir, en la exacta posición del cosmonauta en su burbuja, en un estado de ingravidez que le obliga a un vuelo orbital perpetuo y a mantener una velocidad suficiente en el vacío so pena de terminar estrellándose contra su planeta originario (...) Esta realización del satélite orbital en el

universo cotidiano corresponde a la elevación del universo doméstico a la metáfora espacial, con la puesta en órbita de habitaciones-ducha en el último módulo lunar, y, por lo tanto, la satelización de lo real. La cotidianidad del hábitat terrestre hipostasiada en el espacio, es el final de la metafísica y el comienzo de la época de la hiperrealidad.

Podemos sacar como conclusión elemental de las teorías postmodernas que la concepción del espacio ha modificado su perspectiva en virtud de la virtualización de la vida cotidiana y de la ampliación del propio espacio vital humano. Hemos adquirido territorios nuevos a los que hemos llevado los símbolos cotidianos, por lo que toda metáfora espacial ha de ser revisada en el arte contemporáneo.

Para las tesis postmodernas tiempo y espacio representan un problema nuevo que afecta a campos tan diferentes como el arte o la economía. Así, la percepción temporal en nuestros días es la de un tiempo efímero y volátil, un tiempo que puede aprehenderse únicamente en su parcialidad, y en períodos de una brevedad comprensible. Todo ello conduce, evidentemente, a una visión fragmentada de la realidad y su espacio, mediatizados por imágenes efímeras, neobarrocas y parcializadas. Esta temporalidad se reproduce, como es normal, en la novela. David Harvey explica, citando a Italo Calvino, cómo la forma de trabajar la narración en la literatura contemporánea huye de las temporalidades narrativas excesivamente largas, de los grandes novelones decimonónicos y de las tramas en las que la duración de los acontecimientos se extiende en exceso (1998: 91):

Las novelas largas hoy en día son, quizás, una contradicción: la dimensión del tiempo ha sido destrozada: no podemos vivir ni pensar excepto en fragmentos de tiempo que acompañan su trayectoria e inmediatamente desaparecen. Podemos redescubrir la continuidad del tiempo sólo en las novelas de ese periodo, cuando el tiempo parecía que no se había detenido y todavía parecía que no había explotado, un periodo que no va más allá de los cien años.

Todo ello por lo que se refiere a la teoría aplicable a la creación narrativa actual. Crecen los concursos y los certámenes de relatos cortos. Los tiempos de lectura han de acomodarse a los viajes en el metro. El tiempo de lectura –y, en consecuencia, el tiempo de la trama- han de ser reinventados.

Sin embargo, podemos considerar hasta qué punto el problema del espacio y el tiempo ha venido siendo un problema teórico para los estudios sobre la literatura, por cuanto implica la propia visión contemporánea de estos dos signos en cada autor y cada momento de creación. El problema es antiguo. Ya San Agustín se mostraba obsesionado con el problema del tiempo y la eternidad de Dios, lo que venía a inaugurar una suerte de subjetivismo en el tratamiento de los signos espacio-temporales.

En los últimos años se han sucedido los trabajos sobre la importancia del espacio en la novela, tanto desde los estudios específicos sobre el género como en ejemplos concretos de la tradición literaria actual. Estos estudios han tratado de formular las diferentes intenciones con las que el signo del espacio se presenta en el texto narrativo, así como la manera en que éste se constituye junto con otros signos como los personajes o el tiempo.

Aristóteles ponía también en tela de juicio la existencia del tiempo por cuanto estaba compuesto de no-seres. Como avanzábamos hace algunas líneas, San Agustín, en sus *Confesiones* (1997: 327) razonaba que si el pasado ya no existe, el futuro está por llegar y la esencia del presente es convertirse en pasado, parece lógico suponer que el tiempo tiende a no-ser.

El asunto aparece esbozado, pues, desde antiguo como un problema ontológico y ya podemos hablar de acercamientos al signo espacio-temporal desde que Leibniz considerase que “el espacio es un orden de coexistencia de datos” o Kant argumentase que espacio y tiempo son “formas a priori de la sensibilidad”. El tiempo y el espacio

cobran un especial interés en la obra de Henri Bergson quien consideraba errónea la concepción temporal fruto de la espacialización, es decir, la abstracción de instantes y sucesos estáticos. El tiempo en la ciencia se conforma a partir de una descomposición temporal. El tiempo de los físicos aparece diseccionado y deformado y se convierte, definitivamente en una variable algebraica. Frente a esta concepción del tiempo nos encontraríamos con el tiempo poético, de carácter metafórico y que rompe con la sucesión pasado-presente. O lo que Bachelard (1973: 19) denominó “tiempo vertical”¹¹:

Un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que llamaremos vertical para distinguirlo del tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa.

Y siguiendo con esta metaforización del problema del tiempo, hemos de reconocer que no pocos estudios han tratado de abarcar el asunto del espacio-tiempo en la novela como se podría haber reconocido en otras artes. Así lo hizo Michel Butor (1964), intentando aproximar los problemas teóricos del asunto emparentándolos con los mismos trasuntos musicales.

Pone de relieve, en primer lugar que a partir de cierto nivel de reflexión, estamos obligados a darnos cuenta de que gran parte de los problemas temporales de la novela tienen su correspondencia con los problemas de la música. De igual manera que se organiza la duración de un discurso en una novela, se organiza en una composición musical: retornos, superposiciones... Y esto ocurre por la suspensión del tiempo habitual en la lectura o en la escucha. De igual manera en las relaciones espaciales que relacionan a los personajes o las aventuras.

Para Butor (1964: 50), toda ficción:

¹¹ La primera edición es de 1932.

Se inscribe, pues, en nuestro espacio como un viaje, y podemos decir en este sentido, que es el tema fundamental de toda literatura novelesca; toda novela que nos cuenta un viaje es más clara, más explícita que aquella que no es capaz de expresar metafóricamente esta distancia entre el lugar de la lectura y aquel de donde nos elimina el discurso.

Pero estas digresiones de acercamiento se hallan muy lejos de dar una verdadera respuesta al problema teórico que supone enfrentarse al signo del espacio en la narración. Lo habitual ha sido tener en cuenta los aspectos más evidentes y obvios, o lo que es lo mismo, el espacio y tiempo considerado en sus aspectos mensurables y aproximativos, la relación entre el tiempo medible y el tiempo narrado.

A aquel tiempo científico, Bergson opuso también su concepto de “duración real”, o tiempo de la conciencia, muy diferente del de las ciencias físicas. Es decir; espacio y tiempo son conceptos que sólo existirían en nuestra conciencia que organiza como una sucesión lo que no es más que una simultaneidad de fenómenos físicos fuera de ella.

Norbert Elías (1989) establece una sociología del tiempo muy interesante según la cual el tiempo no es la categoría kantiana (es decir, un dato subjetivo), o física o newtoniana, sino que es una categoría social. Intenta definir el tiempo como un instrumento simbólico que no puede ser interpretado sin conocer el acervo cultural que se ha transmitido con él una generación tras otra. Para comprender el fenómeno temporal, sería necesaria, pues, una teoría general que incorporase la larguísima tarea del aprendizaje humano, es decir, los fenómenos sociales y culturales.

Todo esto es lo que ha estudiado también y con gran detenimiento Paul Ricoeur (1979) a través de las culturas cristiana, hindú o griega.

A partir de Kant y hasta nuestros días se ha ido poniendo de relieve cómo el lenguaje ha ganado en “espacialización”, es decir, ha ido ganando capacidad de expresar el espacio y, de alguna manera, de invocarlo, algo que ha ocurrido también en las obras

artísticas. Así, Gastón Bachelard (1957), Gérard Genette (1972) o I. Lotman (1966) han destacado esa espacialización de la imaginación artística. Como bien explica Antonio Garrido (1993), “el hombre –y muy en especial, el artista- proyectan sus conceptos, dan forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio”.

Esta concepción kantiana del espacio como condición subjetiva de la percepción externa y, por lo tanto, fuente de conocimiento ha ido tiñendo todos los estudios posteriores acerca del tiempo y el espacio. Desde Goethe hasta la teoría de la relatividad, parece indudable la indisolubilidad de tiempo y espacio y, por lo tanto, su implicación simbólica. Y a partir de esta conjunción es de la que Bajtín (1989: 237) definirá su concepto de *cronotopo*:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido espacial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo).

Bajtín encuentra espacialmente importantes los cronotopos por diferentes motivos. Por cuanto trasvasa los puros límites de la ficción y por cuanto ayuda a fijar los límites genéricos de la novela.

El espacio, pues, se convierte en uno de los puntos de apoyo de la narración, y más concretamente de la narración en la novela contemporánea; es más: puede determinar la estructura narrativa, caso, por ejemplo de novelas como *La Montaña Mágica* de Mann o gran parte de la narrativa de Joyce, como el *Ulises* o *Dublineses*, novelas en las que sólo el signo espacial sirve para dictaminar cuál va a ser el proceso

narrativo. Es trascendental, pues, desde el momento en que el espacio es un factor de coherencia y cohesión textuales.

Pozuelo Yvancos (1992: 164) presenta las características significativas del espacio en la novela mediante la metáfora del espejo. El espacio surge a partir del momento creador, el *fiat* que produce un mundo imaginado. Se convierte, por lo tanto no en una realidad, sino en una cifra de la realidad:

El “fiat” (Hágase), en el sentido bíblico-genético, del acto de la escritura dirime un mundo posible, el de Macondo, que es el de la novela que lo alberga y con cuyos límites coincide. Ese mundo es unitario en el sentido de la propia escritura-espejo (espejismo) donde toda realidad se cifra. Del mismo modo que no podemos palpar el rostro que vemos en el espejo y sólo podemos palpar su cristal, la cifra de la realidad, la categorización misma de “lo real” es subsidiaria a la superficie donde se cifra y solamente en tal superficie se reconoce.

Manuel Ángel Vázquez Medel (2000: 3-18) traza un interesante recorrido por la evolución del pensamiento topológico de nuestro tiempo, desde la novela con la instancia más espacial: “en un lugar de la Mancha...” pasando por el pensamiento más topológico, el de Wittgenstein: “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” y acercándose al relato sobre la base de la cosmología actual: el *big-bang*. Esboza una teoría del emplazamiento, según la cual cada ser humano pertenece a un emplazamiento, a unos lugares concretos. Todo lo que nos es posible es cambiar de emplazamiento, pero nunca sería posible estar “des-emplazado”:

Estar emplazados es, pues, ocupar un hueco espacio-temporal, un plexo. Un plexo que hacia el interior deberíamos vivir en radical simplicidad, hacia el exterior en inevitable complicación (recordemos que simplex y complexus derivan, precisamente de plexus). Defendemos nuestro plexo luchando y adaptándonos a nuestro entorno, desplazándonos hacia otros emplazamientos

cuando nuestro plexo es acosado. Tal es la fórmula mínima de la lucha por la existencia.

Según esto, el lugar en el que nos movemos, no es sólo esto, sino un espacio al que estamos indisolublemente unidos¹², no es algo externo a nosotros, sino que nos disolvemos en él. Todo esto implica cierta idea simbólica y metonímica del espacio, en tanto que, desde un punto de vista narrativo, espacio y personajes se implicarían mutuamente:

Hemos de advertir, en primer lugar, que nuestra noción de emplazamiento quiere construirse más allá de la dicotomía dentro / fuera: lo-que-nos-emplaza no es algo que esté (solo) fuera de nosotros -aunque en algún momento, operativamente, nos refiramos fundamentalmente a ello-, puesto que también implica, co-implica todo lo que somos y pensamos, sentimos, podemos, queremos, etc. Es el entramado en el que nos resolvemos (y hasta cierto punto en el que nos disolvemos): una verdadera retícula de emplazamientos.

Y, en este sentido, el espacio unido a la sucesión temporal sería la única forma de comprender narrativamente. Sólo aquello que es mutable es susceptible de ser aprehendido, y esa sería la base de todo proceso narrativo. Como dice Vázquez Medel (2000: 5) “la foto fija es una ilusión”:

No podemos "agarrar", prender (comprender o aprender) nada que se sustraiga al espacio y al tiempo. Vale decir: no podemos comprender aquello que se sustrae al cambio, a la mutación. Incluso aquello que permanece idéntico a sí, en un entorno cambiante (imprescindible para definir su mutabilidad),

¹² Poulet (1988) pone de relieve la particularidad de los personajes de la nobleza proustiana, algo que podemos apreciar también en la novela española. Los apellidos de los personajes nobles remiten con frecuencia al lugar de procedencia, de manera que personaje y espacio se mantienen ya unidos de forma indisoluble, no sólo en un tiempo concreto, sino de generación en generación, borrando toda referencialidad temporal. La importancia, pues, de la nobleza en la novela del siglo XIX tiene sus implicaciones significativas en la dialéctica espacio-tiempo, en beneficio, generalmente, del primero. Por otro lado, Habermas (1986:24), citando a Goethe demuestra la esencial singularidad de la nobleza en relación con el espacio público/privado: “el hombre noble es la autoridad en la medida en la que él la representa. El la significa, la encarna a través de su personalidad”. Podríamos, por lo tanto, considerar la nobleza en la novela del XIX y, sobre todo en Proust, como una auténtica forma de cronotopo que reúne los elementos básicos de este.

cambia. Sólo una 'congelación' espacio-temporal podría definir una supuesta inmutabilidad.

La unión de tiempo y espacio se produce también, y de manera curiosa, en los objetos destinados a medirlo. Un interesante libro de García Bacca, *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, presagia los cambios en la concepción del tiempo en la filosofía, precisamente por su relación con los objetos. Así, en los relojes de sol, es el sol quien lleva las riendas (1947: 19):

En el reloj de sol, quien manda es el sol. Vamos a ver que la evolución no sólo técnica sino del concepto mismo de tiempo consistirá, cada vez, en que el hombre construya aparatos artificiales, con fuerzas naturales en estado artificial también, de modo que pueda mandar él, el hombre, en el tiempo.

Un cambio fundamental en la concepción del tiempo sería el paso del espacio común del reloj de sol que se mostraba en lugares públicos y abiertos, a la concreción personal del reloj como artilugio mecánico de pertenencia individual, lo que supondría ya un sometimiento del tiempo y una particularización y una pertenencia. Los diferentes objetos para medir la sucesión temporal (relojes de arena, de agua, mecánicos...) habrían supuesto el cambio de una idea temporal objetiva a otra subjetiva, esbozada ya por San Agustín quien concebía al tiempo como una suerte de distensión del alma.

Podríamos intuir, pues, que el tiempo ha ido configurando una relación particular con el espacio según se ha ido midiendo de una u otra manera y, parece cierto que la simbolización espacial de algunas manifestaciones artísticas como las pinturas barrocas de las *vanitas* o, pongamos por ejemplo, la aparición de un reloj en una representación teatral inciden en nuestra percepción temporal de manera simbólica. Por lo que no es descabellado, en la línea de Bacca, suponer cómo pudo influir la representación temporal en su concepción filosófica.

Porque la representación simbólica del espacio viene de antiguo. No podemos obviar la importancia que tuvo en el estudio general de esta cuestión la obra de E. R. Curtius, quien ya analizara la descripción del lugar en la literatura medieval, estableciendo la pregunta *ubi* como *argumentum a loco*. Es a través de este *argumentum* como se hallan “pruebas en la configuración del lugar de los hechos: si es montañoso o llano; si está en la costa o tierra adentro...”. Estos *argumenta*, según Curtius, pudieron haberse desarrollado a partir de la *inventio* de las poéticas medievales. Pero también establece la importante relación, ya desde la antigüedad, de los *argumenta a loco* y los *argumenta a tempore*, es decir, en último término, de los signos de espacio y tiempo.

Todo esto por lo que respecta a los estudios de la literatura medieval. Para la literatura posterior, el estudio de la profesora María del Carmen Bobes Naves (1985: 170) recogía ya un capítulo en el que se consideraba al tiempo y al espacio como categorías de la acción. En relación con el signo temporal, explica Bobes que no hay “nada formal que podamos considerar como referencia de los términos lingüísticos que indican tiempo” aunque sí encuentra aspectos como la simultaneidad o sucesividad que pueden considerarse a la manera de unidades temporales. El tiempo sería, pues, más una categoría sintáctica capaz de estructurar la historia del discurso. Por otro lado, habría también que considerar el espacio en lo que tiene de relación con el otro gran elemento narrativo, el tiempo, por cuanto el espacio se nos muestra en un continuo proceso de cambio y está sometido, no sólo a la temporalidad interna de la narración sino también al propio proceso temporal de lectura, lo que nos llevaría a considerar la existencia de dos temporalidades paralelas: la de la trama y la de la lectura. Pero volveremos más adelante sobre ello.

Pero no es este el único problema que podemos encontrar al respecto de el tema del tiempo en la narración. También nos encontramos, como reconoce Romera Castillo, en varias de sus obras, con otros problemas que debemos considerar en nuestra aproximación al tratamiento del signo temporal en la narración. El orden del tiempo que cuenta, o tiempo del discurso, en primer lugar, no puede ser paralelo al tiempo contado. La temporalidad del discurso es unidimensional, mientras que la de la ficción es pluridireccional, lo cual conduce a anacronías que pueden ser de carácter retrospectivo o prospectivo. Por otro lado, la duración o relación entre el tiempo de la acción y el tiempo del discurso puede ser muy variado y moverse desde una suspensión o pausa a una elipsis o a una coincidencia perfecta

Para una clasificación de las tipologías espaciales, en las que no vamos a entrar ahora, remitimos a Antonio Garrido (1993: 157-218.), quien destaca, además, la especial forma de presentarse el espacio como metonimia de los personajes. Sería, por ejemplo el caso de las narraciones del Romanticismo, incluidas las narraciones góticas, pero también de novelas realistas. Entre ellas estaría aquellas que podríamos considerar como las primeras narraciones de ciencia-ficción, como las de H.G. Wells que veremos con más detenimiento algo más tarde.

2.-Determinaciones espacio-temporales en la escritura autobiográfica

2.1.- Narración autobiográfica y narración ficcional: la vieja idea de la condición topográfica del hombre.

Comenzamos por una preocupación que no es nueva. La teoría, no perdida del todo, de que el espacio en que vivimos condiciona nuestra vida, nuestro carácter y, por

lo tanto, nuestro reflejo autobiográfico. Los escritores del finales del XIX ya opinaban sobre si el espacio circundante, el lugar donde se nace o se vive influía en la vida, si era o no un condicionante de la personalidad de sus habitantes. A todo ello se le vino a denominar “determinismo geográfico” y no fueron pocos los geógrafos que creyeron en ello. Hasta España llegaron los ecos de sus teorías, de manera que los franceses Taine o Reclus fueron nombrados –leídos- por escritores como Unamuno, Azorín y otros muchos. Llevado esto a la literatura del momento, podemos aventurarnos por los escabrosos escritos de los propios autores para comprobar cómo la ubicación geográfica de un personaje o del propio autor aparece íntimamente involucrada a la zona geográfica o la ciudad que habita. Lo mesetario no es sólo una metonimia española; se considera al habitante mesetario como el portador de la sobriedad, la frialdad y la enjutez del terreno que pisa.

Y la idea ha seguido en vigor durante mucho tiempo, de manera que podemos leer esto mismo en fechas muy recientes en algunos escritos del también castellano Miguel Delibes quien, citando además a Ortega y Gasset se pregunta acerca de este mismo teorema determinista (1996: 150):

Y ante esta identificación cabe preguntarse una vez más ¿es el hombre su medio? Ortega ya nos dejó dicho: dime el paisaje en que vives y te diré quién eres. Pero si esto es así ¿es que la mina del interior, los cuarteles serranos donde [Francisco] Rabal nació, tienen algo que ver con esta dulce cadencia del litoral?¹³

Esta es, básicamente, la idea que nos ocupa y que ha sido más que productiva en la escritura española, fundamentalmente del siglo XIX y del siglo XX: cómo el espacio influye en sus habitantes y, por ende, en la representación literaria de las personas, en

¹³ El texto se refiere al nacimiento y temperamento del actor Francisco Rabal, quien participó en el rodaje de la versión cinematográfica de la novela homónima de Delibes *Los santos inocentes*.

los personajes de las historias y, por supuesto en la narración de la vida propia, en la autobiografía.

Si consideramos al signo espacial en una narración, ya hemos explicado que tiene la virtud de conformar una realidad nueva e independiente que se da en el texto y al que le es indiferente si ese espacio o lugar tiene su correspondiente referencia real. La aparición de un espacio real en una novela siempre termina por ser un signo que crea, no recrea. Ahora bien. En el caso de los textos autobiográficos, el asunto mantiene ciertas diferencias. Si el espacio se convierte siempre en un signo ficcional, en los textos de carácter autobiográfico puede darse el caso contrario y es que ese espacio sirva para crear un marco referencial de realidad histórica y geográfica, por lo que parecería no mostrarse como un espacio ficticio. Pero aún más; puesto que los textos autobiográficos no son unitarios sino que mantienen cierta gradación en la referencialidad del yo, el tema del espacio narrado se complica igualmente, de manera que, en un diario personal, el espacio narrado no va a tener, o al menos no necesariamente, la misma trascendencia que en un relato de viajes o una crónica.

Por lo tanto, el asunto del espacio y el tiempo en los textos autobiográficos no es menor, muy al contrario. Creemos que, en muchas ocasiones, el texto autobiográfico lo es, en gran manera, por el trato que se le da al signo espacial.

Es difícil considerar históricamente esta afirmación desde el momento que ponemos en cuestión dos aspectos importantes. El primero, el momento en el que podemos hablar con cierta claridad de textos autobiográficos, si ello es posible antes del siglo XVIII, o si debemos incluir textos de corte religioso como el *Libro de la Vida* de Santa Teresa. El segundo, hasta qué punto las retóricas clásicas y medievales consideran la descripción del signo espacial más como un *argumentum a loco*, como señaló en su momento E. R. Curtius (1988), más procedente de los ámbitos de la retórica que de la

exploración personal o psicológica. Es decir; podemos encontrar evidentes aspectos históricos en algunos episodios del *Cantar de Mio Cid*, como el destierro y salida de la ciudad, o la descripción de la afrenta del pinar de Corpes. Ahora bien, este espacio natural, existente, se nos describe como un *locus amoenus*, no como un auténtico espacio referencial.

O dicho de otra manera. Consideremos si en un texto más antiguo, como las *Confesiones* de San Agustín, la aparición de espacios como Cartago o Babilonia incide en valores espirituales o humanos según la necesidad de aportar detalles concretos sobre la vida personal que afectan a su evolución espiritual. Así, cuando el autor refiere su vida más volcada en lo sensual aparece reflejada en la ciudad de Babilonia (1968: 45):

He aquí con qué compañeros iba yo paseando las calles y plazas de Babilonia: me revolcaba en su cieno como si fuese en unguentos olorosos, y para que me enlodase más y estuviese más tenazmente pegado a su inmundicia, el enemigo invisible me hollaba con sus pies en medio de ella, y me detenía allí engañado, porque era yo muy fácil de engañar en esto.

No podemos, pues, obviar hasta qué punto el espacio en este texto no es una creación narrativa de carácter más o menos ficticio, sino una redundancia en aspectos personales del personaje protagonista que es, a su vez, autor y narrador.

Por lo que respecta a las determinaciones espaciales en la autobiografía, nos encontramos con una doble marcación textual. Primero, la especificación del lugar donde se desarrollan los hechos que el autor escribe; por otro, la de dónde se encuentra escribiendo en el momento exacto, algo que tiene una mayor trascendencia en ciertos tipos de texto, como los diarios o la crónica. La precisión del espacio en la historia narrada, que es el caso que nos interesa, es, esencialmente, la misma que la del espacio novelado. Con la única excepción de que en el texto autobiográfico, la aparición de los lugares es siempre de lugares existentes y reconocibles.

Aurora Mateos Montero explica la importancia de estas determinaciones espacio-temporales en los textos autobiográficos del siglo XIX. En su estudio precisa, en mayor medida, las temporales que las espaciales, por cuanto no requeriría de mayor interés, a este respecto, el estudio del marco espacial, creemos entender que por su expresión de la realidad y por su cercanía a otro tipo de textos no autobiográficos (1992: 141):

Es un rasgo no pertinente. En cambio, en las memorias, los lugares donde se desarrollan los acontecimientos son *siempre* lugares que existen, o han existido, en la realidad. No creemos necesario dar ejemplos de una característica tan evidente.

¿Es esto del todo cierto? Creemos, sinceramente, que no. Sin entrar en pormenores, por el momento, habría que poner en tela de juicio qué es eso de la realidad en cualquier texto. Y en cualquier caso ¿qué realidad vista por qué ojos?. Lo dejaremos esbozado, por el momento, para darle respuesta más adelante. Digamos, por ahora, que no podemos considerar el Madrid de Mesonero más real que el de Galdós, siendo uno un lugar real autobiográfico y otro ficcional, aun “existiendo en la realidad”. No se justifica mayor realidad en un espacio por la cualidad genérica de un texto.

Por lo que respecta a las marcas temporales, parece que los autores sí pretenden dejar constancia de estas reseñas. Así, se suele recurrir a la presentación del momento en el que se está inserto a la hora de escribir, bien sea la explicitación de la edad del autor en el momento de la escritura. Ocurre, igualmente, que los autores que cuentan únicamente un periodo antiguo de su vida, suelen acotarlo mediante introducciones que son reiteradas a lo largo del relato, e, incluso, suele remarcarse al final del texto. Eso cuando no se prefiere la finalización en la que el autor de las memorias deja abierta la posibilidad de un nuevo volumen en el que seguir narrando, aunque lo habitual sea el final del periodo narrado coincidente con el final de la historia que se quiere narrar.

Y si es importante para el autor la precisión temporal, ha de serlo igualmente la espacial. Aurora Mateos explica las razones basándose en la necesidad de aportar un alto grado de veracidad a los escritos autobiográficos (1995: 147):

La preocupación de los autores por datar en todo momento el tiempo de la historia es un elemento esencial cuya explicación hay que buscarla en el intento de ser fiel a la verdad. Es una estrategia de los autores para producir credibilidad en los lectores.

Por otro lado, nos encontramos ante los textos autoficticios y otros textos de corte autobiográfico que buscan privilegiar la representación del entorno, mucho más que la representación del yo. Esta es la opinión de Alicia Molero, quien cree que la desviación del tópico narrativo hacia el entorno o la radiografía social convierte al sujeto en un ser mediatizado “a partir del cual se va construyendo la imagen cultural”. Para Alicia Molero (2000: 539):

En la posición del sujeto frente al mundo y los problemas de la personalidad encajan los motivos de la doblez y la multiplicidad del ser que tan bien muestran todas estas novelas, abordados desde el tema del doble (Barral), de la impostura (Semprún), del sujeto cultural (Muñoz Molina) o transcultural (Goytisolo).

La necesidad de dar salida a todas las dimensiones del yo está detrás de esta necesidad de referencializar el entorno por cuanto el espacio y el tiempo son atributos de ese yo. De esta manera nos vamos a encontrar ante una situación curiosa en los textos autoreferenciales, y es que, frente a los textos puramente autobiográficos o de un pretendido purismo genérico, donde damos por sentada la historicidad y veracidad, en estos textos todo ello está permanentemente puesto en tela de juicio, por lo que el autor tiende, precisamente, a buscar un efecto de referencialidad mayor, caso de la aparición

de marcas históricas y toponímicas, como los lugares existentes y conocidos o momentos y acontecimientos históricos.

Claro está que la propia naturaleza de los textos autoreferenciales conlleva también que la ocultación ficcional, el espacio y los hechos puedan deformarse.

De este tipo de textos se ha ocupado también el profesor Romera Castillo (2006: 29-34), diferenciando entre la posibilidad de ficcionalizar lo autobiográfico y autobiografiar lo ficcional.

En el primero de los dos posibles modos, el de incorporar ficción a la autobiografía, nos encontraríamos, por ejemplo con los textos de Caballero Bonald *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, que han visto la luz con un subtítulo: *la novela de la memoria*. También en esta línea se encontrarían los diarios de Andrés Trapiello, cuyo largo recorrido desde hace más de diez años también lleva el subtítulo de *Una novela en marcha*. Del otro lado estarían los textos de corte ficcional, pero con un fuerte ingrediente autobiográfico, lo que ha denominado Alicia Molero y venimos comentando como textos autoficticios.

Sin embargo, en textos autobiográficos, puede ocurrir que el autor quiera contraponer diferentes espacios recorridos en su vida a los que dotar de valor histórico como referencia de algunos aspectos vitales de especial interés. San Agustín contrapone en no pocos momentos Roma a Cartago aludiendo a diferentes aspectos de su vida vinculados a estos lugares. Para ello aporta detalles históricos que tienen el valor de concretar detalles personales (1968: 101):

Pero mi principal razón y casi la única era que me afirmaban que en Roma los jóvenes estudiantes poseían mejores modales, gracias a la coacción de una disciplina más ordenada (...) En Cartago, por el contrario, la licencia de los estudiantes es odiosa y desenfrenada. Fuerzan cínicamente la entrada de las aulas y, como si estuviesen rabiosos, se burlan del orden establecido.

La vocación de muchos autores en textos autobiográficos es, pues, la de vincularse al espacio para aportar datos históricos y topográficos. Son muchos los ejemplos que encontraremos de este tipo y no necesariamente en textos literarios. Es más que seguro que todo autor de memorias o diarios siente la necesidad de narrarse en un lugar por la seguridad de que ese lugar ha conformado su vida y vivencias. Al contrario que en la narración ficticia, donde el espacio tiene, entre otras, la función de enmarcar los personajes y la trama, al tiempo que se va creando como signo independiente, en la narración autobiográfica, el espacio señala, a menudo, capítulos de la vida, es decir, determina la estructura de la narración porque está determinando la estructura de la propia vida. Cuando Santiago Ramón y Cajal escribe sobre su infancia nos explica la dificultad de hallar un origen preciso a su origen a partir de sus recuerdos topográficos (1961: 2):

Aun cuando trunque y altere el buen orden de la narración, diré ahora algo de mi aldea natal, que, conforme dejo apuntado, abandoné a los dos años de edad. De mi pueblo, por tanto, no guardo recuerdo alguno. Además, mis relaciones ulteriores con el nativo lugar no han sido parte a subsanar esta ignorancia, puesto que se han reducido solamente a solicitar , recibir y pagar serie inacabable de fes de bautismo. Carezco, pues, de patria chica bien precisada.

Esta obligatoriedad de vinculación no parece una necesidad, pues, narrativa, sino vital. Todo lo cual no excluye que funciones de una tipología textual se filtren a otra o, lo que es lo mismo, que en una autobiografía, diario, epistolario... el espacio tenga la importancia narrativa que tiene en un texto de ficción, es decir, una caracterización del personaje, un marco para la trama o un personaje más que se involucra en ella.

Todo ello termina por influir de manera determinante en la construcción del yo, por la búsqueda de una identidad que se encuentra en la oposición al espacio y la historia. Pues toda vinculación a un lugar es una manera de autodefinición, lo cual nos

lleva a indagar, siquiera sea brevemente, en algunos aspectos de esta construcción identitaria a través del espacio.

2.2- El espacio de la autobiografía: un “fake” en el que el autor se prefigura

El problema de la identidad es, en el fondo, uno de los dilemas de todo texto autobiográfico, pues todos requieren de un modelo de identitario que se fundamenta en la relación del hombre con el entorno, y que, por lo tanto, depende de modelos de conocimiento fundamentados en relaciones de comparación o identificación. De Man, en este sentido, cree que la identidad se funda en su capacidad metafórica de sustituir “la sensación de las cosas por el conocimiento de los entes” (1979: 146). La principal dificultad que se encuentra un autor para identificarse, hacerse una identidad narrativa, es que existen estos dos planos diferentes, el de la identidad escrita y el de la identidad que se muestra en las situaciones reales. Esto ocurre porque la autobiografía juega con dos perspectivas por cuanto pertenece a dos sistemas distintos: el referencial real y el literario, y es desde esa literariedad desde donde juega a crear esa “ilusión” de referencialidad; es decir, la identidad resultaría de una lectura particular de un texto. Esta sería, en resumen, la idea de Lejeune, quien hubo de revisar su inicial idea de pacto autobiográfico sin renunciar, eso sí, a la idea de contrato entre lector y autor: el pacto no sería sólo una condición de lectura, sino que se explicitaría en la parte inicial del texto. La identidad del autor no se puede reconocer, entonces, a partir de cuestiones genéricas que nos indiquen su presencia a través de rasgos literarios. Porque la rigidez del esquema lejeuniano, según Nora Catelli (1991: 59-60), se fundamenta en un principio legal poco exigente: la existencia de una persona legal en un Código Civil, el autor que

escribe y publica, con lo cual, todos los principios hermenéuticos, estéticos, poéticos, etc. quedan fuera de lugar.

Más aún. Si ese autor es una inscripción en un Código Civil, si consideramos al nombre propio como una figura basada en los conceptos de nombre y firma, la condición autobiográfica del “yo” en el texto está en una clara disposición de perderse en el propio relato. Esta idea posmoderna es la que ha llevado a algunos pensadores a delimitar la figura del autor y su identidad en la narración.

Paul de Man, entre ellos, alude a la prosopopeya como figura que desdibuja o elimina el “yo” previo al relato y, por lo tanto, elimina la importancia de la firma, puesto que no se puede crear una identidad entre los elementos que señalaba Lejeune por la sencilla razón de que no se puede distinguir entre autor y lector, “una de las falsas distinciones que la lectura pone en evidencia”. Para De Man (1979:180-181) esta recurrencia a tratar aspectos contractuales responde, pues, a la imposibilidad de hallar marcas genéricas en el relato o las estructuras de este tipo de textos. Una firma crea a un sujeto que avala esa firma y, por lo tanto, levanta una identidad autónoma al sujeto. Por lo tanto, la firma no es una identidad, sino un signo que refiere una diferencia.

Por estas razones, y en esta misma línea de pensamiento, George May (1979: 180-196) explica que la identidad entre autor y personaje es indisoluble, no así el concepto de veracidad. Por ello no termina de aceptar las diferencias que expone Lejeune entre novela autobiográfica y autobiografía. De hecho, según May, para explicar una novela hay que recurrir en muchas ocasiones a la autobiografía por cuanto toda novela se nutre de la vida el autor y el autor se mueve continuamente entre la memoria y la imaginación como fuerzas creadoras. En resumen, para May es imposible diferenciar entre estos dos géneros.

Y si Paul de Man hablaba de la prosopopeya para explicar su negación de las tesis de Lejeune, Nora Catelli (1991: 11) recurrirá a la analogía como método transportador de material semántico que se hallaría implícito en toda creación autobiográfica. Todo autor de textos autobiográficos pretende trasladar de la vida a la escritura las sensaciones, vivencias, ideas... que se han ido forjando. Toda la literatura del siglo XX habría sido un intento de escapar de esa creación por analogía, por huir de la forma vista como un remedo de la realidad deformado por ese mismo proceso. Si para Paul de Man la prosopopeya imponía una máscara y no una identidad, para Catelli toda realidad aparecería también transformada en la autobiografía. La prosopopeya crearía una voz y un rostro pero siempre con la mediación del lenguaje. Toda obra literaria necesita de ese “yo” y el error de Lejeune es no caer en la cuenta de que no es el “yo” el que crea la obra, sino la obra la que crea esa idea de “yo”. Es decir, el pacto da una cierta argumentación de autobiografismo al libro, pero nunca podrá constituir una autobiografía desde un punto de vista epistemológico.

Todo ello nos lleva a considerar necesariamente, la relación del autor con el entorno, ya que toda identidad se crea a partir de una relación del “yo” con los condicionantes exteriores. Habermas ya había enmarcado la creación del “yo” por el enfrentamiento que sufre contra el entorno. En el tema que ocupa este trabajo cobra especial sentido esta forma de interpretar la creación de la identidad por cuanto supone la integración del espacio en la formación del yo autobiográfico. Para Habermas, la interiorización de la naturaleza, del lenguaje y de la sociedad da lugar al yo (1994: 167):

El yo se construye en un sistema de deslindes, en el que la subjetividad de la naturaleza externa se deslinda frente a la objetividad de una naturaleza externa perceptible, frente a la normatividad de la sociedad y frente a la intersubjetividad del lenguaje.

El “yo” no se encuentra, pues, en la identidad previa que luego se refleja en la escritura, sino que está disperso en el entorno social y natural del autor. Paul de Man (1991) expresa que el yo resultaría de un proceso de construcción histórica. La escritura iría recuperando esa identidad perdida en el entorno para fijarlo en un texto. La identidad, pues, es “un efecto del lenguaje”, como había propuesto, anteriormente Roland Barthes en su obra *Roland Barthes por Roland Barthes* (1994).

En este planteamiento teórico deconstructivista en torno a las figuras que apuntalan el discurso autobiográfico, nos encontramos con la esencia misma de las teorías postmodernas. El lenguaje es el resultado del desacuerdo existente entre los referentes y sus figuras, por lo que todo aparece sustituido, figurado, razón por la que la prosopopeya se convierte en la denuncia de que el pensamiento está, en todo caso, enmascarado. Catelli recuerda que el yo de la autobiografía no es más que la forma de dar a una máscara una pátina de realidad, pues tras de ella sólo están los “yoes” anteriores a la escritura (1991: 52).

Darío Villanueva cree que es la paradoja que se encuentra tras los dos términos aparentemente irreconciliables: realidad y ficción. El yo necesita narrarse para descubrir una identidad perdida en hechos que, en el momento de suceder pudieron tener muchas o diferentes significaciones de las actualizadas en el texto. Es decir, el discurso autobiográfico no se diferenciaría del ficticio. La relación del autor con el entorno parece siempre producirse de manera realista, actualizada por el lector que produce lo que Villanueva denomina un “realismo en acto”, porque nada hay más realista que leer la propia vida en la vida narrada por otro. Pero ese realismo, esa capacidad de recrear el entorno de la vida propia, es, igualmente, otro artificio literario: cuando el lector se acerca a la narración lee de forma realista, e interpreta como reales esos espacios, con lo

cual nos hallaríamos ante un “realismo intencional”. Villanueva explica esa vinculación paradójica entre ficción y realidad en las siguientes palabras (1993: 28):

La autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo. Pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella con mayor facilidad que cualquier otro texto narrativo una lectura intencionalmente realista.

Y, como es lógico, el discurso sobre el yo y la realidad termina dando con el problema de la representación de la realidad, del historicismo. En cuestiones autobiográficas, encontramos que el lector se halla ante un texto que parece ser la historia de la vida de un autor. La historia concebida como un discurso de la realidad frente a un discurso de lo imaginario. Para Barthes (1984: 175), la realidad en toda historia no conoce más allá de su referente y de su significante, el discurso histórico no “es” la realidad, sólo la significa, pues todo texto histórico es una interpretación, es decir, una manera de mediar entre la ficción y la realidad. Y existen problemas de fondo que iremos viendo más adelante en textos autobiográficos anteriores al siglo XVIII en los que es muy complicado atender a ciertos razonamientos históricos. Nos referimos, por ejemplo, a los textos de los autores religiosos cuya vida se relata como una búsqueda permanente de Dios, herencia del dominio del teocentrismo procedente de la Edad Media y fijado tras el Concilio de Trento en la vida religiosa del momento. La propia concepción del tiempo y del espacio pierde ese historicismo y lo podemos comprobar en textos religiosos anteriores como los de San Agustín.

Algunas modalidades autobiográficas mantienen cierto tono historicista que en otros tiende a perderse; en la crónica suele hacer una mayor incidencia la intencionalidad historicista, al igual que las memorias que tienden a vislumbrar un proceso histórico inserto en un trayecto espacio-temporal.

Un estudio interesante a este respecto de la construcción de la identidad es la obra de Virgilio Tortosa titulada *Conflictos y tensiones: individualismo y literatura en el fin de siglo* (2002). En este texto se hace un importante recorrido por la construcción literaria del “yo”, desde un punto de vista teórico, aportando una gran cantidad de información sobre cómo se ha ido forjando el concepto de identidad en la literatura contemporánea. Uno de los epígrafes de su tesis doctoral y que nos interesa especialmente es el titulado “Tratamiento temporal y espacial de la individuación”. En él se explica la renovación que han sufrido los espacios de poder en la sociedad capitalista moderna, de manera que han ido modificándose los espacios de poder (de la cárcel a la fábrica; de las iglesias a los espacios de ocio...) y se parte de la premisa que ya hemos apuntado a lo largo de estas páginas, de que todo texto, aun manteniendo un grado importante de individualidad, remite a un espacio, a una sociedad. Partiendo de la base de la concepción histórica por la cual la cultura occidental sólo ha considerado el tiempo como signo apropiado para disquisiciones hermenéuticas, mientras que el espacio se vinculaba a lo fijo y seguro, a lo inmutable, pasa a tratar el espacio como un signo capaz de generar cierta voluntad dialéctica e ideológica (1998: 212):

Partiremos, a la hora de abordar el aspecto espacial en la nueva literatura, de las premisas de que el “individuo” en tanto autor poseedor de conciencia que manipula ideas, siempre remite a la sociedad, puesto que es la resultante de una configuración “socio ideológica”. [...] En este sentido, el individualismo no es fruto de la personalidad, como hemos visto en todo lo anterior, sino de una interpretación ideológica del reconocimiento social del yo.

Para ilustrar su estudio hace un estudio de la poesía española de los años 70, fundamentalmente del grupo denominado de los “novísimos” y de un buen número de autores actuales que va desde Andrés Trapiello a Muñoz Molina.

De su estudio se puede extraer la idea de que la poesía española, en tanto modalidad autobiográfica que va modulando la identidad del autor, se somete a la influencia de determinados ambientes de corte urbanita como “terrazas, mar, autobuses, hoteles, pensiones, restaurantes, paseos marítimos, piscinas, etc. extensamente representados” (1998: 206).

En estos poemas analizados se comprueba cómo la literatura contemporánea ha ido creando una imagen del “yo” a partir de su integración espacial a través de la cotidianeidad reflejada en los lugares y en la banalidad de la vida en ellos. Esta concepción espacio-temporal estanca y parmenideana trata de encajar ambas unidades con el propósito de desestructurar el estado de la cuestión en el presente y en la vida del poeta” (1998: 209).

Creemos, por nuestra parte, que este tratamiento espacial no es tanto una imagen de la pasividad del autor como una permanente manera de crear la propia identidad a través de la contemplación del entorno. No es tanto una forma de concebir el presente escenario de la vida en la narración como un “espacio estanco”, sino como un espacio visto desde una perspectiva suprema, una mirada baudeleriana o benjaminiana a la manera de un *flâneur* que, viendo el mundo en torno como un espectador pasivo se siente, sin embargo, plenamente integrado en esa expresión urbana de la vida. La conjunción de literatura y vida, en estos autores, es, en extremo, integrada por la mirada en torno, lo cual no quiere decir que exista una desestructuración temporal o espacial, sino, muy al contrario, una integración positiva que se traduce en una consideración literaria y autobiográfica.

De igual manera, se explicita algo más adelante que (1998: 210):

El recuerdo de la infancia a través de las fotografías en álbumes familiares en *La propiedad del paraíso* no produce otra cosa sino autocomplacencia y nostalgia. [...] Esta nostalgia es la que hace evocar

personajes conocidos de la infancia del protagonista, sin otra pretensión que el ejercicio melancólico: “ellos están allí, en sus caballos, en las romerías, en las casetas de feria, o a bordo de veleros, riéndose, hablando de broma, con esa atmósfera de lejanía y desvaimiento que flota en las fotos viejas.

Creemos, igualmente, que, lo que Virgilio Tortosa interpreta muy acertadamente como “un ejercicio de melancolía” es un ejercicio de *écfrasis*, o desfiguración de la realidad mediante la interposición de un elemento físico redundante. Este proceso aleja la realidad del autor mediante un reflejo o un retrato, es decir, el espacio no se describe del natural, sino por una realidad interpuesta, dígame una fotografía, un cuadro, o un espejo. Esta figura se convierte, pues, en un modo de pervertir la realidad en la autobiografía como un medio de alejamiento y pertenencia a un tiempo. La objetivación del espacio en la autobiografía se produce, en numerosas ocasiones, de esta manera, de forma tal que somos capaces de admitir la verosimilitud de lo expresado, no a través de la veracidad que se le da al signo espacial, sino a la verdad que aporta el objeto de una fotografía que retrata esa realidad. Pero este asunto lo trataremos, más adelante en un epígrafe nuevo. Diremos solamente que, nuestra opinión al respecto de estos procesos de referencia espacial suelen mostrar muy a las claras fenómenos de ficcionalización espacial a través de la memoria que tratan de crear una identidad autorial a través de procedimientos más estéticos que autobiográficos. Suelen ser procesos de rememoración de un pasado a partir de los lugares vividos que se recuerdan de manera vaga e imprecisa, lo que obliga a crear un “yo” a través de retazos de recuerdos.

En Trapiello podemos seguir un proceso parecido. La creación de la identidad a través de los espacios se produce en el leonés a través de una aparente duplicidad entre el campo y la gran ciudad: la vida en Trujillo y la ciudad de Madrid. Para Virgilio Tortosa la obra poética –y autobiográfica- se inserta en una tradición “bucólica y pastoril”, cercana al siglo XVI en su concepción de la naturaleza. Sin embargo no

podemos estar de acuerdo en este punto. Trapiello se comporta con respecto al espacio urbano como el *flâneur* del que hablábamos anteriormente. No es tanto una percepción del mal de la ciudad frente a la tranquilidad y la huida al campo, más propia de la tradición clásica desde los tópicos horacianos. Creemos, sin embargo, que la obra de Trapiello reproduce la búsqueda de la identidad a través de dos tendencias de corte lírico: la de los autores de finales del siglo XIX – de los que el propio Trapiello ha hecho interesantes estudios como *Las armas y las letras* (1994) – y su vinculación a la literatura urbana como creadores de una literatura del espacio urbano; y, por otro lado, de una tradición eminentemente autobiográfica asentada en los pilares de la tradición memorialística que han abordado algunos autores franceses –sobre todo– como Montaigne, y que han seguido otros españoles como Jiménez Lozano.

Otro ejemplo expuesto es el de *Habitaciones separadas*, de Luis García Montero (1994), en el que se trata la imaginaria espacial de lo que se dio en denominar en la época de creación del libro “vida yuppie”, o de alto ejecutivo que viaja y vive en hoteles y espacios temporales de lujo en grandes ciudades, por lo que encontramos espacios tipificados como aeropuertos, playas, hoteles, etc. que crean la identidad aparente de un hombre muy alejado de la voz del autor, un modelo que aleja la posibilidad de autobiografía porque rompe con la identificación entre la voz poética y el personaje. En este caso no se trata de ficcionalizar o dar apariencia ficticia al autor “Luis García Montero”, sino utilizar la voz de un personaje creado para transmitir la nueva identidad que, en algún momento coincidirá con él y en otras, no. En su última obra, *Vista cansada* (2008), el autor evoca los lugares propios, sus ciudades, su infancia, consideraciones políticas y personales e, incluso, relaciones familiares, desde la perspectiva del tiempo y una mirada personal que está marcada por esa vista cansada que supone la distancia temporal y la memoria.

La aparición de espacios íntimos refuerza la identidad urbana de los autores que pretenden mostrar su invocación al realismo a través de esos lugares: interiores de coches, habitaciones de hoteles, que “despersonalizan” al personaje. Sin embargo es esa despersonalización, según Tortosa, la que más identifica al propio autor (1998: 237):

Generalmente todo ese tipo de espacios, tanto público como privado, tanto ordinario como mítico, están teñidos de un elevado índice de soledad, de tristeza por lo perdido al recordar ese espacio mítico del pasado: en Trapiello el espacio privado es idílico; en Marzal el espacio público es desolador y triste; los personajes se aíslan conscientemente o se automarginan para no participar en la transformación del mundo, negando el futuro cuando vuelven continuamente la mirada hacia el pasado (es una característica común a cierta línea literaria).

El espacio en la autobiografía se nos aparece, pues, como una suerte de falsificación, más que bajo la fórmula de la ficción; como esas reproducciones plásticas de la piel, como un fingimiento que pretende hacerse tan similar a la realidad que pueda sustituirla en todo caso. Fingimiento, falsificación: “fake”.

2.3.- Reflejos del espacio en los textos autobiográficos

2.3.1.- El espacio idealizado de la infancia

Este espacio de la infancia y la juventud suele mantener significaciones muy diferentes que vamos a procurar catalogar en base a algunos elementos comunes a varios textos.

En primer lugar, el espacio puede representar la memoria de la niñez, es decir el lugar de los primeros recuerdos. Suele ocurrir que este espacio mantiene unas connotaciones positivas y se asocia a los paraísos perdidos o a los espacios idílicos. La infancia relatada como un reino definitivamente alejado, en el que el autor fue feliz, tiene, lógicamente sus excepciones. Y es en estos textos donde podemos contemplar la

construcción de la actual identidad del autor, de dónde pueden proceder sus temores, influencias, en definitiva, su actual personalidad. En la obra de Luis Antonio de Villena podemos comprobarlo, fundamentalmente sobre dos obras autobiográficas como son *Patria y sexo* (2004) y *Mi colegio* (2006). En ellas se muestran algunas experiencias negativas que fueron moldeando su propia personalidad (2006: 10):

Nada de eso. Que ellos con su feo Dios al frente se reconstruyan, entrados en la edad, yermos íntimamente la mayoría, el paraíso aquel que nunca existió, ni para ellos, me temo, pero prefieren no saberlo. [...] El psicoanálisis me hizo ver – llevado por el dolor, por el abismo que me habitaba – la cara oculta de mi daño. Del daño que me habían causado.

En *Patria y sexo*, obra en la que se pretende invocar esos hechos y conjurar una infancia difícil con su sola narración, este proceso de escritura aparenta convertirse en un proceso vital que transforma la propia historia y la reconvierte (2004: 252):

No sé si alguna vez morirá esa Hidra. No soy optimista. Pero he pretendido pintar aquí, un tanto al desgaire, una de sus tenebrosas cabezas y he soñado (soñado sólo) con que la aplastaba, narrando los hechos.

Pero esto, habitualmente, no es así. Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, describe, en los textos autobiográficos que nos han llegado, su infancia en este sentido. *Entes y sombras de mi infancia*, libro inédito en vida de su autor, recoge algunos textos líricos en prosa sobre acontecimientos y lugares íntimos de su infancia. Por lo general, se refieren a personas y momentos de su niñez en Moguer y suelen hallarse salpicados de recuerdos de lugares. Así, cuando recuerda la casa de don Domingo Pérez (1997: 135):

¡Cómo me gustaba a mi la casa de don Domingo! Es decir, el sitio de la casa de don Domingo, porque la casa por dentro no la vi yo nunca bien. (...) ¡Que bello me parecía a mí ir, como don Domingo, Calle de la Ribera abajo, Calle del Sol arriba, Calle del Caño, Calle del Vicario Viejo, Plaza de las Monjas, a ver a sus enfermos, a sentarse un ratito en casa de los pobres!

La infancia y los lugares ocupados suelen aparecer, pues, idealizados, asociados a momentos de luminosidad y alegría. No faltan, sin embargo, los casos contrarios.

A menudo, la ciudad se vincula a los procesos de aprendizaje vital, de manera que cada momento de la vida suele corresponderse con lugares que se idealizan o se odian. Esto ocurre en las memorias de Azaña con una especial intensidad. Madrid se soslaya en el proceso vital frente a la Sierra de Madrid y El Escorial (1966, IV: 53-55):

¡Cuántos recuerdos!, treinta y tres años han pasado. ¡Qué de cosas adquirí y perdí aquí! Alcalá y El Escorial: he aquí las raíces primeras de mi sensibilidad, como París fue más tarde la escuela donde se afinó. Es extraordinario lo poco que le debo a Madrid, como no sea mi reacción, es decir, el ejercicio de mi espíritu de oposición. Jamás he asentido en Madrid, ni por las letras ni por la política.

El retorno a los lugares de la infancia suelen ser, pues, habituales en los textos autobiográficos y, a menudo, son descritos como lugares esenciales en el proceso vital del autor (1966, IV: 325):

Inmediatamente después de comer, salgo con Lola. Vamos al Escorial. Paseo por los Pinos y la Herrería. También hemos estado en el jardín. Las cuatro y cuarto repican las campanas, con el timbre acordado que tienen estos toques en el monasterio. Si tirase de este hilo saldrían las emociones de cuatro antiguos años.

En este sentido de necesidad vinculativa a un espacio, y fundamentalmente a un espacio de infancia, se expresa Vicenta Hernández (1993). Es preciso que existan una serie de condiciones para fundamentar una psicología de la memoria. Hernández lo encuentra ya en Aristóteles quien señalaba estas condiciones: las imágenes que producen la rememoración voluntaria y, por supuesto, los lugares que se recorren en esa rememoración. Así (1993: 243):

La memoria necesita un espacio; el hombre que rememora realiza siempre un recorrido, se convierte en un hombre-casa, en un hombre-ciudad, en un paseante. Desplazarse en el tiempo supone el paseo en el espacio. [...] Los

lugares: la casa, el jardín, el itinerario; sobre todo la casa de la infancia, por ser estructuras ya ausentes, lugares lejanos o desaparecidos, se convierten en guardianes privilegiados de la memoria. Este sentido adquiere la casa de la infancia en *Le Grand Meaulnes*; el mismo que la casa y el camino tantas veces recorrido que va a la huerta en *El Camino de San Giovanni*, narración autobiográfica de Italo Calvino.

Podemos encontrar, pues, que el espacio de la infancia se nos revela en los textos autobiográficos como una estructura capaz de definir toda una vida y algunos elementos integradores de toda la obra autobiográfica. Un supuesto intermedio es el de aquellos autores que consideran que, a pesar de narrar su infancia de manera extensa, los hechos vividos no parecen haber dejado huella alguna. Pongamos por caso el de Dionisio Ridruejo, al que volveremos algo más tarde, quien relata esos momentos como el hecho que le ha sucedido a otro que no es él, como si nada hubiese importado en su vida posterior, salvo el *continuum* de su historia (2007: 50):

No creo que la muerte de mi hermano me afectase muy profundamente. Recuerdo bien dónde y cómo me dieron la noticia. Lloré abundantemente, pero la huella fue ligera. En rigor, mientras conservo de la infancia con mis hermanas – de la primera infancia – innumerables recuerdos que componen argumento, recuerdos que llevan una fuerte carga sentimental, de mi hermano sólo conservo imágenes aisladas.

Los espacios, decíamos, pueden aparecer idealizados: la casa paterna, los viejos lugares recorridos que han desaparecido... que muchas veces se enfrentan y oponen a la gran ciudad que ha terminado por ser el espacio de su vida adulta (2007: 87):

Había campánulas y jazmín. A veces se oía cantar a la culebra y para ahuyentarla se quemaban astas de res. En el riachuelo que quedaba fuera y que recogía el agua de la acequia que atravesaba nuestro huerto, tomándola del caz, flotaban holgadamente macizos de berros que recogían algunas gentes pobres. Yo no supe que eran un manjar delicioso hasta que fui habitante de una gran ciudad.

2.3.2.- El espacio de la adolescencia

Es habitual que el autor describa su adolescencia en forma de cambio físico y psicológico asociado a un cambio espacial. El cambio de ciudad suele enmarcar cambios personales que quedan reflejados en la descripción urbana o rural y que están llenos de matices semánticos que adquieren valores metonímicos.

Son muchos los textos que podemos encontrar y que hacen referencia a esto que acabamos de decir. Por poner un ejemplo, Tolstoi relata su llegada a Moscú como momento y lugar al que se circunscribe dicho cambio (1962: 154):

Cuando llegamos a Moscú, se acentuó el cambio que se había producido en mi modo de ver las cosas y las personas, y en la actitud que adoptaba ante ellas. (...) Desde que llegamos a Moscú, mi padre casi no se preocupaba de nosotros. Sólo le veíamos a la hora del almuerzo.(...) Yo me di perfecta cuenta de que no estábamos ya en la aldea y de que las cosas habían cambiado mucho, el primer domingo que pasamos en Moscú, a la hora del almuerzo.

No es difícil encontrar que el autor vincula los cambios de la adolescencia a los viajes. El mismo Tolstoi abre el capítulo dedicado a su adolescencia con un texto titulado El viaje. La vuelta a la aldea, ya en su juventud y tras haber superado sus estudios marca otra de las escasas referencias espaciales, tras hacer una extensa descripción de la casa familiar, apoyada, lógicamente, en el recuerdo familiar de la infancia. Esta vuelta al hogar infantil aparece tras la personificación espacial del hogar que se sitúa ante Tolstoi como el mismo lugar idílico (1962: 362):

Este cambio no impidió que recibiese la impresión de que la casa me acogía amorosamente entre sus brazos, y que cada una de sus ventanas, cada peldaño de la escalera, cada línea del entarimado y cada crujido que se oyera, despertaran en mí multitud de emociones y recuerdos de un pasado feliz que ya no podía volver.

2.3.3.- La “condición vegetal” del hombre: el espacio urbano como tendencia

En muchas ocasiones, la narración autobiográfica recoge las necesidades, las esperanzas o los deseos en forma de búsqueda de un espacio. Así, los viajes a lugares idealizados son habituales en este tipo de textos. Es habitual que coincida con memorias de juventud y que respondan a la necesidad de exploración personal, asociados a lecturas o a viajes literarios. Por ejemplo, cuando Ramón y Cajal termina sus estudios de Medicina y decide embarcarse hacia Cuba (1961: 203):

También yo estoy asqueado de la monotonía y acompasamiento de la vida vulgar. Me devora la sed insaciable de libertad y de emociones novísimas. Mi ideal es América, y singularmente la América tropical, ¡esa tierra de maravillas, tan celebrada por novelistas y poetas!... Sólo allí alcanza la vida su plena expansión y florecimiento.

Estos cambios espaciales suelen coincidir con etapas de la vida cambiantes. A menudo es el lugar el que parece transformar al personaje que tiende a buscar una explicación en el lugar al que accede. Así, las descripciones suelen abundar en mayor medida, de manera que el lugar y el viaje a ese lugar tienen, a menudo, algo de ascético y de integrador en la vida adulta.

Nos encontraríamos aquí con la espinosa cuestión sobre la adscripción de la literatura de viajes en el género común de la autobiografía, estudio que desbordaría el interés de este trabajo y del que daremos sólo unas breves pinceladas. En principio, la aparición del espacio urbano dentro de los denominados libros de viajes, o crónicas de viajes, implica una visión subalterna del espacio urbano, puesto que se plantea, no ya como un lugar propio, sino como una entidad comparativa. El viaje pone en contraste los espacios. Fernando Durán establece una premisa que nos parece interesante; a saber: cómo una autobiografía toma la forma de un libro de viajes y hasta qué punto esos

mismos viajes no son sino un aspecto de la formación personal, de la configuración del yo que se nos va presentando en el texto (1991: 75-88):

Lo que me interesa destacar en estas páginas no es el tipo de libro de viajes que efectúa este autobiógrafo, sino el proceso mediante el cual un libro de viajes se convierte en un elemento definidor de una identidad individual: es decir, qué concepción del yo se deriva de una autobiografía que deviene libro de viajes.

Son muchas las autobiografías que presentan forma de crónica de viajes. En principio, porque gran parte de los escritores de memorias han sido grandes viajeros, en parte porque la propia crónica de viajes encierra la necesidad de hablar de uno mismo y de las vivencias propias. Sería muy difícil prescindir de la identificación personal en todos los viajeros del XIX por España. Una buena parte de sus crónicas se dedica a tratar impresiones personales y vivencias en los lugares recorridos.

Por otro lado, el viajero se traslada por múltiples motivos. En la literatura del XVIII por olvidar la monotonía y pobreza provinciana española. Así lo expone Fernando Durán (1991: 84):

También se ha hecho notar la facilidad con que tanto la autobiografía como el diario derivan en este periodo hacia el género viajero. Y no se trata de una literatura de viajes centrada en lo pintoresco de las costumbres, en el color local o el paisaje: existe una marcadísima hegemonía del espacio urbano y además del espacio urbano desarrollado y civilizado, el que presenta una mayor riqueza intelectual y de trato social, porque estos hombres, al contrario que los románticos, no viajan para obtener emociones fuertes o tomar contacto con pasiones primitivas, sino para formarse y aprender.

La vinculación de los textos autobiográficos a los espacios urbanos es, pues, antigua y relevante. Y no únicamente por que los autores viajaran, obviamente, sino porque el espacio urbano se había venido a convertir en una señal distintiva de cultura: son los comienzos del cosmopolitismo.

Este cosmopolitismo tendrá, a partir de ahora, un interés destacado, por cuanto no sólo hay que ser cosmopolita, sino demostrar públicamente ese rasgo personal. Y una de las características es la demostración autobiográfica de los viajes. Entre las muchas razones que los autores dan para escribir una autobiografía está la de mostrarse públicamente, y esa exhibición pública de uno mismo requiere también la propia adjetivación, el propio lucimiento. Las ciudades visitadas, los viajes realizados son, además, una marca personal, por lo que el autor va a seleccionar cuidadosamente qué lugares pretende enseñar en los textos. No es un problema de veracidad, en este caso, sino de autoseñalamiento, de cómo es capaz de mostrarse en público. Porque, evidentemente, en un texto de memorias se selecciona aquello que se cree más relevante y son muchos los lugares visitados que van a obviarse.

Venimos hablando de la importancia que tiene el viaje y la educación personal en la literatura del siglo XVIII. Pero no sólo es importante este aspecto en la literatura neoclásica, sino que llega hasta bien entrado el siglo XX. Muchas autobiografías, literarias o no, redundan en el aspecto de la evolución cultural y educativa personal. Así, autores que han hecho de la cultura el vehículo o hilo conductor de una vida, redundan en este aspecto y, significativamente, también hacen hincapié en todos los viajes y desplazamientos que se han dado en su vida. Hemos propuesto anteriormente el ejemplo de Ramón y Cajal, quien, en la práctica totalidad de los capítulos que ocupan su autobiografía, refleja, junto con otros aspectos de su vida, el viaje en el que se encierra esa etapa o momento de su vida. (1961: 26-153). Así: *Mi estancia en Valpalmas; Mi traslación a Jaca; Dispone mi padre llevarme a Huesca para continuar mis estudios; el Ebro y sus alamedas; Me embarco en Cádiz con rumbo a la Habana.*

Estos viajes de erudición o de formación son comunes. Galdós también señala en sus memorias su orgullo por ser el único español que parece haber visitado la tumba de

Shakespeare. Esta suerte de narcisismo viajero es más habitual de lo que parece y, en cuanto al género autobiográfico, mantiene la necesidad del autor por elevarse literariamente (1975: 153):

En los voluminosos libros donde firman los visitantes he visto que la mayor parte de los nombres son ingleses y norteamericanos; contadísimos los de franceses e italianos, y españoles no vi ninguno. Creo que soy de los pocos, si no el único español, que ha visitado aquella Jerusalén literaria y no ocultaré que me siento orgulloso de haber rendido este homenaje al altísimo poeta cuyas creaciones pertenecen al mundo entero y al patrimonio artístico de la humanidad.

Por lo tanto, podemos evidenciar que el autor de autobiografías tiende, en muchas ocasiones a uno u otro espacio vital. Bien sea la ciudad, bien el campo, los pueblos pequeños, las grandes urbes... el lugar se presenta, muchas veces en los textos autobiográficos como una tendencia personal que refleja las necesidades y los gustos personales del autor. Es decir, existe una identificación íntima entre espacio y protagonista, lo que nos lleva a pensar en una vinculación metonímica entre espacio y personaje.

Los viajes a las grandes ciudades suelen provocar, además, modificaciones en los gustos y aficiones literarias. Es decir, el conocimiento de la ciudad nueva, generalmente una gran ciudad cultural, parece ser percibido como un cambio profundo en el conocimiento de la literatura que parece verse influenciada por el aire del cosmopolitismo. A Galdós le ocurre en su infancia (1975: 197):

Con las personas que me llevaron a París volví a Madrid sin incidente notable, y en el intervalo entre este primer viaje y el segundo (1868) saqué del cajón donde yacían mis comedias y dramas y los encontré hechos polvo; quiero decir, que me parecieron ridículos y dignos de perecer en el fuego.

La visión del espacio personal suele apreciarse como una tendencia necesaria desde el discurso autobiográfico de la vejez. La imagen personal de una vida cumplida tiende a contemplar el espacio como una tendencia necesaria. Proponemos el ejemplo de Miguel Delibes, quien ve intensificada su relación con su ciudad natal con Valladolid cuando llega al final de su carrera literaria (1996: 199):

He aquí un hecho cierto: cuando yo tomé la decisión de escribir, la literatura y el sentimiento de mi tierra se imbricaron. Valladolid y Castilla serían el fondo y el motivo de mis libros en el futuro. Pero semejante decisión no implica que Valladolid y Castilla me deban algo, sino, al contrario soy yo el que me siento deudor, porque de ellos he tomado no sólo los personajes, escenarios y argumentos de mis novelas, sino también las palabras con que han sido escritas.

Podemos extraer varias consecuencias de estos textos de Delibes. En primer lugar que el espacio sufre un proceso de personalización (no de personificación, o al menos, no únicamente). La ciudad es el espacio y las gentes con todo lo que ello conlleva: lugares, personas, lengua, usos de habla... Los recuerdos se convierten en la imaginaria de la escritura, pero también la vinculación a través del habla particular de esa ciudad. Delibes recuerda pero también hace presente el espacio a través de la forma del castellano de Valladolid. Las imágenes son de escenarios, descripciones espaciales, pero el germen de la literatura también es el recuerdo de cómo se hablaba sobre esos lugares (1996: 199):

En Valladolid aprendí a hablar, en aquel Valladolid del tren burra y los amarillos tranvías con jardinera, de los pregones en las viejas rúas y los charlatanes en la Plaza Mayor, de la hermana Remedios en las Carmelitas del Campo Grande, y el hermano Enrique en el colegio de Lourdes... Aquellas voces que arrullaron mi infancia fueron el germen de mi expresión futura.

Es lo que Delibes reconoce con el título de “condición vegetal” y que hemos reproducido como título de este epígrafe. Condición que viene dada por una especie de sentimiento de arraigo contraída por el nacimiento y el paso de los años y que se convierte en un vínculo de vida. Lingüísticamente da lugar a algunos rasgos de escritura que particularizan la expresión, literaria o no. No es sólo la posibilidad de una expresión dialectal o una modalidad de habla. Es que el propio espacio se convierte en esa colección de imágenes que va a ser precisa para abordar la creación literaria; es decir, tarde o temprano esa espacialización va a ir apareciendo en los textos que el autor produzca. Lo explica de la siguiente manera (1996: 200):

A mí me nacieron aquí, en la vallisoletana Acera de Recoletos, y aquí arraigué en poco tiempo tan profundamente que ya de niño, trasladarme a otro lugar hubiera comportado un desgarramiento, el dolor y los riesgos que lleva consigo todo trasplante. Sencillamente estoy aquí, sigo aquí, porque no me hubiera acertado a estar en otra parte, porque sin este cepellón de tierra bajo mis pies, me hubieran faltado nutrientes y tal vez mi imaginación se hubiera esterilizado.

El pensamiento de Delibes sobre estas condiciones espaciales de la vida son profundamente orteguianas y vienen a explicar cómo una de las circunstancias que más le han influido ha sido precisamente la vivencia del espacio urbano (1996: 201): “la circunstancia de que habló Ortega era para mí Valladolid”.

Y, como venimos explicando, esta relación personal con la ciudad se produce a través de los otros: la familia, los amigos, las instituciones... Esa individuación espacial es la que da lugar a la expresión “mi ciudad” que encierra no sólo una connotación puramente posesiva o de relación causal, sino una relación afectiva. En el caso de las referencias a la ciudad propia el adjetivo posesivo suele tener, a menudo, ese matiz semántico afectivo (1996: 201):

Ahora se dice de estos sentimientos que son viscerales. Yo ceñiría un poco más este adjetivo: diría que son cordiales. Porque a esas alturas de la vida a las raíces iniciales que me ataban a mi ciudad, había que ir añadiendo otras nuevas de las que nunca podría ya desasirme: mis queridos muertos, mi familia, mis amigos, mi *Norte de Castilla*, mi Escuela de comercio, mis calles de todos los días, mis campesinos, mi tierra...Podrían existir otros amigos, acaso otros periódicos, otras Universidades, otros campesinos, otras tierras sin duda, pero nunca serían lo mismo.

Algunas de estas obras citadas en este epígrafe, según Romera Castillo, quien ha estudiado algunos aspectos de la escritura autobiográfica del autor vallisoletano, pueden ser consideradas como abiertamente autobiográficas, caso de *Mi vida al aire libre* (1989) y *Pegar la hebra* (1990). Romera Castillo (2006: 280) indica que:

Hay otras obras que no se insertan en el mundo novelístico, sino que han surgido de experiencias directas con la realidad y que constituyen una especie de “crónicas de viajes”.

Aún y con todo, creemos, en la obra de Delibes siempre se puede apreciar esa relación especial con el entorno vital que produce la esencial “condición vegetal” del hombre. Independientemente del grado de autobiografismo que encontremos en una obra, siempre vamos a hallar una sustancial identificación espacial con el “yo” y, consecuentemente, con el hecho narrativo.

Podemos esbozar, por lo tanto, que ese sentimiento de arraigo es una de las bases para la aparición de ciertas formas de expresión escrita autobiográfica. Los casos que hemos visto aportan una visión de cómo el lugar de nacimiento o de desarrollo se incorporan a la propia vida de manera que la formulación de este espacio en la escritura se hace imprescindible y se connota de manera notable.

2.3.4.- *La desmemoria que ficcionaliza los lugares*

Por otro lado, ciudad y protagonista, a menudo, se sienten identificados. Una de las apariciones habituales de la ciudad en los textos autobiográficos es la del espacio personificado. La ciudad representa, no a sí misma, sino a sus habitantes o sus gentes. A menudo, incluso el autor puede referirse a ella de manera personal, reflejada en una especie de personaje que pulula por las páginas del texto. Esto es lo que hace Galdós en sus memorias (1975: 35):

¿Qué tendrá Madrid, que está tan cabizbajo y cariacontecido? Parece que una gran desgracia le amarga, o que una nube siniestra, preñada de tempestades, amenaza con descargar sobre su cabeza todo un arsenal de rayos, centellas y demás proyectiles atmosféricos?

Esta manera de reflejar la identidad de la ciudad se da en mayor medida cuanto mayor es la relación personal y de conocimiento que el autor posee. El caso de Galdós es significativo porque su vida en Madrid fue, también, generadora de espacios novelísticos. Esta relación personal con la ciudad es tan profunda que no duda en referirse a ella de la siguiente manera (1975: 36): “Todas las funciones orgánicas de ese señor grave y juicioso que se llama Madrid están alteradas”.

Este extremo de identificación metonímica es común entre la autobiografía y la novela. Sin embargo suele darse, a menudo, un proceso de conocimiento e identificación. Por ello, suele ocurrir el proceso contrario, el de cosificación. Dionisio Ridruejo, en sus memorias recientemente publicadas, explica esto mismo refiriéndose a Madrid (2007: 111):

Bueno; aquello era un Madrid escenario, o más bien un Madrid cosa y no propiamente un Madrid pueblo, si se salvan las tres o cuatro referencias sociales a las que acabo de aludir.

Sin embargo, la cuestión de la relación entre el personaje y el espacio urbano no es baladí. Normalmente, los diferentes géneros implican diferencias de expresión narrativa. En el caso de las memorias, la ciudad tiende a aparecer desdibujada en muchas ocasiones y perfectamente descrita en otras. La cuestión de la memoria hace que no exista mucha diferencia entre el signo en la novela y estas memorias. La expresión de esta duda es, a menudo, literal. Volviendo a Ridruejo (2007: 99), la recreación de algunos espacios urbanos se ve teñida de una ficción involuntaria:

Nos alojamos en un hotelito de categoría media que estaba y seguramente sigue, en la plaza Mayor: El hotel Victoria. Recuerdo un comedor abovedado, con pinturas. El balcón de nuestro cuarto daba a la calle enfrente de la iglesia de San Miguel. ¿Es verdad que vi el incendio que se comió la cubierta de esa iglesia y consumió buena parte de su tesoro interior? (...) Si no es real este recuerdo, será que se han superpuesto las imágenes.

Pero, lo que es más. Incluso en los casos en que esto es fácilmente verificable, el propio autor reniega de esta posibilidad para dejar la ficción fluir en el texto: (2007: 99-100):

Para ponerlo en claro me bastaría leer la crónica local. No merece la pena. En mi memoria están los tizones volantes, el toque de las campanas a rebato y el crecimiento de las llamas.

Luego, la relación memorística de los hechos narrados no supone su certeza; es más, incluso esta certeza es, a menudo, rechazada por motivos más o menos sentimentales. Por todo ello, el espacio urbano, y el espacio en general, guarda, también, un valor de signo muy similar al de la novela y otros géneros de ficción.

2.3.5.- *La ciudad recién nacida: el campo y la ciudad*

Es habitual, y depende de innumerables factores que van desde la perspectiva personal a las modas estéticas literarias, la aparición de la dicotomía o dialéctica entre la preferencia entre el campo y la ciudad. Diríamos que es casi generalizado. Si seguimos con Ridruejo, la permanente referencia a Madrid y la capitulación de las memorias en puros viajes de ciudad en ciudad, se rompe, sin embargo, con su declaración acerca de Ronda (2007: 407): “La tierra es inagotable y nada alimenta tanto la imaginación como verla cambiar con las estaciones. (Por eso en las ciudades me seco)”.

Esto es lo que dice Ridruejo, pero los casos son innumerables. Baroja no entiende, por poner el caso contrario, la obsesión literaria por el campo. En la tradición autobiográfica, podemos encontrar la dualidad campo-ciudad en muchas ocasiones. Los diarios de Andrés Trapiello son también un buen ejemplo de cómo se trata de oponer el campo representado por sus estancias en Extremadura, pintado como una suerte de paraíso rural, frente a la ciudad de Madrid que no está, sin embargo, teñida de matices o connotaciones negativas. Veremos más adelante cómo la figura del *flâneur* u observador íntimo de los espacios urbanos tiene mucho que ver con esta dualidad en la que no hemos de considerar al habitante del espacio urbano sólo como un habitante que vive la ciudad plenamente, sino como un escrutador de costumbres y vidas que se mantiene a una prudente distancia de ella. Esta ha sido la reacción de Baroja, como explicábamos anteriormente. Sus salidas son también las de un espectador que trata de contemplar la vida más como un investigador que como un habitante integrado en el entorno.

Así, Baroja (1997: 650) reconoce que:

Comienza a haber un deseo relativo de conocer la tierra donde se vive y cierto afán por viajar; no hay ese prestigio único de París, y se siente afición al campo, a las excursiones, a los viajes pequeños y a las ciudades de provincia.

El interés por el campo se podrá reconocer más ampliamente en otros autores de los primeros años del XX, sobre todo en Unamuno o, más aún, Azorín o Machado.

Parece obvio sospechar que esa contraposición comienza en el momento en el que la ciudad empieza a ganar protagonismo en la vida intelectual y afectiva de sus habitantes. Y esto comienza a suceder en el siglo XIX, fundamentalmente, aunque ya apunta esta tendencia en los ilustrados del XVIII. Cuando Julián del Casal escribe la siguiente carta no está dando una opinión personal sobre la vida en el campo, sino una presuposición estética derivada de la influencia que la gran ciudad ha ejercido sobre él y su vida libresca (1982: 82):

Hace unos días que llegué del campo y no había querido escribirle porque traje de allí muy malas impresiones. Se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde. La unión eterna de estos dos colores produce la impresión más antiestética que se pueda sentir.

Es a partir de los movimientos y las actitudes finiseculares (el propio Julián del Casal, los poetas malditos, la bohemia de las grandes ciudades...) cuando la ciudad comienza a tener espíritu, o, en palabras de Borges, “autobiografía”. Y comienza a definirse por oposición al campo, por oposición a las pretendidas esencias estéticas y espirituales que la vida rural venía trayendo desde la tópica y la retórica clásica que se perpetúa en el *Beatus Ille* horaciano y todo el Siglo de Oro español (1963: 131-132):

Yo afirmo que solamente los países nuevos tienen pasado, es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir tienen historia viva. Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras y sí en Pampa y Triunvirato, insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humanos de ladrillo hace tres años.

Podemos pensar, pues, que fueron los autores del siglo XIX los que modifican este sentimiento y lo convierten en oposición. No es ya posible considerar una

compatibilidad entre campo y ciudad, si no es como una concepción histórica, como un recuerdo de la pasada belleza, como una imagen de la muerte. Y ha de ser por esta razón por la que los autores simbolistas verán integrarse ambas en las pequeñas ciudades frente a las grandes capitales, los que entenderán que el viejo concepto de ciudad está muerto, que los conceptos sociales burgueses que habían dado lugar al viejo espacio urbano ya, simplemente, no existían. Si la ciudad se había comportado como una suma de intereses sociales establecidos en clases, donde cada uno tenía su lugar establecido históricamente, la nueva ciudad emerge como una oportunidad estética, como un verdadero “espacio” que puede ser modificado y recreado sobre unos conceptos éticos nuevos. Las “ciudades muertas” se opondrán, definitivamente, a las “ciudades”.

A este respecto es muy interesante la obra de Álvaro Salvador, quien ha recogido el verso de Julián del Casal para dar título al libro: *El impuro amor de las ciudades* (2007).

En él se hace un recorrido por la aparición del nuevo concepto de ciudad que nace con el modernismo, fundamentalmente con el modernismo hispanoamericano. Según Salvador (2007: 19):

El espacio urbano es uno de los ingredientes más novedosos y decisivos que la modernidad introduce en la lógica interna de la literatura y el arte finiseculares.

La disolución de la ciudad antigua tendría como modelo la nueva fisonomía de la ciudad de París, que, al fin y al cabo, termina por ser el referente urbano de todos estos autores modernistas. La ruptura con la vieja ciudad será experimentada en el nuevo urbanismo y abrirá la puerta a un nuevo modo de ver y vivir el espacio en torno: la mirada del denominado *flâneur*, cuya primera experiencia vendrá de la mano –del ojo–

de Baudelaire. Pero esto lo estudiaremos algo después. Sobre este punto, Álvaro Salvador opina lo siguiente (2007: 29):

La revolución experimentada por las ciudades europeas e hispanoamericanas a finales de siglo, según el modelo que proporcionó Haussmann y sus reformas en el centro de París, demoliendo la ciudad medieval y abriendo grandes redes viarias en forma de bulevares, supondrá una nueva geografía para la mirada atenta del artista y un nuevo lugar de relaciones – asimismo nuevas- para su capacidad de percepción e interpretación del mundo exterior.

Y si esta repercusión será grande para la poesía o la novela, igualmente importante, si no más, lo será para la escritura autobiográfica por cuanto estas modalidades reflejarán con especial énfasis la importancia que tiene el nuevo espacio recién nacido para el autor y su obra.

Quien se ha ocupado también de estos aspectos, desde un punto de vista sociológico ha sido Georg Simmel. En diferentes artículos y libros como *El individuo y la libertad* (1986a) o *Las grandes ciudades y la vida intelectual* (1986b) Simmel explica el cambio de mentalidad que se produce en la sociedad del siglo XIX en torno a las transformaciones urbanas y la oposición a la ciudad. Ve en las grandes ciudades europeas (fundamentalmente en Berlín) la nueva forma de organización que marcaría los procesos sociales durante y tras el fenómeno de la industrialización. Destaca las distinciones entre campo y ciudad como los elementos en torno a los que se habían venido estableciendo las descripciones de los dos modelos de sociedad que se corresponderían con formas contrapuestas de organización. Las grandes ciudades se opondrían a las ciudades más pequeñas, de las que nos ocuparemos después, que, durante el siglo XIX –y en el siglo XX aún en España- mantendrían aún formas de organización “comunales”. Conceptos como anonimato, individualización, libertad, secreto, superficialidad... se le irán añadiendo a las connotaciones urbanas frente a los

contrarios de las formas de organización rurales. Y, por lo que interesa a nuestro estudio sobre autobiografía y espacio urbano, es interesante destacar cómo ese concepto de anonimato y secretismo irá organizando el pensamiento de los autores del XIX, de manera que la gran ciudad será percibida, paradójicamente, como el modelo de espacio íntimo. Porque las repercusiones que tiene el anonimato en la gran ciudad son absolutamente diferentes que las relaciones que se producen en la ciudad pequeña (1986: 253):

La actitud de los urbanitas entre sí puede caracterizarse desde una perspectiva formal como de *reserva*. Si al contacto constantemente externo con innumerables personas debieran responder tantas reacciones internas como en la pequeña ciudad, en las que se conoce a todo el mundo con el que se tropieza y se tiene una relación positiva con cada uno, entonces uno se atomizaría internamente por completo y caería en una constitución anímica completamente inimaginable. En parte esta circunstancia psicológica, en parte *el derecho a la desconfianza* que tenemos frente a los elementos de la vida de la gran ciudad que nos rozan ligeramente en efímero contacto, nos obligan a esta reserva, a consecuencia de la cual a menudo ni siquiera conocemos de vista a vecinos de años y que tan a menudo nos hace parecer a los ojos de los habitantes de las ciudades pequeñas como fríos y sin sentimientos.

Por lo tanto, no ha de extrañar que la gran ciudad haya generado interés autobiográfico como espacio de lo autónomo y lo personal, cuando, en realidad, es el verdadero lugar de reflexión interior y de espacio de intimidad.

¿Sería pensable una narración auténticamente autobiográfica en el marco de las relaciones sociales de una ciudad pequeña? De hecho y, con respecto a este último extremo, podemos acercarnos a un buen número de casos en los que ha dado lugar a novelas en clave o narraciones más o menos crípticas en las que se puede distinguir material autobiográfico tras el disfraz de los pseudónimos o la modificación de los lugares. Este es el caso, por ejemplo, de la novela de Óscar Esquivias *El suelo bendito*

(2000), en el que se plasma la ciudad de Burgos y algunos de sus personajes bajo apariencias que permiten intuir la vida y pecados de la ciudad y sus ciudadanos, pero impide percibirla como una auténtica narración autobiográfica. Si el autor se siente comprometido en la historia de manera que esa implicación pueda romper el equilibrio social de una sociedad tradicional, la autobiografía se camufla bajo otras apariencias. La gran ciudad, ocultando al autor en la multitud, favorece la materia autobiográfica.

2.3.6.- *Las sensaciones en el espacio y el lirismo*

Luego está aquel espacio descrito, no ya por los lugares, sino por las sensaciones que se despiertan en él. El recuerdo de las impresiones producidas por un lugar determina la participación del espacio en la narración. La descripción *a posteriori* de un lugar supone una evocación, por lo que la recuperación de ese espacio estará siempre condicionada por connotaciones producidas por el momento, el propio momento vital o las sensaciones que éste produce.

Es un caso singularmente importante en autores de finales del XIX, principios del XX. Josep Pla lo hace habitualmente en su *Cuadern gris*. En esta obra, los espacios se reflejan, habitualmente por las sensaciones que han dejado en el autor (2001: 57):

En aquella época [Palamos] era una población de marineros y navegantes. Se parecía a cualquier población de la costa de Génova. Olía a hierbabuena si os volvíais al lado de la tierra y a marisco si os encarabais con el del mar.

Las descripciones sensitivas se repiten a lo largo de las memorias del Pla. Y generalmente, los lugares aparecen siempre bajo el prisma de la impresión, una impresión que podemos considerar como un momento más lírico que narrativo (2001: 73):

El mismo color que tienen las conchas: es el aire del mar del golfo de Rosas; en primer término, el Petit Empordà es como una miniatura dibujada, precisa.

Estas exaltaciones líricas provocadas por la contemplación del paisaje suelen tener una intención autobiográfica. El señalamiento más o menos poético del espacio es, no ya la descripción del lugar, sino la identificación del yo que contempla y aporta al lector, no sólo una impresión sobre el lugar, sino también sobre el autor, a la vez que literaturiza el texto autobiográfico. En el caso de Pla, estos momentos son generalizados y el propio autor lo explicita en algún momento (2001: 524):

Al llegar a la estación, dejo el equipaje en la consigna y por la calle del Progrés llego al Pont de Pedra. Al llegar a este puente, enciendo un cigarrillo y tengo la sensación de adquirir un aire de embobado definitivo. Siempre me pasa lo mismo. Me invade una ola de recuerdos, de imágenes, de confusas reminiscencias y quedo con el espíritu parado y dubitativo.

Algunas obras memorialísticas o autobiográficas pueden llegar a ser, esencialmente líricas. Son obras escasas, pero tienen su hueco en la historia literaria. El caso de Juan Ramón Jiménez es interesante en este extremo por cuanto sus escritos autobiográficos son todos de este tono. Aunque pueda parecer paradójico, es en los momentos de exaltación lírica en los que juega un mayor papel la ficción. En los textos autobiográficos hemos de conceder un menor interés realista a las descripciones de carácter lírico que a las de tono narrativo. No es de extrañar, puesto que el espacio pierde entonces su valor informativo y gana en valor enfático y subjetivo. Pongamos el caso de algún texto autobiográfico de Juan Ramón Jiménez, pues, en los que los lugares tienen, en ciertos momentos, ese valor ficcional. (2007: 139):

Entonces Madrid se aparece en mi sueño, como un Moguer mayor con muchas torres, lejano, inasequible, misterioso, vacío, digo, con toreros y anarquistas, y en una fonda de una calle muy grande.

El espacio cobra en las memorias mayor interés cuando éstas reflejan la formación del escritor.

E incluso podemos encontrar cierto tipo de poesía descriptiva como la que practicó Baroja en su obra *Canciones del suburbio*¹⁴. El espacio urbano de Madrid aparece retratado en detalle a partir de poemas que recuerdan las canciones tradicionales que se cantaban en la época en sus calles (1999: 1301):

El alto de las Vistillas
tiene sus días de lujo,
en que se colocan puestos
con sus opulentos frutos
de sandías y melones
avellanas e higos chumbos

2.3.7.- *Un montón de imágenes rotas en las que da el sol: el espacio en la memoria como una écfrasis*

Ut pictura poiesis, según Horacio. La frontera entre pintura y poesía es muy sutil para muchos signos y se han relacionado mutuamente, de manera que podemos encontrar infinidad de poemas que tienen como referente o como inspiración algún cuadro. En un sentido amplio podemos definir la écfrasis como una representación verbal de una representación visual. El espacio va a aparecer definido por su exclusión, por la intrusión de un segundo lugar que media entre autor y ese mismo espacio.

En la autobiografía pasa algo parecido y son muchas las modalidades autobiográficas en las que el ejercicio ecfrásico recupera las imágenes para convertirlas

¹⁴ Baroja lo explica en sus memorias. (1997: 649): “En el libro mío *Canciones del Suburbio* hay un romance descriptivo sobre las Vistillas, que comienza así”. Cito textualmente desde Baroja (1997).

en un juego verbalizado en el que las sensaciones, las impresiones nos vienen de segunda mano, de segunda mirada. Hay algún ejemplo de ello. La autobiografía de Nabokov es uno. Nabokov en *Speak, Memory*, que podemos considerar como una novela autobiográfica o, al menos, de corte autobiográfico, imagina entrar en un cuadro. Estas rupturas semióticas son habituales en otras artes como el cine y podemos recordar *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen en las que el protagonista salta la pantalla. No son sólo rupturas narrativas, sino rupturas semióticas y ontológicas. El recuerdo de una fotografía antigua no es únicamente un elemento de recuperación de la memoria, sino una reconstrucción de un espacio a través de ella, una ruptura del marco semiótico de la narración autobiográfica mediante el cual se quiebra el proceso de representación de la realidad: la fotografía es real, pertenece a nuestro mundo, pero la descripción autobiográfica a partir de ella termina por convertir lo narrado en ficcional.

En estricto sentido, algunas autobiografías recurren a estas rupturas efrásicas para reflejar cómo era el autor en la época pasada. Un buen ejemplo es el de González Ruano (1979: 89):

Tengo un retrato de entonces, de cuando podría yo tener eso: diecisiete o dieciocho años. Por detrás, el retrato está apasionadamente, ingenuamente dedicado a una mujer. Esa mujer me lo debió de devolver con mis cartas. Mi madre guardaba el retrato y me lo ha dejado. ¿Ese barbilindo soy yo?

En este texto, bajo el expresivo título “Epílogo del primer tiempo ante un retrato de entonces”, modifica incluso el marco narrativo al devolverle al retratado la tercera persona y convertir al yo en otro, de manera que el autor se distancia de sí mismo a partir del éfrasis (1979: 91):

Sin embargo, este muchacho, aunque desordenadamente, leía. Leía todo cuanto caía en sus manos, comprado, prestado o afanado (...). Y este

muchacho, por sendas no muy profundas, sino estrictamente literarias, leyó las *Memorias* del Marqués de Bradomín.

Pero no sólo podemos referirnos a la obra pictórica. Porque las referencias cinematográficas son muchas, como poemas de los poetas que se denominaron “novísimos”. Queremos decir, con todo esto, que la mirada hacia uno mismo puede realizarse a través de procedimientos de écfrasis, de relato verbal de la imagen. Porque la forma de mirar que ha caracterizado a una determinada época ha explicado los valores tradicionales de ese momento. La écfrasis se ha vinculado a un modo barroco de entender la realidad y los poemas ecfrásicos como una de las características de la poesía del siglo XVII. Pero fue también abundante durante la poesía del siglo XX, en poemas de, por ejemplo, Guillermo Carnero o Luis Antonio de Villena.

Las modalidades autobiográficas suelen recurrir a intermediarios visuales y cabría preguntarse, en último extremo, si no sucede el fenómeno de que toda autobiografía sea una concepción verbal de una serie de imágenes reflejadas en la memoria. Al fin y al cabo, la literatura tiende hoy a ser profundamente visual, a mostrar la narración en fundamentos visuales, casi cinematográficos, hasta el punto de que muchos textos narrativos de ficción nacen con la pretensión de ser llevados a la gran pantalla.

La hiper-visualidad del mundo cultural que nos rodea hoy está, también, involucrando a las diferentes formas culturales. Hay quienes han anunciado el fin de la poesía en la forma en que la conocemos: en un lenguaje de palabra débil, de significantes vacíos que no remiten a nada que pueda ser concretado convencionalmente, la poesía se ha cerrado en fórmulas caducas que se repiten hasta la saciedad. Poetas locales que no contemplan el final de la palabra en su formulación lírica se empeñan en repetir tópicos de belleza que a nadie le explican un mundo conocido. El discurso metafísico, la formulación de lo espiritual, de la definición ontológica de la belleza como “reflejo de lo perfecto” nos dejan hoy fríos. La identidad

del autor ha quedado expuesta a esta debilidad lírica que no es capaz ya de hacernos ver la intimidad y la reflexión sobre el mundo. Los poetas se afanan por incorporarse a la vieja guardia de vates que, a la manera romántica, buscan la gloria y la inmortalidad cuando la primera se ha convertido en un mundo efímero vinculado a la velocidad de los cambios comunicativos, y la segunda ha desaparecido, directamente, de la epistemología contemporánea. Estas opiniones son mantenidas por Fernando Rodríguez de la Flor en su interesante ensayo *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura* (1997). La poesía haría cobrar un especial sentido al mundo, sentido que se habría perdido en la actualidad (1997: 218):

La poesía, por su parte, ha sido, en realidad, una estructura que, bajo el auxilio medial del lenguaje y del dispositivo retórico, hace cobrar (un) sentido a la realidad ya transcurrida o bien imposible, soñada. Pero por lo que sabemos de esta operación, al tiempo mismo que en ella algo queda revelado para la conciencia, queda también destituido como excluido de la corriente del tiempo y del espacio, de la vida en sí.

La poesía tendría, pues, cierta gradualidad de evanescencia de la realidad y, por lo tanto, una capacidad de trabajo en la memoria, por lo que tenderíamos a involucrarla en los terrenos del subjetivismo y de la apertura a la interpretación.

Pero si, dicho todo lo cual, entendemos que esa modalidad subjetiva está en trance de desaparición, si la consideración de la lírica es imposible con un lenguaje feble o debilitado, si el espacio ha sido, igualmente, desvinculado de la poesía, como la propia vida, ¿podemos explicar, a raíz de ello, la generalización de la materia memorialística como fórmula que consigne ese mundo que la poesía ya no es capaz de nombrar? ¿Cómo se explica, entonces, la reafirmación de los géneros autobiográficos como los diarios o las memorias? La vinculación de la poesía y el mundo, según Rodríguez de la Flor, se daba a través de los procedimientos retóricos que permitían hacerle cobrar

sentido, o, al menos, un nuevo sentido no conocido. Por decirlo de alguna manera, aunque seamos capaces de mirar al mundo, somos incapaces de nombrarlo y Wittgenstein tenía razón al decir que nuestro mundo está limitado por nuestro lenguaje.

Quizá haya que explicar que uno de los cambios que se ha operado en nuestra concepción del mundo es el de la mirada en torno. Históricamente, se ha comprobado que el cambio fundamental que se da en el paso de la Edad Media al Renacimiento es, precisamente la aparición de la perspectiva en el arte pictórico. Lo que había sido representación multidireccional, en la que muchas formas de contemplar y puntos de contemplación se superponían, se convierte en la dirección obligada a un punto físico, dirigido por el autor que impedía la personalización, la subjetividad pública. El pintor queda reducido a un ojo único que también diluye al espectador en la obra. Esto llegará, claro está, casi hasta nuestra edad contemporánea, intensificado por la visión monocéntrica cartesiana que enfoca el mundo todo en la visión y explicación interior.

Quizá sólo sea la estética barroca la que rompe esta tendencia a base del exceso, mediante la acumulación y la búsqueda de una mirada “frágil”. Como señala Martín-Estudillo, (2007: 145):

Estamos ante la vindicación de una mirada frágil (...), descentrada, *barroca*, en definitiva, que supone una alternativa a la mirada *fuerte*, presuntamente natural y acorpórea del perspectivismo cartesiano.

La contemplación de la perspectiva se filtrará a otras concepciones y convenciones sociales. La ciencia, la literatura... no resistirán la llegada del nuevo método. La mirada del espacio circundante se convertirá en la nueva manera de explicar el mundo.

Mieke Bal explica la visualidad en torno a dos expresiones que nos definen sendas maneras de mirar el mundo. Una primera forma sería aquella en la que se da un

ocultamiento de quien mira y supone una naturalización en la forma de presentar la mimesis. A esta forma la denomina Bal “gaze”. La otra opción es la de aquel que sí interviene y actúa de mediador entre el mundo y aquel a quien se le relata, que recibe el nombre de “glance”. Los procedimientos ecfrásticos no están, necesariamente, circunscritos a uno de los dos medios de explicación visual, aunque tendemos más a distinguir fórmulas de “gaze” en ellos, por lo que supone de intercepción de un medio entre el contemplador-transmisor y el mundo. Pero no siempre es así, porque ningún tipo de mirada es totalmente aséptica, ni siquiera la que pretende no intervenir en el mundo y se quiere limitar sólo a transmitir objetivamente desde su puesto de observador, una presentación natural de la mimesis.

En una narración de cualquier tipo, incluida la autobiográfica, la percepción espacial viene dada por cualquiera de las dos perspectivas. La narración ficcional parecería mostrar el mundo desde una mirada átona, no involucrada. Pero no es cierto. Ni siquiera que la poesía tuviese esa concepción más subjetiva y menos atenuada de la presencia autorial, pues incluso en ella podemos apreciar procedimientos ecfrásticos que diluyen al autor, por no hablar del ya mencionado desenfoco barroco de la perspectiva tradicional. Incluso, yendo mucho más allá en nuestras apreciaciones, podemos considerar que la poesía contemporánea ha abandonado las perspectivas tradicionales para ni siquiera saber interpretar lo que ve. Fernando Rodríguez de la Flor, apocalíptico en su percepción, y afinado en su análisis, expresa esta primacía de la contemplación frente a la creación poética, de manera que los dominios de la poesía han quedado libres para otros géneros, o simplemente olvidados para el mundo de la creación artística (1997: 146):

Reintegrado al dominio de lo real, de lo espectacular y aun masificado, el poeta, con su trabajo, (re)produce, pero ya no crea. Llevado de la mala conciencia de venir a ser el agente de una pérdida, el lugar donde se señala un

déficit, el artista verbal agita hoy todavía un girón de su bandera metafísica (...). Todo en vano, su voz es absorbida, reconducida hacia una suerte de espacio espectacular, de escena de representación donde desempeña, junto con otros lenguajes técnicos de rara proveniencia –espiritismos, legiferaciones, desechos de lenguajes ritualizados, latines papales...-, un papel predeterminado en la economía discursiva.

Perdida la autoridad del poeta para dar al lector un asidero ontológico y metafísico, y, cuando la novela está derivando a una suerte de mercantilismo donde la escritura pseudo-historicista aporta escasa relevancia literaria al discurso, la autobiografía está adquiriendo un valor sólido merced a ese pacto lejeuniano que nos lleva a identificar al autor con el narrador y con el personaje y a todos ellos con el mundo narrado. El espacio en la autobiografía se presenta con una autoridad que no es capaz de dar la lírica que ha dejado de fundar simbólicamente “otros mundos”.

Por otro lado, hay una diferencia textual que afecta a la autobiografía y no a otros procesos narrativos, como la novela o el cuento. Podemos asegurar con cierta claridad que la materia sobre la que trabajan los textos (aparentemente) de ficción sería la imaginación, mientras que los materiales con los que se construye una autobiografía o un texto de carácter autobiográfico es la memoria. En un texto de ficción no se explicita en ningún momento ese material, sino que la narración fluye como si el texto fuera dictado directamente por la historia narrada. Sin embargo, en un texto autobiográfico suele explicitarse siempre la referencia a la memoria como generadora del texto, de la palabra escrita. Y esta memoria suele aparecerse en forma de imágenes, de manera que el texto opera sobre una serie de ellas, ya fijadas, a la manera de textos icónicos que están por desentrañar y que se presentan como imágenes brumosas. Son muchos los textos memorialísticos que podemos aportar como ejemplo. Luis Antonio de Villena (2004: 15) recuerda sus años de infancia como imágenes a través de la niebla:

Me parece recordar –la angustia también es brumosa o crea bruma- que para que los padres tuvieran una primera idea de lo que era un campamento de la OJE (o llanamente porque se hacía así) nos mandaron formar en la explanada de la estación.

Y casi como cierre del libro se reúnen visión e imaginación en una única expresión de certeza autobiográfica (2004: 252):

Vida extraña que te vemos ser y existir en nosotros, pero que te escapas sin hacerte. ¿Si te sentimos real, pues te vemos e imaginamos, quién o quiénes hacen que no te atrapemos nunca?

Quizá una de las expresiones más brillantes a este respecto aparece en los diarios del húngaro Imre Kertész (2002: 101) quien define esas imágenes de la memoria como una metáfora:

Los recuerdos son como perros abandonados, vagabundos, nos rodean, nos miran, jadean, aúllan alzando la vista a la luna; querrías ahuyentarlos, pero no se marchan, te lamen ávidamente la mano , y cuando les das la espalda, te muerden...

Las imágenes del verano pasado parecen apuntes escritos en las hojas que caen de los árboles y revolotean ante mi ventana impulsadas por el viento.

Las diferentes modalidades autobiográficas están recomponiendo un éxito insospechado porque todos somos capaces de comprender, en nuestro propio imaginario vital, que todo recuerdo es, en sustancia, un álbum de imágenes, “un montón de imágenes rotas en las que da el sol”, como decía T. S. Elliot. Y entra dentro de nuestro modo contemporáneo y posmoderno de acercarnos a la comprensión de nuestro mundo, icónico y visual, frente a la pura palabra, y acceden a nosotros a la manera de representaciones ya trabajadas por la particular retórica de la memoria y el olvido, es decir, de la ficción. Por ello, toda autobiografía es una construcción efrásica.

Pongamos el ejemplo de Caballero Bonald, que abre *Tiempo de guerras perdidas* buscando el imaginario de la infancia a través de una estampa visual (1995: 7):

Las fronteras de la infancia suelen coincidir con las del verano. Yo, al menos, nunca he logrado situarlas de otra manera en el territorio general de la memoria, como si lo más notable que me hubiese ocurrido cuando era niño permaneciera enmarcado en un campo estival o en una playa radiante de la Andalucía atlántica o en los tórridos atajos callejeros de Jerez. Las otras imágenes infantiles, por muy copiosas que sean, perseveran en la evocación dentro de un relieve mucho más desviado y una tonalidad muchos menos acusada.

Las diferentes modalidades autobiográficas son capaces de fundamentar el mundo que el lector busca en la narración porque es capaz de aportar un trasfondo de aparente verdad. Pero también porque el autor habla desde la experiencia de lo vivido, y el lenguaje parece haber instituido una fortaleza de la que carecen otras expresiones verbales. La experiencia del mundo se narra con autoridad física y evita la expresión autónoma, desvinculada de asideros de verosimilitud. Incluso aquellos textos de tono o carácter autobiográfico que pretenden adentrarse en los terrenos de una experiencia metafísica o religiosa más o menos profunda vienen precedidos de la autoridad de una vida marcada por el éxito literario, académico o, simplemente, personal.

2.3.8.- *Topografías del vacío*

2.3.8.1.- La ciudad retórica y la persistencia barroca

Fenómeno barroco de consecuencias posmodernas. La definición del tiempo y sus consecuencias espaciales son, en gran parte, la herencia de una tradición barroca que ha llegado a nuestros días. La percepción del porvenir ha definido los períodos históricos y la mentalidad intelectual de sus escritores. Es a partir del siglo XVII y la consideración

del vacío como entidad física, literalmente como un espacio, cuando el hombre barroco acepta la posibilidad de un futuro muerto o inconsistente. El *horror vacui*, la *vanitas*, el *memento mori*... no son sólo recuperaciones de tópicos clásicos, sino reflejo de la percepción negativa que el tiempo y el futuro engendran en el pensamiento de la época.

Y hay síntomas en la escritura autobiográfica de esa idea barroca de la vaciedad de la vida, una sensación contemporánea de que toda construcción (humana o divina) es sólo la expresión de esa necesidad de llenar los espacios. Imre Kertész, en sus diarios *Yo, otro*, lo explica así (2002: 7):

Si el vacío (mi vacío interior) provoca un sentimiento de culpa, tal vez me permita sacar conclusiones respecto a lo que es el origen. La angustia precedió a la creación: *el horror vacui* es un hecho ético.

Y para Kertész, la esencia de esa descomposición urbana que no es sino su visión barroca de la ciudad, son las ciudades de Alemania, Munich, Berlín, que, tras la tragedia del nazismo han resurgido a la manera de un espacio recargado y fútil (2002: 41):

Paseo por Munich. Busco el célebre barrio de Schwabing. No existe; mejor dicho, lo que existe no es eso (...). Alemania ha quedado devastada tras la sentencia divina. Estas ciudades, estas calles, todos estos edificios nuevos o reconstruidos parecen la piel cicatrizada de una enorme herida. Nadie lo sabe, y lo consideran bonito.

El profundo desasosiego que produce la idea del vacío quedó reflejado en la fuerte creencia en una idea de la nada que va a impregnar la literatura del momento y que tratará de ser sofocada, al menos en sus presupuestos estéticos mediante la acumulación y el exceso. El *horror vacui* se convertirá en el hipogeo de ese terror a la nada. De esta manera, nos encontramos con una hiperestesia barroca que apunta al tema de la muerte y la desintegración del yo en el vacío, y, por otro, la ya mencionada esencialidad barroca del *horror vacui*, auténtico modo de ser y pensar del seiscientos.

El pensamiento barroco se halla, pues, dividido entre una idea de lo personal, del yo, fuertemente arraigada que se conduce hacia la muerte en un permanente flujo y una disolución del yo poemático en las figuras y los aditamentos estéticos del momento. Negar ese yo en los textos barrocos sería tan falta de consistencia como pretender ver autobiografismo en toda la literatura de la época.

Luis Martín-Estudillo encuentra además la vinculación de estos temas con la poesía española contemporánea, sobre todo en las obras de algunos autores como Guillermo Carnero o Luis Antonio de Villena. Para Martín-Estudillo, la posmodernidad recoge esa tradición del horror al vacío por cuanto define un mundo de significantes que no están hilvanados con un referente (2007: 106):

Existe la percepción de que la posmodernidad es un contexto saturado por significantes que han perdido su conexión con sus referentes (esa separación entre “las palabras y las cosas” que Foucault percibía en el barroco), unos referentes que se tornan espectáculo omnipresente, haciendo de nuevo pertinente una reflexión sobre cierto horror al vacío.

Esa topografía barroca da lugar a la poesía de ruinas, que hemos de vincular con la tradición del temor a la muerte y en la que la propia ciudad que ha decaído y refleja el esplendor pasado no es más que la forma metafórica de la propia identidad, más o menos mostrada en el poema. Pero trataremos de esto algo más tarde, cuando estudiemos con algo más de detenimiento el espacio y la poesía.

Podemos considerar, después de lo expuesto, que el barroco es, con todo, el momento en el que la identificación del yo con el espacio es más intensa, desde el momento en que el entorno que es habitado remite necesariamente a las preocupaciones existenciales que el autor trata de exponer. La mirada que escruta el espacio es, finalmente, una mirada hacia el interior que devuelve la miseria del paso del tiempo y la vanidad del mundo. En palabras de Quevedo: “Y no hallé cosa en que poner los ojos /

que no fuera recuerdo de la muerte”. Topografía, bien es cierto que está influida por el no espacio, por la idea de un lugar que no es lugar, que se muestra carente de sentido por cuanto es caduco e insustancial. Los cuadros de *vanitas*, *bodegones*, los *still life* son, pues, reseñas de un espacio que, en último extremo, es la rememoración de la vida propia.

2.3.8.2.- El espacio, la vanidad y la muerte

Hemos explicado cómo suelen asociarse determinados espacios simbólicos con el tema recurrente de la vanidad. Determinadas ciudades que, lejos y opuestas a la novedad de los espacios urbanos, se convierten en recovecos de pasado que señalan la vanidad del mundo. La vanidad que evoca Unamuno, sobre todo, pero también Machado, y que están respondiendo a la vacuidad del lujo y la expresión de la ciudad burguesa decimonónica. Y este argumento de la vanidad está íntimamente relacionado con el tema de la muerte. Celia Fernández Prieto (2005: 49) señala el “carácter testamentario” de algunas autobiografías, idea que compartimos, si no es que, en todas ellas late un permanente sentido de transitoriedad que no es otra cosa que la pulsión de la que trata su artículo. Y, efectivamente, muchas autobiografías, sobre todo las escritas en el último trayecto de la vida, tienen títulos que así lo atestiguan: *Desde la última vuelta del camino*, *Automoribundia*, *Último peldaño de la escalera* ...que pretenden ser no pocas veces un auténtico testamento literario o, incluso, un testamento generacional. El “vivir en muerte” barroco o el vivir *sub specie mortis*, lleva a una pulsión memorística que implica el recuerdo de detalles nimios, la mayoría de ellos de tipo topográfico: nombres de calles, lugares descritos con absoluto detalle, descripciones fotográficas de la casa, la habitación... como un deseo de plasmar con exactitud absoluta la vida (2005: 51):

El narrador, precavido ante las asechanzas de la ficción, somete el discurso a una estricta disciplina, intentando eliminar todo cuanto pudiera enturbiar la ilusión de la transparencia. Lograr el grado cero de la escritura. El máximo de legibilidad. Sin *literatura*. Prosa quirúrgica, anatómica, denominativa, topográfica, llena de instrucciones referenciales.

La necesidad de arraigo es casi siempre de arraigo a un lugar, a una ciudad, a una casa y la memoria de esos sucesivos “yoes” que dejan su marca desde la infancia, terminan por ser una sucesión de lugares que parecen evitar la muerte por cuanto pueden sobrevivir al autor, tanto físicamente como en su propia escritura, en su expresión lingüística. Y, finalmente, el título, como antes explicábamos, suele tener, precisamente, esa dimensión topológica que habla del camino, de la escalera, de la casa... Esta visión de la muerte como una autotanatografía implica contemplar la vida como un suceso de la muerte misma, una descripción del proceso de la muerte, más que el de la vida. Ese sería el caso de la obra de Gómez de la Serna, *Automoribundia*, quien llega a considerar que la propia escritura es una petulancia contra la muerte. Gómez de la Serna no encuentra lo real absoluto en el espacio porque el espacio es sólo una señal de lo real, no lo real mismo: el alero donde cantan los pájaros, el espacio vacío de la plataforma del tren, son señales de realidad, pero no de “lo real”. La muerte está detrás de ello, como está para Unamuno como expresión de la vanidad. Así escribe: (1972: 54):

Está en el aire todo,
No hay cimiento ninguno
Y todo vanidad de vanidades.

O Machado (2003: 34):

¿Dónde está la utilidad
de nuestras utilidades?
Volvamos a la verdad:

Vanidad de vanidades.

Esto es lo que le lleva a Unamuno a decir de Ávila en la obra de Larreta (2004a: 234):

Una vez más la vanidad de la gloria, esa vanidad que estamos proclamando de continuo los que en lucha tras de la gloria vivimos. Y si la gloria es vanidad, ¿qué otra cosa no lo es también? ¿No es vanidad acaso la molestia y oscuridad de la vida? ¿No es la humildad tan vana como la soberbia? ¡Vanidad de vanidades y todo vanidad!, que dijo el predicador.

El espacio de la ciudad pequeña, de las viejas ciudades de Castilla no es sino la oposición a las nuevas ciudades levantadas sobre sus cimientos y la superación de ese espacio nuevo bajo el efecto nostálgico del pasado. No podemos obviar que el trasunto de la muerte en la literatura es, desde el Eclesiastés bíblico, la expresión de la condición fútil de lo real frente a ella.

2.3.9.- *La mirada del flâneur*

Cuando Walter Benjamin escribe acerca de Baudelaire en el capítulo II de su obra *El París del segundo imperio en Baudelaire*, está definiendo una figura urbanita, la del contemplador íntimo de la ciudad, el escrutador de sus detalles que se sitúa dentro y a distancia de ella. El *flâneur* es el paseante distraído que deambula mirando todo a su alrededor. El ejemplo que nos propone Benjamin es, evidentemente, Baudelaire. El *flâneur* experimenta, en muchos casos, la sensación de tedio o de *spleen* –como les ocurrió al propio Benjamin o a Baudelaire- y tiene la sensación de recoger del entorno urbano una serie de imágenes que no le pertenecen, que van llenando su memoria de un espacio que no les es propio y que les producen una sensación de abandono, una frontera entre el yo y lo otro. “Tengo aún más recuerdos que en mil años de vida”, llega

a decir Baudelaire en *Las flores del mal*. El escritor se halla, pues, como una figura que vincula el pasado y el presente. Así lo define (2000: 1379):

Para el perfecto vagabundo, para el observador apasionado hay un inmenso goce que consiste en elegir dominio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en cualquier parte (...). Observador, paseante, filósofo, llámale como queráis. A veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de circunstancias y de todo cuanto las circunstancias sugieren de eterno.

El dominio del espacio se produce porque el mundo en torno se contempla como si él mismo fuera un espejo, de manera que lo descrito termina siendo la imagen que en él se refleja (2000: 1379-1380):

Cabe también compararlo con un espejo, cuyo tamaño es tan inmenso como el de la multitud misma; con un caleidoscopio dotado de conciencia, el cual representa, en cada movimiento, la vida múltiple y la gracia motriz de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no-yo, que, a cada instante, lo devuelve y expresa con imágenes más vivas que la propia vida, siempre inestable y fugitiva.

Toda narración termina por ser, esencialmente, memoria, pues el lenguaje es una cadena de signos que representa la cultura heredada por generaciones y generaciones de hablantes. En la autobiografía, siempre según Benjamin, la memoria recoge una serie de datos inconexos que el genio artístico reúne y ordena. La autobiografía sería “la infancia ordenada a voluntad”.

Luego la escritura del espacio propio no es la pura descripción del lugar, sino la transformación de éste por la propia voluntad y la mirada distante y ordenadora del autor. Y hay un motivo evidente para explicar que el arte siempre transforma la realidad y no la refleja de manera aséptica. Todo reflejo artístico de la realidad es memorialístico, “mnemónico”, en palabras de Baudelaire. Porque, incluso en la pintura

del natural, existe una mínima sucesión temporal que fija el objeto en la memoria para imprimirlo después. Y hay que considerar que el espacio no es un modelo, sino un signo; que el pintor o el escritor o el autobiógrafo no reflejan el espacio urbano –o natural- como un mero decorado, sino como un actor más en la historia narrada.

Al igual que Baudelaire, Benjamin gusta de los lugares urbanos concretos, fundamentalmente los bazares, los mercadillos... como lugar donde los objetos tienen un valor único e individualizado, donde puede estar a solas rodeado de muchedumbre. Lugares barrocos, donde no hay lugar para el vacío, donde el *horror vacui*, la sensación de absurdo se llena por los objetos que son contemplados de manera indolente.

En la autobiografía española podemos encontrar casos significativos. Quizá los dos más cercanos a lo que queremos exponer sean los de Gómez de la Serna y Andrés Trapiello. En el caso de este último, podemos encontrar que las primeras palabras que abren el prólogo de *El gato encerrado* son precisamente las dedicadas al Rastro madrileño, al que ha dedicado un sinnúmero de páginas en su voluminosa e interesantísima obra diarística (1998: 9):

Esta mañana tenía el rastro esa grandeza de los días de invierno. Apenas había amanecido y ya estaban desplegándose los primeros puestos. Todas las cosas que iban extendiendo sobre la acera parecían oxidadas, chatarra, latón viejo; hasta los libros tenían algo de escombros.

El autor se involucra en la masa de gente, en los objetos, camina entre ellos y los escruta como un investigador privado que lo es, incluso, a su pesar. El *flâneur* no es un misántropo, no rehuye la vida de los demás -¿podríamos decir esto de Benjamin?- sino que la vida aparece como una de sus más reiteradas obsesiones (1998: 10):

Yo no soy un misántropo. Me gusta la gente, tengo curiosidad por sus vidas, me enternecen a veces, me intrigan otras. A un misántropo la humanidad le importa poco. A mí no. Creo en la vida.

Siguiendo en esta idea primordial de la preponderancia de la visión de la vida urbana, Ernesto Baltar hace un recorrido por la obra de Walter Benjamin a partir de la relación de ésta con Baudelaire y llega a la conclusión de que el *flâneur* es, en realidad, la reivindicación de la mirada y de la perspectiva autónoma del autor sobre el mundo (2006: 12):

Frente a los objetos de consumo propios de la producción en serie, Benjamin como buen coleccionista subraya el valor único casi místico, irrepetible, sentimental, aurático de los objetos de bazar. Esto nos recuerda a las cosas que abarrotan el Rastro: “cosas carnales, entrañables, desgarradoras, clementes, lejanas, cercanas, distintas, cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad, ¡maravillosas asociadoras de ideas!” que decía Ramón Gómez de la Serna. El *flâneur* ama la soledad, pero la quiere y la busca en la multitud: de cosas, de imágenes, pero sobre todo de gente.

La figura del *flâneur* en nuestra autobiografía contemporánea también ha dado sus frutos en estos autores. Está vinculada a la concepción burguesa y a la bohemia de los autores de la primera mitad del siglo XX. Lo observamos en no pocas obras como las memorias de Baroja, las de Cansinos-Assens, las de el propio Gómez de la Serna, pero ha llegado a nuestros días también gracias a los diarios de Trapiello.

Álvaro Salvador amplía la nómina de autores que encajarían en esta manera particular de vivir el espacio y que aportan su literatura durante la denominada época finisecular.

Así, “Constantin Guys por ejemplo, el héroe de Huysmans, Des Esseintes, el Dorian Gray de Wilde”... son símbolos de esta actitud. Los “poetas malditos” y los denominados bohemios también entran en esta definición y han de ser considerados como seres urbanos. La actitud vital de estos autores consiste en hacerse notar públicamente en un espacio de audiencia máxima, a través y gracias a su extravagancia

como modo de hacerse un hueco privado. Ello es impensable sin el concepto nuevo de ciudad. Explica Álvaro Salvador (2006: 22):

¿No es ésta una definición de la actitud vital (y moral si añadimos el componente estético a las consideraciones de Simmel¹⁵) de los artistas finiseculares? Si es así, no sería muy arriesgado aventurar que en la construcción del espacio artístico de fin de siglo –y, por tanto, también del Modernismo- la gran ciudad y sus efectos ocupan un lugar central, incluso imprescindible. Imprescindible incluso para los que la rechazan o para aquellos que no la viven más que como modelo ideal.

El flâneur padece esa dicotomía que se produce entre el espacio interior y el espacio exterior. Propone Salvador como ejemplo la obra del cronista mejicano Manuel Gutiérrez Nájera, en la cual podemos encontrar esa mirada que, a fuerza de dirigirse hacia un exterior que le consiente su anonimia, vuelve hacia el interior su interés, de manera que puede “reconstruir el espacio urbano”. Gutiérrez Nájera, siempre según Álvaro Salvador (2007), vive la desarticulación que existe entre el mundo exterior que es el que le proporciona el sustento necesario para vivir como periodista, y el interior, que es el espacio de la creación y del conocimiento, el refugio del arte. Por lo tanto, a menudo se produce el fenómeno de que el autor sea un flâneur a su pesar. Citamos las palabras de Nájera desde el texto de Salvador (2007: 127):

He salido a flanear un rato por las calles, y en todas partes, el olor fresco a lama, el bullicio y el ruido de las plazas y la eterna alharaca de los pitos han atado mis pensamientos a la Noche Buena. Es imposible que hablemos de otra cosa.

El escritor mejicano es tan sólo un ejemplo de cómo la sociedad burguesa y urbana ha encargado a los escritores que sean los cronistas de ese desvanecimiento del régimen antiguo de la ciudad vinculada al campo y del nacimiento del nuevo espacio

¹⁵ Se refiere a Simmel (1986b: 247-263).

urbano, de manera que la propia vida del escritor sea, en sí misma, el reflejo de ese nuevo espíritu del espacio. Belem Clark trata de explicar esta delegación de la crónica urbana en los escritores del momento (1998: 36):

Las necesidades del público determinaron en buena medida la orientación de las publicaciones, en una ciudad cuya población iba en considerable crecimiento, que comenzaba a despertar al desarrollo económico y a verse transformada por vías de comunicación, es decir, “que cambiaba constantemente”, que necesitaba descubrirse, reconocerse, describirse e informarse, y que, por lo mismo, otorgó esa función a los escritores.

Todo ello nos conduce al problema genérico que también nos viene ocupando. Si podemos, en rigor concluir que estos textos son autobiográficos o no. Evidentemente, en el caso de las obras de Nájera sí podemos hablar de un cierto grado de autobiografismo.

Una de las obras más interesantes sobre la creación de la ciudad literaria, o mejor dicho, sobre la mirada artística sobre la ciudad es la de Marshall Berman, de inteligente y literario título, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*¹⁶. La obra es un análisis de la aparición, no de la modernidad, sino de la consideración personal y cultural sobre esa modernidad. Gran parte del libro se dedica, precisamente a la exposición de cómo esa experiencia se produce a través de la visión interpretativa del ambiente urbano, fundamentalmente a través de tres ciudades: París, Nueva York y San Petersburgo. Y, como no podía ser de otra manera, uno de los protagonistas del libro es Baudelaire. Berman explica cómo fue el propio Baudelaire el que abrió los ojos a buena parte de los habitantes de París a la contemplación de la modernidad, fundamentalmente a través de su ensayo *El pintor de la vida moderna*. Concepto de modernidad que se opondría a la imagen clásica francesa de la cultura de anticuario. Lo moderno encierra, empero, una dualidad aparentemente paradójica:

¹⁶ Berman, M. (1982). *All that is solid melts into air*. New York: Simon & Schuster. Manejaremos en este estudio, no la edición inglesa, sino la de Siglo XXI de España Editores: 1988.

también los viejos maestros tienen su propia modernidad, con lo cual lo moderno no es sólo lo contemporáneo. Por un lado, lo moderno será lo burgués, los bulevares, los desfiles de moda; pero por otro, es el artista, el que se considera su propio dios y su propio dueño, el artista que no participa del ambiente burgués. Esta dualidad es la que produce la mirada ajena a la ciudad, que contempla, precisamente, esos bulevares burgueses que comienzan a surgir en París. A esta dualidad la denomina Berman modernismo “pastoral” y “contrapastoral”. Este modernismo contrapastoral aparece en muchos textos de Baudelaire, fundamentalmente en aquellos en los que se critica la modernidad del progreso asociada al arte, por ejemplo en aquellas primeras manifestaciones artísticas de la fotografía. En el artículo citado por Berman *Los ojos de los pobres*, parece señalarse esa dualidad esencial que surge en los primeros momentos de la contemplación moderna de la ciudad¹⁷:

No sólo me había enternecido ante aquella familia de ojos, sino que además sentía cierta vergüenza por nuestros vasos y garrafas, mayores que nuestra sed. Volví la mirada hacia la vuestra, mi querido amor, para leer en ella mi pensamiento.

Esta contraposición será la que se va a extender a todas las grandes ciudades europeas y americanas a partir de aquel momento. Grandes bulevares y avenidas donde se levantaban viejos edificios de mayor o menor valor histórico, llevando la modernidad donde antes había campo o extensiones de viejos barrios. La impresión que causan estas nuevas estructuras urbanas será enorme porque supondrá un cambio estético y social. Según Berman (1988: 153):

Los bulevares, al abrir grandes huecos a través de los vecindarios más pobres, permitieron a los pobres pasar por esos huecos y salir de sus barrios asolados, descubrir por primera vez la apariencia del resto de su ciudad y del

¹⁷ No citamos desde la obra de Berman, sino desde Baudelaire, Ch. (2000: 600).

resto de la vida. Y, al mismo tiempo que ven, son vistos: la visión, la epifanía, es en ambos sentidos.

Es decir, la imagen de la ciudad se populariza, no se democratiza. Y la influencia que esto va a producir en el arte cambiará para siempre la imagen previa. Ya nada podrá mirarse con ojos inocentes, ni por uno ni por otro lado.

Y, por cuanto la mirada se politiza y atiende a descubrir la belleza de lo burgués, también se obliga a lo burgués a volver la vista a la pobreza, lo cual dará lugar a una nueva mirada, una mirada triste y culpable. Y, a la vez, un esfuerzo de adaptación al medio que supondrá nuevas cotas de libertad adquirida. Para algunos, porque la aparición de los escritores modernistas que transitan estas novedades urbanas también implica la existencia de escritores “antimodernistas” que buscarán los restos no modernos de las ciudades (afirmando, indirectamente, esa modernidad).

Lo que nos interesa ahora es, por el momento, dejar sentado cómo esta modernidad de urgencia se propaga por todos los lugares de Europa antes o después. Los deseos de que cada ciudad se “modernice” llega, incluso, a cualquier ciudad de España, bien es cierto, algunos años después. El primer intento se da en Barcelona, la ciudad modernista por excelencia. La linealidad se apodera de los barrios y las ciudades, por pequeñas que sean, comienzan a delinear sus zonas de expansión. Incluso los centros urbanos de las viejas ciudades de Castilla –Ávila, Zamora...- se remozan para recibir a los nuevos edificios modernistas por acá y por allá. Toda ciudad pequeña quiere también “modernizarse”. La imaginación de los arquitectos municipales que llegan a provincias traen las nuevas mejoras urbanas: avenidas, parques, palacetes ajardinados... En ciudades medievales se instalan edificios profusamente decorados. Pero ¿en estas ciudades aparecen estas confusiones modernistas o sólo se muestran como enormes decorados?

Sólo existe el flâneur en las grandes ciudades, pero la modernidad es ya un concepto propagado que afecta, como un virus, a las sociedades de media Europa. Esta imagen de la sociedad que aportan los autores de la época mostrará la dualidad que la ciudad imprime a sus habitantes, entre los que están, distanciados de ella, los escritores del momento.

De esos nuevos espacios de libertad, anonimía y privacidad, opuestos a la novedad urbana permítasenos hablar más adelante, exponiendo el ejemplo de la ciudad de Ávila en los autores decimonónicos.

2.4.- El cronotopo en la narración autobiográfica: un posible cronotopo de las ciudades muertas

2.4.1.- Un cronotopo para el tópico de la ciudad pequeña

El concepto, como venimos diciendo, que más revolucionó, por lo menos hasta hace algunos años, los estudios sobre este asunto ha sido el que Bajtín definió como “cronotopo”, estudiado, entre otros en España por el profesor Romera Castillo (1995).

El cronotopo es “la unión de elementos espaciales en un todo inteligible y concreto”. Según Bajtín “aquí se condensa el tiempo y se hace inteligible a la vez que el espacio se intensifica y penetra en el movimiento del tiempo”. Parece obvio que en la novela, como ya apuntábamos anteriormente, existen dos temporalidades, la de lo representado y la del discurso que representa, o lo que es lo mismo, la de la narración y la de la lectura. Esta dualidad no entró en la crítica hasta que los formalistas rusos la usaron como uno de los principales indicios que permitían oponer la fábula (orden de acontecimientos) al tema (orden de discurso). Como explica José Valles Calatrava (1999: 57):

El cronotopo, uno de los conceptos bajtinianos de mayor éxito y aplicación a la teoría actual, se perfila esencialmente como un concepto que se refiere a la configuración tempoespacial de la historia en el sentido narratológico y que se establece, como él mismo plantea, como un elemento básico de determinación de los géneros y distintas modalidades narrativas.

Sin embargo, la clasificación bajtiniana sistematiza algún grupo de signos que dan cierto orden a la nueva teoría, de manera que podamos encontrar una cierta apariencia sistemática en su estudio –estudio, dicho sea de paso, que carecería de unidad y aparecería definido de forma dispersa en sus dos obras fundamentales.

Si bien no es Bajtín el primero en considerar tiempo y espacio dentro de la tradición crítica -ya hemos avanzado anteriormente ciertos esfuerzos por investigar, que no sistematizar, ambos signos-, sí es el primero en percibir la “imbricación medular de ambas coordenadas de lo humano, tiempo y espacio”, así como en darle una especial importancia al convertirlo en un elemento esencial en la configuración de los relatos. Para Bajtín, “es cualidad del cronotopo literario trasvasar artísticamente la realidad a la ficción, es facultad suya la de reinterpretar esquemas básicos a la luz de nuevas ideologías”.

Es más. Le confiere al cronotopo unas grandes posibilidades como fijador de los diferentes géneros novelescos: “los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es medido a través del tiempo. La intersección de uniones de esos elementos constituye la característica propia del cronotopo artístico”.

Miguel Ángel Garrido (1995: 55) le ha dedicado a este asunto de los géneros y el cronotopo un interesante artículo en el que, citando la obra de Bajtín explica que:

Esta reorganización afecta fundamentalmente a las dimensiones del espacio y tiempo (cronotopo): “El campo de representación se modifica según los géneros y las épocas de la evolución literaria. Se organiza de modo diferente y se delimita de modo diferente como espacio y como tiempo (...) En

literatura, el cronotopo tiene una significación *genérica* esencial. Se puede decir categóricamente que el género y las especies genéricas se determinan precisamente por el cronotopo.

Una clasificación de los cronotopos llevada a cabo por el propio Bajtín nos viene a explicar cómo a lo largo de la historia de la literatura los espacios y las diferentes concepciones temporales han ido conformando, a la par, diferentes cronotopos. Así, desde la novela griega, algunos de esos cronotopos se irán repitiendo bajo las formas básicas que habían quedado definidas. En la propia novela griega nos encontramos ante cronotopos de muy distinta índole: idílico-pastoriles, bucólicos, épicos o trágicos. Siglos más tarde, la novela de caballerías desarrollará formas espacio-temporales en las que podemos hallar el cronotopo que refleja el mundo milagroso producido durante la aventura. En estas aventuras el marco temporal se mueve precisamente de forma maravillosa, de manera tal que el tiempo puede alargarse o comprimirse y otorga al espacio en el que tienen lugar dichas aventuras un valor simbólico muy importante, valor que provocará también la existencia de espacios maravillosos también, vinculados con lo sagrado y con lo impenetrable, de manera que podemos decir que el cronotopo de estas novelas puede denominarse de tal forma.

Nos es particularmente importante este cronotopo de la novela de caballerías porque, como defiende el propio Bajtín, esta peculiar manera de reflejar el espacio-tiempo va a desaparecer pronto de la novela del XVI. Sin embargo, aunque no de manera idéntica, algunos aspectos, como los juegos temporales o la forma subjetiva de mostrar el espacio, van a repetirse a lo largo de la historia en un buen número de formas narrativas que irán desde la novela romántica a la narrativa simbolista. No será ya tanto que ese universo milagroso transforme el tiempo y el espacio, sino que esa modificación espacial se producirá de todas maneras, vinculada, además, a otras formas de cronotopo, como el cronotopo idílico.

Muy en la línea Bajtiniana de estudiar el tiempo y el espacio desde los aspectos históricos y materialistas, el cronotopo idílico trata de reflejar cómo reaparece en la literatura el viejo tiempo folclórico. En esta recuperación aparecerán cronotopos idílicos, que mostrarían algunos tipos de idilio que provendrían de la más remota antigüedad. En su forma más pura, encontraríamos el idilio amoroso propio de la novela pastoril; el idilio del trabajo agrícola, el del trabajo artesanal, y el idilio familiar. Estos serían los tipos cronotópicos puros. Pero, de la interrelación de ellos, surgirán otros tipos idílicos, como, por ejemplo, algunas formas de idealización de tiempo y espacio en la ciudad.

Para Bajtín, lo esencial en estos cronotopos idílicos es la especial forma de relacionarse los signos del espacio y del tiempo, cómo los acontecimientos vitales se fijan de una forma orgánica a un determinado lugar que puede ser una región, una casa o ríos o bosques. El tiempo está esencialmente ligado al signo espacial por cuanto los acontecimientos que se desarrollan en la narración están vinculados a estos lugares. Este idilio tiene una verdadera sustancia histórica. Los acontecimientos no suelen tener una función individual, sino que afectan a una sucesividad temporal que va de generación en generación. Son espacios en los que han vivido padres y abuelos, que han ido dejando una vinculación histórica y han ido creando un microcosmos alejado de todo lo demás, que parece estar totalmente alejado del resto del mundo.

La vida se muestra entonces particularmente ligada al espacio de generación en generación. La “unidad de vida” se encuentra ligada, pues, a la “unidad de espacio”. Y en la medida en que consideremos que esa unidad de vida es de carácter temporal, habremos de considerar también la unión significativa de ambos en un especial cronotopo.

Es importante, entonces, destacar cómo esta unidad de espacio va forzando las fronteras temporales hasta borrarlas en la práctica, fronteras que separaban no sólo acontecimientos, sino también personas y generaciones. Este cronotopo idílico refuerza una visión cíclica del tiempo, visión cíclica que será especialmente importante en la literatura de fin de siglo en la literatura europea, cuando las novelas que denominamos “líricas” refuercen esta temporalidad cíclica y densa. No en vano estos autores volverán la mirada a la idea del eterno retorno de Nietzsche en la frase azoriniana de “vivir es ver volver”, que resume toda la tradición clásica. Una temporalidad que se opone a la concepción judeo-cristiana de tiempo como una sucesión histórica que permanece cerrada, con un principio y un final, a una vida que se halla ligada a un espacio negativo condenado a la extinción y al juicio y, por lo tanto, alejada en toda forma, del cronotopo idílico del que estamos tratando ahora.

La oposición de una visión historicista del tiempo, frente a la otra cíclica o incluso lírica, podemos encontrarla detrás de algún cronotopo bajtiniano, e incluso oculto en algunas novelas realistas que muestran períodos largos de la historia, bien sea de un lugar o de una familia. En la sucesión temporal de las generaciones, los pueblos, los grupos o clases sociales frente a la sucesión temporal de la naturaleza, con su temporalidad sucesiva, que podemos ver en la transformación de las estaciones, en el crecimiento de los árboles o de los animales, encontramos esa visión historicista. Como es lógico y atendiendo a sus orígenes intelectuales, a Bajtín el cronotopo que le interesa es aquél que está relacionado fundamentalmente con el tiempo histórico, sin prestarle apenas atención a esa segunda manera de interpretarlo, es decir, al tiempo cíclico. Todo lo cual viene a relacionar a Bajtín con el materialismo histórico y, en última instancia, con el marxismo. Según Mitterrand, quien ha intentado ahondar en las dificultades y

errores teóricos del ruso, (1990: 119), este parentesco obligaría a pasar a Bajtín por la necesidad de revelar ciertas contradicciones:

Necesidad histórica de tintes marxistas que se revela “conduciendo inevitablemente a la destrucción de las antiguas jerarquías y convenciones “para abrir necesariamente una ventana al futuro”, que materializa la “posibilidad del porvenir, del crecimiento y la transformación” y que otorga a la civilización, al presente, sus nuevos cronotopos.

Volviendo de nuevo a Bajtín y al cronotopo idílico del que veníamos hablando, en su obra se aprecia cómo se obvian en el espacio aquellos aspectos más concretos, reforzando los acontecimientos menos cotidianos, pero verdaderas realidades fundamentales de la vida: amor, muertes, trabajo...Claro está que estos elementos tienen que aparecer necesariamente sublimados y no de forma realista, dando así una mayor trascendencia a lo idílico frente a lo cotidiano.

Decíamos que estos cronotopos idílicos suelen aparecer, no de forma pura, sino hilvanados entre sí, modificados mutuamente y creando cronotopos nuevos. Así, por ejemplo, el cronotopo familiar suele asociarse al de la vida rural o combinado con aquel otro que refleja la vida en la naturaleza, de manera que las tradiciones se nos muestran en las narraciones con un aparente mayor interés. Todo ello redundaría en una nueva forma de cronotopo en el que se mostraría la vida con mayor realismo y dejando más de lado aquella forma más sublimada, por ejemplo en aquellas novelas en las que la vida campesina hace que los acontecimientos del día a día -también relacionados muy íntimamente con el cronotopo idílico- cobren una especial significación, convirtiéndose en hechos trascendentales de la vida que tienen un carácter social que apenas incide en lo privado.

Este cronotopo idílico, para Bajtín, tuvo una especial relevancia en la novela alemana del siglo XVIII, cuando aparecen narraciones en las que el tono elegíaco en

torno al espacio de cementerios cobra acta de fundación. Estas novelas reivindican el valor idílico frente al tiempo vano de la ciudad industrial, algo que va a irse transmitiendo hasta llegar a la novela simbolista.

Lógicamente, este cronotopo idílico ha tenido su importancia genérica en la aparición de diferentes tipos novelísticos que van desde la “novela regional” a la “novela familiar”, novelas, fundamentalmente la regional, en las que se vincula el tiempo humano al tiempo de la naturaleza, en una especie de acompasamiento que relaciona personajes y ambiente. Como más adelante veremos, estas novelas tienen especial interés en la creación del espacio-tiempo en las novelas de finales del XIX, por ejemplo en las novelas azorinianas y, en general, en la obsesión temporal de los autores de fin del siglo XIX. La “novela regional” mantendría esa falta de delimitación espacial y temporal de la novela idílica y los héroes o protagonistas serán maestros, campesinos o artesanos, si bien no encontramos apenas un valor simbólico en ellas.

Analiza también Bajtín otro tipo de novela, como es la denominada “novela sentimental”. En ella, los elementos idílicos se simbolizan como fuerzas poderosas de gran influencia en los personajes. Cobran trascendencia psicológica y filosófica de tal manera que se transforman en una suerte de fuerzas interiores que inciden sobre los personajes y operan sobre ellos acciones determinantes en la trama, como sanarlos o purificarlos. Estos elementos idílicos de tanta importancia narrativa se vinculan a otra poderosa fuerza, como es “la conciencia”, que, sin ser exactamente un elemento idílico, debe unirse a ellos por su importancia narrativa.

Cita Bajtín la importancia de estos elementos que producen en los personajes actitudes determinantes, como las transformaciones vitales que acabamos de citar; también renuncias renovadoras –cita concretamente la renuncia a la cultura- siempre en busca de una integración con una comunidad o una tradición. Veremos también, más

adelante, hasta qué punto este cronotopo idílico es el que subyace en la novela de Alberto Insúa, si bien no en su forma más pura, sino con una intención narrativa más paródica.

En la novela familiar, como ejemplo importante de este cronotopo idílico, estos elementos perviven, si bien abandonan su ubicación en la naturaleza y suelen trasladarse de ésta los espacios inmobiliarios de carácter burgués, fundamentalmente a la casa.

En algunas ocasiones, el cronotopo idílico no aparece, sino que el protagonista o héroe pasa por una serie de vicisitudes en busca de ese lugar idílico que es el hogar familiar o la propia familia, incluso en aquellos casos en los que ni el propio protagonista es consciente de ese espacio idílico. Este sería el caso de un buen número de novelas de Dickens, y en no pocos ejemplos de novela victoriana, en las que el cronotopo idílico pesa sobre ella de manera que está siempre presente aunque el protagonista no lo viva activamente, caso, por ejemplo de *Grandes Esperanzas*, *Oliver Twist* o *Tiempos difíciles*.

Y nos es especialmente interesante la novela posterior al siglo XVIII, aquella en la que el cronotopo idílico parece sometido a la demolición. Es aquella novela en la que el espacio-tiempo idílico no está sublimado, sino que responde al idealismo provinciano y mediocre, en el que el dinero se convierte en el motivador de las relaciones interpersonales y el trabajo supone la degeneración de las formas laborales tradicionales.

La ciudad, en este caso, es todo lo contrario a un espacio idílico. Se convierte en un lugar desidealizado, carente de moral y, a menudo, generador de conflictos y corrupción. Estamos, pues, ante el momento literario de creación del espacio urbano, un signo narrativo que se irá conformando a lo largo de los años, pero que en España y la literatura española fue de difusión y creación algo tardía. Aparecerá, como veremos

después, vinculado a la aparición finisecular de los autores de la bohemia madrileña y sus novelas.

La vida rutinaria en las ciudades pequeño-burguesas de fines del siglo XIX admitiría dos variantes documentadas: la novela en la que el espacio se tiñe de negatividad, caso de *Madame Bovary*. Y aquellas otras que recogen el cronotopo idílico y en las que el tiempo suele ser cíclico y en la que la vida sucede sin especial relevancia, sin que aparezcan acontecimientos excepcionales que rompan la vida tradicional y monótona de la ciudad. En la literatura española tendrán un interesante eco y de altísima calidad literaria, como en el caso de Clarín y *La Regenta*. Estas ciudades tendrían especial vinculación con la novela regionalista, cuyo cronotopo hemos revisado antes. Este cronotopo de la ciudad pequeño burguesa es el que reaparecerá en el tópico de las ciudades muertas, incorporando ese especial significado de la vida ceñida a un espacio carente de graves problemas, en la que el conflicto se reduce a la singularidad de una trama en la que los personajes son los que guían su vida integrados plenamente en su espacio, si bien irá adquiriendo otro tipo de matices y significaciones añadidas que estudiaremos más adelante.

El espacio funciona, en estas obras, como creador de una atmósfera, por cuanto existe una relación metonímica entre el espacio y los actores que captan ese espacio sensorialmente. Las narraciones suelen recurrir a la adjetivación sensorial e incluso sensual, para remarcar aquel signo que es difícilmente apreciable o transmisible mediante el lenguaje. Por ello, los personajes de la trama suelen recoger impresiones sobre aspectos referidos a los sentidos que apoyan la creación del signo espacial. De esta manera, el espacio se carga también de significación simbólica, por cuanto la aparición de referencias a los sentidos reportan a los personajes evocaciones singulares y subjetivas. Esta última idea es la que defiende Ricardo Gullón (1980). En su análisis

del espacio y la novela, que le lleva a analizar obras clásicas españolas como *El Lazarillo* o *El Jarama*, encontramos cómo el espacio aparece simbolizado, es decir, cómo ciertos lugares de la novela se convierten en símbolos dentro de ella. La creación de una atmósfera en la novela suele darse, siempre según Gullón, a partir de sensaciones de diferente tipo. La mayoría de ellas son, fundamentalmente, de carácter visual; pero no faltan tampoco aquellas de carácter auditivo o incluso olfativo que se intensifican en las obras de finales del siglo XIX y la literatura de carácter más o menos simbolista, como es el caso de la novela de Proust *À la recherche du temps perdu*.

María del Carmen Bobes Naves (1985) aprecia también en su estudio sobre *La Regenta* cómo el espacio subjetivo son las propias sensaciones. Así, el espacio sería una suerte de continuo que se regionalizaría en dichas sensaciones: los objetos no se presentan en una novela de forma ingenua, sino que tienen todos una cierta carga significativa. O lo que es lo mismo, es imposible narrar de una forma totalmente aséptica, desvinculada de una subjetividad presente, bien en el narrador, bien en los personajes. Quizá también esto tenga que ver con el cambio espacial que se da en la literatura a finales del siglo XIX, en la que los espacios íntimos toman el relevo a los lugares sociales. La aparición de los momentos cotidianos como tomar el té o el café, como la descripción de unas flores en una casa, de momentos en los que lo central es lo privado, redundan en la aparición de sensaciones de diferente tipo.

Explica Bobes Naves (1993: 72) cómo la novela realista se volvió urbana en sus “macroespacios” al centrarse en sus interiores (salones, recibidores...) espacios donde confluyen el tiempo y el espacio de sus héroes. Así, el espacio gana peso, “conforma y define a los principales personajes hasta hacerlos compartir sus rasgos más destacados: el peso insoportable de la tradición (reflejado en forma de un caserón incómodo y frío), un afán desmedido de dominio (vinculado en muchas ocasiones a la torre de la

Catedral), frivolidad e inconsciencia (como el Casino con la aparición de sus juegos, fiestas...).”

2.4.2.-El cronotopo y la autobiografía

El propio Bajtín se detiene en alguna ocasión a estudiar el cronotopo en relación con los escritos autobiográficos. Para Bajtín, biografías y autobiografías no son fundamentalmente escritos de carácter literario, o al menos no intrínsecamente literario. Es más; su propia forma vendría determinada por los momentos históricos que determinan los textos: dígase la guerra, la persecución, el exilio, o los cambios políticos de cualquier signo. Por todo ello, el cronotopo interno de los textos autobiográficos no es tan importante como lo que podíamos denominar “cronotopo externo” o histórico, es decir, el cronotopo de la vida real.

Ahora bien. Es cierto que para Bajtín la literaturización de los textos autobiográficos se da en un nivel muy superficial y que la frontera entre textos autobiográficos y textos literarios es una brecha profundísima. Sin embargo, esto no es del todo cierto, como iremos viendo. Si, en muchas ocasiones, la diferencia entre una novela y una autobiografía es muy sutil, la consideración del cronotopo de ambas debería tenerse en cuenta de una manera también muy similar. ¿Qué ocurre, pues, en las novelas en clave o en lo que denominamos textos de autoficción? ¿Dónde están los límites entre ese cronotopo interno al texto y el cronotopo histórico?

Creemos que esta lectura de Bajtín es algo superficial y no responde a una profundización en el estudio de la autobiografía. Mientras que su consideración de la novela como el género donde el cronotopo adquiere mayor relieve, deja de lado ciertas formas de literatura autobiográfica, borrando de un plumazo todo tipo de diferencias entre estos textos y tomando todos ellos como una unidad que no es del todo cierto.

En palabras de Bajtín (1998: 65):

These classical forms of autobiography and biography were not works of a literary or bookish nature, kept aloof from the concrete social and political act of noisily making themselves public. On the contrary, such forms were completely determined by events: either verbal praise of civic and political acts, or real human beings giving a public account of themselves. Therefore, the important here is not only, and not so much, their internal chronotope (that is, the time-space of their represented life) as it is rather, and preeminently, that exterior real-life chronotope in which the representation of one's own or someone else's life is realized either as verbal praise or a civic-political act or as an account of the self. It is precisely under the conditions of this real-life chronotope, in which one's own or another's life is laid bare (that is, made public), that the limits of a human image and the life it leads are illuminated in all their specificity.

Sin embargo hay que tener en cuenta otra concepto que maneja Bajtín acerca de esta relación entre el cronotopo de la novela y el cronotopo de la realidad o el momento histórico. A esta relación Bajtín la denomina “diálogo”. Procedería este diálogo de la necesidad de que el cronotopo narrativo tenga algo que ver con el espacio y tiempo reales, lo que hace que ese espacio y tiempo tengan en la narrativa un cierto sentido. Es decir, hay condiciones bajo las cuales es posible considerar de forma cronotópica el espacio y el tiempo en una autobiografía.

2.4.3.- Hacia un estudio del cronotopo de las ciudades muertas: el ejemplo de Ávila

El signo espacial de la ciudad, que cobra especial importancia durante el realismo, gana relieve durante el último cuarto del siglo XIX, merced a la incorporación de una nueva significación simbólica. Esta nueva forma de entender la ciudad afecta al complejo conjunto de signos que configura el espacio urbano en la novela de finales del XIX y principios del XX. Así, la ciudad que había sido para Galdós, para Pereda o para

Clarín un lugar configurador de una particular modo de comportamiento de sus habitantes, confería a la novela la capacidad de mostrar el ambiente en que se desenvolvía la sociedad del momento, además de incorporar a la trama un marco en el que situar las marcas temporales que insinuaban el desarrollo de esta.

Lotman (1994: 5) reconoce la importancia del espacio urbano en la historia cultural como sistema de símbolos en los que se entremezclan ideas relacionadas o contrapuestas a los lugares externos a ellas:

La ciudad ocupa un lugar especial en el sistema de símbolos elaborado por la historia de la cultura. Además, hay que separar las dos esferas principales de la semiótica urbana: la ciudad como espacio y la ciudad como nombre.

La ciudad como espacio cerrado puede hallarse en doble relación con la tierra que la rodea. Puede ser no solamente isomorfa con el Estado, sino también personificarlo, en cierto sentido ideal (así Roma-ciudad y Roma-orbe); pero de igual modo puede ser su antítesis. *Urbs* y *orbis terrarum* se pueden entender como dos esencias contrarias. En este último caso estaremos recordando el capítulo 4, versículo 17 del libro del Génesis, donde Caín es considerado el primer constructor de una ciudad: «Púsose aquél a construir una ciudad, a la que dio nombre...» De este modo, Caín no es solamente el fundador de la primera ciudad, sino también aquél que le dio su primer nombre.

Ahora bien, con la llegada de los movimientos de corte simbolista a la literatura española llega, igualmente, una nueva conformación del espacio en la novela. La simbolización afecta también a aquellos signos que venían utilizándose en la novelística realista y que quedarán ya permanentemente incorporados a la literatura de las siguientes décadas.

La ciudad como espacio significativo seguirá teniendo una particular relevancia en las novelas de fin de siglo, pero quedarán marcadas por una nueva posibilidad narrativa: la de involucrar en ella otros muchos valores morales, psicológicos, históricos

o estéticos que en la narrativa realista habían quedado esbozados en la mayor parte de los casos.

Son muchas las variantes simbólicas de la ciudad a lo largo de los tiempos. Algunas tienen origen muy antiguo y pueden atestigüarse en los textos bíblicos. Vladimir Toporov (2006: 2)¹⁸ estudió la relevancia que tenían los símbolos de la ciudad-doncella o la ciudad-ramera, indagando en cómo el símbolo de la ciudad había ganado características fundamentalmente femeninas incluidas la de la madre-tierra o la del altar:

La ciudad defiende, salva, guarda a los que se encuentran en ella: a la tribu, a la familia, al pueblo, a la doncella que será la madre de la tribu. Pero, de la misma manera, la doncella-madre defiende, salva, guarda a la ciudad (compárese el personaje femenino en función de protector, defensor, asegurador de la integridad y la seguridad de la ciudad, con los emblemas y símbolos femeninos de las ciudades). (...) Dicho de otra manera, la interrelación de las imágenes de la ciudad y de la doncella (madre) es tan abundante y de tanto alcance que a menudo resulta difícil decidir si se trata de la espacialización del personaje femenino o de la feminización ('virginización') del espacio. La imagen de la ciudad-doncella es metafórica en dos sentidos: la ciudad es metáfora de la virgen, y la virgen, de la ciudad.

Un particular ejemplo de esta simbolización espacial es la de aquellas novelas que contienen un referente espacial que se ha venido a denominar el de las "ciudades muertas". Este espacio afectaría a un buen número de obras que se dan en toda Europa y que llegarían pronto a España de la mano de las traducciones publicadas en nuestro país, y de la incorporación del símbolo a la novelística del momento de la mano de aquellos que se vinieron, en su momento, a denominar como "generación" o "grupo del 98", fundamentalmente a través de la novela de Azorín, y toda la "novela lírica". El concepto

¹⁸ Puede encontrarse todo el artículo completo en la siguiente dirección de la revista electrónica *Entretextos Revista Semestral de Estudios Semióticos sobre la Cultura*:
<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre8/toporov.html>

de tiempo en la obra del alicantino incide en la sensación de lentitud casi tediosa, como explica Leon Livingstone (1983: 50):

En busca de un tiempo más propenso al goce estético, Azorín huirá de los grandes centros urbanos para buscar la deseada lentitud en la tranquilidad de los pueblos y las pequeñas ciudades de Castilla y de Levante.

Pero también a través de algún autor extranjero que implicó ciudades e historia española en su obra, caso de Enrique Larreta y su obra *La gloria de don Ramiro*, novela, hoy, prácticamente olvidada y que tuvo cierta repercusión crítica en su momento e importancia en la transmisión del tópico de las ciudades muertas a la literatura española.

La incorporación, sin embargo, de este símbolo, vino de la mano de una obra traducida al español a finales del siglo XIX del autor belga Gustav Rodenbach, *Bruges-la-morte*, muy leída por los autores que antes comentábamos y que dejó su impronta en sus obras. Son numerosas las referencias que encontramos en Unamuno, Azorín o Cansinos-Assens, quien, sobre la tesis ya bien conocida del “castellanismo” de la época, vinculó a las ciudades de Castilla y otras ciudades españolas con el tópico europeo.

De todo este caudal, podemos extraer una importante consecuencia: que el símbolo de las ciudades muertas viene a modificar en la novela española uno de los signos narrativos que más destacaron en toda la producción del siglo XIX, como es la ciudad; por todo lo cual, la modificación simbólica del espacio urbano en estas novelas da lugar a un cambio muy importante en la concepción del género y que podemos vincular con el también importante signo del tiempo.

Por otro lado, mantenemos la opinión de que uno de los cambios que sustentan los escritores de los primeros años del XX y la generación inmediatamente posterior es precisamente el cambio significativo en cuanto al signo espacio-temporal. Hemos traído a estas páginas el ejemplo de dos novelas que nos muestran la diferente manera de

enfrentarse a este signo, *La gloria de Don Ramiro*¹⁹, de Enrique Larreta y *En tierra de Santos*²⁰ de Alberto Insúa. En primer lugar porque ambas novelas tuvieron un importante número de lectores en su momento, lo que las convierte en un buen ejemplo de las preferencias lectoras de ambas generaciones; en segundo lugar por la importancia que tuvo en los primeros el signo espacial. Y en tercero, porque ambas parecen hacer referencia al mismo tópico de las ciudades muertas, el primero como integrador del espacio en la novelística del momento y el segundo como elemento descomponedor de tal signo. Alberto Insúa, que terminó siendo el primer traductor de la novela de Rodenbach, conocía el tópico y busca la crítica de las instituciones morales y psicológicas de la época anterior a partir de la ruptura con el símbolo del espacio espiritual de la ciudad muerta.

Más adelante analizaremos cómo llega a la novela española el espacio simbólico que queremos estudiar, cuáles son los autores que idealizan el espacio de la ciudad castellana y le dan valor literario para más tarde hacer un análisis detallado del signo espacio-temporal de las ciudades muertas.

Pero no debemos olvidar que el espacio en las ciudades muertas es muy similar en todas las novelas que pudiéramos analizar. Así lo es Soria (o Segovia) para Machado, o Salamanca, también para Unamuno. Es importante destacar que en las ciudades muertas no nos hallamos ante espacios inventados, sino ante referentes reales transformados por su valor histórico y simbólico, pero de los que podemos seguir, continuando la manera realista de representación espacial, los lugares concretos y sus nombres ciertos. Por lo tanto, hemos de tratar precisamente sus referencias históricas y sociales para identificar

¹⁹ Si bien la primera edición de *La gloria de Don Ramiro* se publica en París, la primera edición española -y para toda Hispanoamérica- fue en Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1908.

²⁰ La primera edición fue en la de Madrid: Cosmópolis, 1907. Hemos utilizado, sin embargo, la más distribuida en su momento, la de Madrid: Renacimiento, 1920.

qué elementos del símbolo convierten a las ciudades de Castilla en un especial signo narrativo.

En el caso de Ávila, habremos de destacar valores históricos como su exagerada vinculación histórica a la mística de Santa Teresa, especialmente valorada por los autores de fin de siglo, y su importancia social y militar en el siglo XVI, lo que le valió la referencialidad en la obra de Larreta.

Estas dos ideas le convierten en ese referente perfecto para su conversión en la ciudad-celda y la ciudad-castillo que tanta producción literaria generó en estos autores.

Sin embargo hay que destacar que ya habían señalado en el símbolo su vinculación europea basándose en un sentimentalismo cultural común; pero también sometido a esa corriente literaria que les une a aquellas novelas simbolistas. Así, Azorín (1922: 8) explica:

Hay hojas amarillentas sobre el agua del estanque y del ancho tazón de la fuente. ¡Oh los cipreses centenarios y negros que noblemente se perfilan en el azul del cielo! Y las campanadas de la lejana catedral llegan de tarde en tarde a romper el silencio y hacerlo más sensible... “Lugar codiciadero para hombre cansado”, decía el poeta. En esta soledad, en este silencio, en este ambiente de ecuanimidad y de sedancia, un lazo sutil que nos una a Europa.

2.5.-Primeras apariciones de la ciudad en los escritos autobiográficos: la ciudad como configuradora del género

Es evidente que en los textos narrativos el espacio es una creación independiente de la realidad referencial del lugar. Es decir, la existencia o no real de la ciudad es indiferente para el texto, por cuanto la aparición en la narración crea una realidad nueva.

Pero venimos explicando que en los textos autobiográficos, el espacio tiene un valor diferente. En primer lugar porque el autor necesita de la realidad de esos espacios para conformar ese “pacto” con el lector, por el cual se reconozca al autor en el personaje de la narración. En segundo lugar, porque el espacio que ocupa el personaje suele hablar también acerca del autor por cuanto los lugares que ha vivido o visitado suelen haber sido parte integral de sus vivencias humanas, o lo que es lo mismo, espacio y autor hay veces que se implican mutuamente, a menudo, incluso, de forma metonímica.

Pero aún podemos citar alguna diferencia más entre los textos narrativos y autobiográficos. La descripción de los lugares en la autobiografía aparece siempre que aportan datos necesarios para la consideración y descripción del personaje. Aunque no sea materia de interés, hemos de reconocer que toda vida transcurre en un lugar y que ese lugar puede cobrar especial interés para la historia personal y su desarrollo, hasta marcarla profundamente. El espacio nos informará, pues, sobre la identidad del autor.

Los primeros textos autobiográficos del siglo XVIII recogieron la importancia de la ciudad. Esta insistencia en el espacio urbano no es nuevo en estos textos, pero sí es verdad que el reflejo de lo urbano es mayor ahora, debido también a la importancia social que habían cobrado las ciudades burguesas en el XVIII. Son muchos los autores que sienten la ciudad como algo propio, e incluso como un espacio ideal que representa los valores burgueses de cultura e ilustración, frente a la vida campesina y rural.

Fernando Durán López ha estudiado la importancia del espacio urbano en la autobiografía de algunos autores del siglo XVIII (1991: 81):

El espacio en el que el intelectual ilustrado vive y por el que se define es el espacio urbano; y no simplemente la ciudad como núcleo de poder o como aglomeración humana, sino muy en particular la ciudad concebida como centro

cultural, como depositaria de los tesoros del saber y como lugar de reunión y de trabajo de los hombres sabios, sus iguales.

Para los ilustrados, pues, la ciudad tendrá en sus memorias u otros textos autobiográficos, un valor fundamental de definición personal, como representación de un momento histórico que les vincula a los aspectos definitorios de cultura y razón.

Estos intelectuales sólo pueden encontrar su ideal de cultura en las ciudades y por ello procurarán hablar continuamente del espacio urbano conocido. Las ciudades se definirán siempre por sus lugares: museos, monumentos, palacios... que denotan el esplendor de la vida burguesa. Frente a ello, la descripción de los espacios rurales o los pueblos pequeños tendrá la característica personal del aburrimiento, el tedio y la incultura popular.

El caso anteriormente citado de la literatura del siglo XVIII es particularmente interesante por cuanto aún no se ha configurado una auténtica imagen de la ciudad como destino de la cultura moderna, una auténtica sociedad urbana capaz de modelar la ideología española. El proceso es muy posterior y comenzará a darse a finales del siglo XIX, cuando los intelectuales de fin de siglo comiencen a apostar por la vida urbanita frente a las virtudes pretendidas del campo. Serán los Cansinos, Baroja, Valle Inclán, Insúa, etc., los que irán dando forma a esta forma nueva de ver la ciudad como centro de vida y quienes buscarán en ella, claro está, el espacio vital para el desarrollo de su literatura.

Todo este sentimiento de pertenencia a una cultura urbana tuvo sus lógicas consecuencias intelectuales, sobre todo a partir del desarrollo urbano del siglo XIX. Porque si ya era fundamental en la literatura del momento y en los orígenes del romanticismo más aún, la identidad, el “yo” literario que es el poderoso ego del escritor, el nombre propio que representa a esta identidad va a marcar el desarrollo de una nueva forma de “estar” y “ser” en la ciudad. La atracción de grandes masas de gente

que comienza a surgir con el desarrollo industrial conlleva también la dificultad de “identificar” a cada persona en el marco habitual del conocimiento mutuo. Lo que en los pueblos había sido algo esencial de la convivencia pública, como es el fácil reconocimiento personal e incluso familiar de un sujeto, en la ciudad se convierte en una dificultad e, incluso, en un problema de orden público. El nombre, la firma y, en último extremo, los registros civiles terminan por ser la última y más relevante forma de identificación. El nombre propio como seña identitaria es, ahora, un exponente máximo del “yo”. Y el nombre llega a tener una importancia tal de distinción que comienza a extenderse la moda urbana de nominar cada vez de manera más diferenciadora. Frente a la costumbre heredada de la Iglesia Católica de dotar a cada persona con el nombre del santoral para el día de su nacimiento, la duplicación nominal, la novedad de los extranjerismos... terminan por ser determinantes. Manuel Alberca (2007: 229) lo explica en los siguientes términos:

Según el historiador Alain Corbain, de forma simultánea a la acentuación y difusión del concepto de individualidad, se desarrolló en el siglo XIX un proceso de dispersión y de diversificación de los nombres propios, contra el criterio de la Iglesia católica que aconsejaba imponer a los recién nacidos solamente los de santos ejemplares. [...] La moda de diversificar los nombres de persona obedecía también a las necesidades surgidas de la concentración de población en los grandes núcleos urbanos, dotados por lo general de instituciones como la escuela o el cuartel, que exigían una mayor variedad de nombres, que facilitase la identificación y, por qué no decirlo, también el control.

La identidad es ahora una necesidad urbana, una marca de distinción sobre la narración de la vida pública. Nombre e identidad terminan por fusionarse de tal manera que la expresión del propio “yo” se va a convertir en una inflación de la nominación: la importancia del nombre propio por la cual se conocerá al sujeto y se le clasificará socialmente. Todo esto tendrá su especial relevancia en la creación de textos

autobiográficos por lo que implica de construcción de ese nombre. “Tener un nombre” se convertirá en una carrera vital, en un *cursus honorum* en el que la construcción de la identidad tendrá mucho que ver con la creación de una narración propia. Si durante los siglos XVI y XVII, las “vidas” de religiosos, por ejemplo, tratan de mostrar una identidad cristiana, en la que la identidad es el sometimiento a unos valores sociales marcados de antemano y la adscripción personal a un “modelo” de vida²¹ que termina siendo, más que una autobiografía en pleno sentido, un tratado moral. A partir de este momento la creación de la propia identidad estará basada en criterios narrativos, no exclusivos de las sociedades del siglo XX o de modelos deconstruccionistas. Ya en el siglo XIX podremos apreciar cómo vida y narración terminarán por confundirse hasta crear lo que se denominó una “vida literaria” .

En resumen, a partir del siglo XVIII se va a ir configurando una nueva experiencia del “yo” que surgirá de su carácter eminentemente urbano por dos razones: la primera de ellas, la necesidad de construir una cultura urbana, frente a la rural que hiciera fructificar los ideales ilustrados. La segunda, consecuente con la primera, la propia ciudad impone un nuevo criterio narrativo de la vida. El nombre propio como expresión del “yo” y frente a la anonimidad pública, va a ir convirtiendo la vida en una narración de vida.

²¹ Por exceder los límites de este trabajo, no queremos entrar aquí a tratar sobre este extremo de las autobiografías del siglo XVI. Sin embargo queremos remitir a dos obras que nos parecen interesantes como son la de HERPOEL, (1999) y la de GÓMEZ MORIANA, (1982).

2.5.3.- *El espacio urbano en otras modalidades autobiográficas*

2.5.3.1.- El espacio en la poesía

Entre las muchas modalidades en las que se vierte la escritura autobiográfica cobra un especial interés el género lírico. Son muchos los poemas que tienen como título términos más o menos ligados a la autobiografía: “diarios, memorias, autobiografía”...

Hemos de convenir – no descubrimos nada nuevo - en que no toda poesía es lírica. Pero ello no quiere decir que no exista un yo poético que identificar y en el que los sentimientos y pasiones íntimas no se reflejen a partir de él. Son muchos los casos en los que el yo protagonista del texto se unifica con la primera persona. No podemos decir, en puridad, que sean estos textos que respondan a modalidad autobiográfica alguna. Sin embargo sí podemos considerar que han ido creando una forma particular de identificar al yo poético y al espacio en el que este se mueve, como base literaria para un posterior desarrollo del espacio urbano en los textos autobiográficos.

Son muchos los que dan por sentado que el verdadero inicio de la aparición del yo como “autor de carne y hueso” tras el yo lírico se produce en *El Cancionero* de Petrarca, primer poeta moderno que habría tomado conciencia de sí mismo en sus poemas. Y esa obra habría condicionado el resto de la poesía de la época y siglos posteriores.

No podemos olvidar, sin embargo, cómo el nacimiento del yo literario y poético nace con el proceso de individuación que se va produciendo paulatinamente en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. En este sentido, no podemos considerar como autobiográfico al yo de los poemas trovadorescos que remiten a un yo universal en el sentimiento amoroso. Pero es a partir de este yo del que va tomando forma una mayor intimidad, un más intenso valor de lo personal el texto poético. Este sería, por

ejemplo, el caso de François Villon cuya poesía hace referencia a sentimientos universales que no son los propios “pero bien podrían serlo”. Y la formulación poética de ese yo va a dar paso a estructuras que señalarán al autor de forma directa: “Yo soy aquel”, caso de Carlos de Orleáns: “Yo soy aquel del corazón vestido de negro”.

Es interesante hacer un recorrido histórico por la creación de ese yo poético. Una obra algo olvidada en los estudios sobre autobiografía, creo que por su talante meramente histórico es la *Historia de la vida privada*, de Ariès y Duby, que ya hemos citado. Su explicación acerca del nacimiento de la autobiografía es puramente historicista, pero también es cierto que debemos considerar este aspecto como especialmente interesante porque vincula la poesía autobiográfica al progresivo desarrollo del espacio íntimo, o lo que es lo mismo: la literatura se va convirtiendo en autobiográfica a medida que los espacios de intimidad van creciendo.

Un ejemplo de este hecho es el caso del Romancero español. Una buena parte de los romances fronterizos está salpicada de referencias a ciudades que, en su momento, tenían una destacable importancia social o estratégica. Muchos de ellos incorporan descripciones líricas de estos espacios urbanos, de manera que el sentimiento de pérdida o de conquista tiene su cotejo emotivo en la belleza de estos lugares. El *Romance de Abenámar*, El *Romance del moro que perdió Alhama...* en todos ellos la ciudad se personifica y son muchos los ejemplos de diálogo entre un yo protagonista y un tú que es la ciudad: “Si tú quisieses, Granada / contigo me casaría” “Oh Valencia, oh Valencia / de mal fuego seas quemada”. En otros muchos, la relación de los personajes con la ciudad trasciende lo puramente retórico del diálogo para convertirse en una identidad de destino. Este es el caso del *Romance del Rey de Aragón*, en el que la referencia a las ciudades toma la figura de un espacio que marca la vida del personaje: “¡Oh, ciudad,

cuánto me cuestas / Por la gran desdicha mía! / Cuéstarte duques y condes / Hombres de muy gran valía (...) / Cuéstarte veintidós años / Los mejores de mi vida”.

En los romances amorosos, las ciudades aportan, la mayoría de las veces cierta verosimilitud al texto; pero, fundamentalmente, remiten a la propia esencia del romance que, en los casos que nos ocupan, tienen carácter histórico, por lo que el espacio va a tener la consideración de localización histórica, a la par que identificación lírica del espacio.

En el siglo XVI, Garcilaso de la Vega también introduce elementos de modalidad autobiográfica en algunos de sus poemas, si bien debemos extraer estas referencias de menciones al espacio en el que se redacta o parece redactarse la *Égloga*. Así, de la *Elegía II*, dirigida a Boscán, sabemos que fue escrita en Trápani, Sicilia. La obra incorpora rasgos epistolares y menciones al propio autor. El comienzo hace mención al lugar de escritura y a la experiencia de Garcilaso que se oculta bajo un nosotros que lo diluye en el conjunto de la tropa española (1987: 133): “Aquí, Boscán, donde el buen troyano / Anchises con eterno nombre y vida / conserva la ceniza del Mantuano / debajo de la seña esclarecida / de César Africano nos hallamos / la vencedora gente recogida”.

Quizá donde encontremos uno de los casos más interesantes de la producción poética de corte autobiográfico es el de la literatura mística.

Puede explicarse esta generalización de la escritura de la propia vida por un doble motivo: la introspección propia de la literatura del Siglo de Oro que proviene de la introspección renacentista, y por la importancia que cobrará el sacramento católico de la confesión y sus consecuencias espirituales en la vida religiosa del momento. La centralización de la vida eterna en una muerte bien preparada por la confesión íntima con el sacerdote posibilitaba esa materialización de la vida vivida y de su revisión moral. La muerte de Calixto, de don Juan... responden a esta idea de una muerte

impensada e imprevista que provocaría el temor a las condenas de la Iglesia Católica. Por ello, y por el también católico “examen de conciencia”, son muchos los textos religiosos que tratan de explicar la vida como una compensación entre los pecados y las virtudes. De hecho, la escritura de la *Vida* de Santa Teresa surge de una petición de un confesor.

La poesía –y la escritura, en general- mística marca, sin embargo, una ruptura de ese gesto de contrición que supone la confesión privada, porque la escritura de la propia vida se hace desde géneros que permiten la literaturización de esa vida y, por lo tanto, la simbolización y la connotación. Por decirlo de alguna manera heterodoxa, la confesión se hace pública e íntima a un tiempo; pública por la escritura e íntima porque esta confesión privada termina siendo una conversación entre el yo que escribe y un tú que es, directamente, Dios.

El propio Lejeune (1996: 49) explica que “la confesión no es un presente que habla del pasado, sino un pasado que habla en el presente”. Sin embargo, la poesía de los místicos del Siglo de Oro español no incide en esta temporalidad de la vida en torno a la dicotomía pasado – presente, sino que toma ese caudal como un todo que sólo es explicable como un proceso de purificación con la finalidad de la unión definitiva con Dios.

¿Es, por lo tanto, autobiográfico un poema como *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz? En principio, está escrito en una primera persona que se oculta bajo una voz femenina que es el alma. Y si es el alma quien habla ¿habremos de identificarla con el propio autor? (1964: 539):

Si nos atenemos a una interpretación simbólica, el alma es el autor que busca a Dios, por lo tanto, nos encontramos con una identificación del yo lírico con el autor. Si

hacemos una interpretación parabólica el caso no es el mismo y la voz femenina del poema es un yo genérico que hace referencia a la necesidad de buscar a Dios²².

Por lo tanto, la poesía mística recoge esa implicación religiosa que supone la confesión, pero altera su función autotestimonial secreta para convertirla en una exposición pública de la vida en la que el tú deja de ser el confesor para saltar directamente a la justificación ante Dios y ante los hombres. Y esta será la función que va a encontrar también años después, cuando llegue la expresión de lo autobiográfico a los pensadores ilustrados.

Cuando Rousseau explica su propia vida lo hace desde esta perspectiva del juicio final a una vida (1989: 27):

Cuando suene la trompeta del Juicio Final, me presentaré, con este libro en la diestra, ante el Juez Supremo, y diré resueltamente : “He aquí lo que hice, lo que pensé, lo que fui. Bien y mal fueron descubiertos con la misma franqueza....

En la literatura mística se va conformando una particular manera de convección entre el yo autor y el yo lector sin intermediarios, sin utilizar un “vuestra merced”, algo de lo que no logra desprenderse del todo Teresa de Ávila citando a su confesor.

La exaltación de la ciudad es también importante en la poesía barroca. Ejemplos hay muchos, como el de Góngora a su ciudad natal, Córdoba, con el título de “Canto a Córdoba” (1992: 54):

Si entre aquellas ruínas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,
nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,

²² Dicho sea de paso, esta fue la discusión eclesiástica en el siglo XVI sobre la interpretación del Cantar de los Cantares como texto simbólico para muchos místicos o como texto parabólico para la ortodoxia eclesiástica. El primer caso posibilitaba la interpretación abierta del texto, algo, por otro lado, impensable.

tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España!

Era muy común en el barroco la exaltación poética de la ciudad bajo múltiples formas. La de Góngora era el soneto, pero lo habitual era el uso de la silva. Aurora Egido (1989: 28) ha reparado en este asunto citando a un buen número de poetas del XVII. Defiende la existencia de todo un conjunto de poemas laudatorios de ciudades inaugurado por Rodrigo Caro:

El anticuario Rodrigo Caro cultivó el elogio ciudadano en su "Silva a Sevilla antigua y moderna", al frente de su libro *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla* (Sevilla, 1634). El interés de esta pieza, cuyo género alcanzó tanta boga en el siglo, radica, a mi juicio, en constituir además de un ejercicio laudatorio, en la línea de las prolusiones de Poliziano, un auténtico prólogo en el que se sintetizan las tres partes del libro : origen y fundación de Sevilla, estimación de la ciudad a través de los tiempos y corografía y estudio histórico. La poesía como antesala de la prosa histórica, pero también como su síntesis.

Pero también Rodrigo Caro tiene poemas como la "Silva a la villa de Carmona". También lo cultivará Soto de Rojas o Francisco Flores de Vergara: *Córdova castigada con piedades en el Contagio que padeció los años de 49 y 50*, Málaga, 1651.

Y, aunque no podemos en absoluto considerar este tipo de creaciones como modalidades autobiográficas, hemos de considerar que, al menos, la expresión de la ciudad suele corresponderse con lugares íntimamente relacionados con el autor, generalmente lugares de nacimiento o residencia. Es evidente en algunos poemas la cercanía del espacio a la emotividad y la sentimentalidad del autor. La "Canción a las ruinas de Itálica" del mismo Rodrigo Caro es ejemplo de que la ciudad es parte de la vida del autor.

Esta extensión de la poesía "de ruinas" de la que participan Juan de Arguijo o Francisco de Medrano con poemas también a las de Itálica tiene directa relación con la

tópica barroca de la muerte y la descomposición que nos remite indudablemente a la presencia del autor en el poema. El ejemplo más conocido sería el de Quevedo y su célebre soneto: “Miré los muros de la patria mía...”

La ciudad es, en última instancia, el propio poeta que ve llegar su propia muerte en cuanto ve en torno. La patria, la casa, se vuelven “señales” y “avisos” de la muerte propia, referente último del poema: “y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuera recuerdo de la muerte”. Función idéntica la de Roma en el soneto “A Roma, sepultada en sus ruinas”, heredera del anterior de Joachim du Belai²³ y que es la preocupación personal del autor por el paso del tiempo.

En esta línea hay que considerar que, al tiempo que Descartes sitúa al yo que piensa como auténtica materia y agente de conocimiento, Góngora “deconstruye e inventa la tradición petrarquista, proponiendo otra manera de entender la voz poemática mediante un yo extremadamente elusivo”. Esta es la opinión de Martín-Estudillo (2007: 40), con la que coincidimos, en consonancia con la poesía deshumanizada que practicarían los poetas del 27. En ese sentido, el espacio aparece también como un lugar despersonalizado, es decir, no importa el lugar como tal, sino el espacio neutro donde situar a un yo igualmente vacío (1986: 83):

Sale un mancebito, la principal figura que Vm. introduce, y no le da nombre. Éste fue al mar y vino de el mar, sin que sepáis ni cómo ni para qué; él no sirve sino de mirón, y no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca... Tampoco dice Vm. jamás en qué país o Provincia pasaba el caso: todo lo cual es contra razón.²⁴

Decir que la poesía del siglo XIX es antiburguesa y, por ende anti-urbana sería excesivo. No podemos olvidar que, si bien el romanticismo reclama para sí la creación

²³ Y este a su vez de un primitivo epigrama latino de Janus Vitalis: “Haec sunt Roma: viden velut ipsa cadavera tantae / urbis adhuc mundum, nixa est se vincere: vicit, / a se non victumne quid in orbe foret”.

²⁴ Citado en Smith, (1986).

del paisaje como experiencia íntima y que este paisaje es, fundamentalmente la representación de la naturaleza, también podemos apreciar esa misma construcción del espacio urbano en no pocas ocasiones. Aun como una marca de negatividad social, la vida romántica es, a todas luces, urbanita y no es explicable la poesía romántica sin la ciudad y la vida urbana. El decadentismo de finales de siglo, evidenciado en la vida de los poetas malditos como Verlaine o Baudelaire, es el de los “paraísos artificiales”, de origen marginal y urbano. Los intentos baudelairianos de reflejar espacios íntimos de París en *Spleen de París* se hacen a través de la vida en la ciudad: el puerto, las ventanas de la casa: poemas como “la chambre double” o “chacun sa chimère” en las que se reflejan las miserias y los habitantes anónimos de las ciudades.

En la poesía de la segunda mitad del XIX español la referencia a la ciudad vendrá teñida también de una contraposición a la vida en el campo. Bécquer suele hacerlo a menudo (2000: 185):

Cuando se deja una ciudad por otra, particularmente hoy que todos los grandes centros de población se parecen, apenas se percibe el aislamiento en que nos encontramos, antojándonos al ver la identidad de los edificios, los trajes y las costumbres, que al volver la primera esquina vamos a hallar la casa a que concurríamos, las personas que estimábamos, las gentes a quienes teníamos costumbres de ver y hablar de continuo. En el fondo de este valle, cuya melancólica belleza impresiona profundamente, cuyo eterno silencio agrada y sobrecoge a la vez, diríase, por el contrario, que los montes que lo cierran como un valladar inaccesible nos separan por completo del mundo.

Va a ser a finales del siglo XIX y principios del XX cuando aparecerá la ciudad como protagonista literaria en la literatura a partir de aquellas incursiones bohemias en los textos; textos en los que el poeta acaba por reflejar directa o indirectamente su vida en los lugares que ellos mismos escogieron como refugio de sus escapadas románticas y bohemias. Pero recoge, además, las premisas de la literatura simbolista que encuentra en

la ciudad el reflejo de la intimidad del hombre contemporáneo. Ya hemos hablado antes de ello y no lo repetiremos; nos referimos a las denominadas ciudades muertas que inventa el suizo Rodenbach.

Pero si hay un siglo o época en la que la literatura española y, concretamente, la poesía recogen el espacio urbano como signo fundamental, es el siglo XX. La ciudad encarna la representación de los conflictos sociales y políticos que vive el poeta y, a la vez, se encadena a la producción literaria de los comienzos del Régimen de Franco, estrechamente ligados a la consideración simbólica de las ciudades que habían incorporado a la literatura española los Unamuno, Azorín o Baroja. La obra de José Hierro está plagada de referencias urbanas que llegan hasta las postrimerías de su vida, con la publicación del significativo *Cuaderno de Nueva York*. En él no sólo podemos encontrar referencias a la ciudad, sino al tiempo y el momento concreto en el que estuvo allí el propio Hierro (1998: 51):

Recorro los pasillos fantasmales de un hotel
Que ya no existe, o que no existe todavía
Porque están erigiéndolo delante de mis ojos,
Piso a piso, día a día,
A lo largo del mes de abril de 1991.

De igual manera, José García Nieto publica el libro *Sonetos y revelaciones de Madrid* (1976) cuando, anteriormente, había publicado *Geografía es amor* (1955), dos libros en los que encontramos poemas con ciudades españolas como referente literario y personal.

O en la obra de Rafael Morales quien sitúa algunos de los poemas en espacios concretos de la geografía madrileña que sabemos cercanos a su domicilio y que tienden a identificar la experiencia poética con la vida del propio autor. Así el poema “Gato

negro en el Paseo de las Delicias”, de su libro *Prado de Serpientes* en el que la anécdota de contemplar un gato parece formar parte de un anecdotario vital o sentimental.

Es común este sentido a los poetas de la época. Eugenio de Nora cita así a la ciudad de Sevilla en *Amor Prometido* (1946: 36):

Brasa sedienta aspiro, aire del sur;
Las losas de Sevilla están ardiendo.
Yo sentiría una frescura suave
Desceñido de tu recuerdo.

Más allá de la experiencia poética del tema de España, estos poetas, vinculados a la editorial Adonais como nexo común, también especifican sus vivencias personales en torno a los espacios que habitan. Podemos decir, pues, que en un buen número de poemas es el espacio el que nos informa de la cualidad autobiográfica de un texto y no únicamente desde la explicación de la primera persona, naturalmente equívoca en el texto lírico que puede informar de lo íntimo desde otras personas gramaticales.

Manuel Machado escribe un “Auto-retrato” en dos tiempos de su vida diferentes. En el caso de Manuel Machado el texto autobiográfico no tiene los tintes que encontramos en su hermano Antonio, si bien podemos descubrirlo en algunos textos como el poema “Ecos”, glosa de otro de su hermano y compuesto para un homenaje que se le hizo: “¿Qué tiene este verso, madre / que de ternura me llena?”²⁵.

Poemas autobiográficos encontramos también en la generación del 27. Jorge Guillén, en su poema “cumpleaños”²⁶ introduce elementos de su vida como su fecha de nacimiento y vincula ésta al espacio que habita, concretamente la meseta de Castilla: “hombre convertido en nombre, / Castellano de Castilla”.

²⁵ Publicado en *ABC*, 21 de enero de 1945.

²⁶ Guillén, Jorge (1960). *Clamor, ...que van a dar a la mar*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Dámaso Alonso publica en 1921 *Poemas puros, poemillas de la ciudad*. Esta obra suele referirse habitualmente al espacio urbano y recalcar en la vida del propio Dámaso Alonso, de manera que podemos entender o leer como autobiográficos algunos de sus poemas. Así, “Calle del Arrabal” recoge elementos de su infancia tratados desde el recuerdo, a la manera de material memorialístico. Podemos, además, observarlo en el paralelismo que guarda con el poema “recuerdo infantil” de Antonio Machado. Este interés de Alonso por la ciudad en su poesía se manifiesta en otros libros, como *Hijos de la ira*, en el que leemos el conocidísimo poema Insomnio, con referencias concretas a la ciudad de Madrid.

Aleixandre, en *Sombra del Paraíso*, incluye el poema “Ciudad del Paraíso”, con claras referencias biográficas hacia la ciudad de Málaga, ciudad en la que pasó su infancia, entre los dos y los diez años. También aquí apreciamos la idealización de la infancia a través de los lugares vividos. A la ciudad se dirige en un diálogo yo-tú en el que la ciudad se personifica e idealiza²⁷:

En Cernuda también podemos encontrar esta unión de la autobiografía que surge de la experiencia del espacio. Es especialmente interesante, si bien sería demasiado extenso tratarlo ahora, hasta qué punto ocurre esto en la escritura que procede de la experiencia del exilio o del destierro, desde las *Tristia* de Ovidio hasta nuestros días. El poema de Cernuda “Un español habla de su tierra” es un ejemplo de esto. El recuerdo de los lugares perdidos es el ejercicio de memoria que produce elementos de autobiografismo. En este poema se identifica, de nuevo, la segunda persona con el espacio²⁸: “Contigo solo estaba / En ti sola creyendo; / Pensar tu nombre ahora /

²⁷ Poema publicado por vez primera en Málaga: *Dardo*, 1960.

²⁸ Citamos desde la edición crítica de Luis Antonio de Villena: Cernuda, Luis (1984): *Las nubes. Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra.

Envenena mis sueños ²⁹. Autobiografismo que el propio Cernuda trata de explicar así (1975: 872):

[el poeta] tiene fatalmente que referir a su propia persona las experiencias poéticas que con sus medios limitados percibe; y, al fin y al cabo, acaso las experiencias del poeta, por singulares que parezcan, no lo sean tanto que no puedan encontrar eco, en sus límites generales, a través de diferentes existencias.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, casi al inicio de la década de los 70, los llamados poetas venecianos o venecianistas, en los 80 lo que se dio en llamar “posnovísimos” y ya a fines de los 80 y en los 90 los poetas que se reunieron en torno a la denominada “poesía de la experiencia”, todos ellos implican de modo más o menos intenso, la ciudad en sus poemas.

Pero esto no debe llamarnos a engaño. Porque ha sido ya estudiada la dificultad que entraña situar al “yo lírico” de la poesía española del siglo XX que termina por quedar difuminado a partir de ciertas construcciones o estrategias líricas. Esta es, al menos, la opinión de Luis Martín-Estudillo (2007: 37-63), quien aprecia la disolución del yo en la poesía reciente en su obra *La mirada elíptica: el trasfondo barroco en la poesía española contemporánea*. Según Martín-Estudillo, la generación del 68, los llamados novísimos, abogan por alejar el protagonismo del yo, que había sido muy intenso en la poesía del siglo XX a partir del ya conocido proceso de rehumanización, y borran la identificación de dicho sujeto, de manera que se hace bastante complicado reconocer al autor en el proceso de enunciación. No sería este alejamiento sólo una ruptura con el intimismo neorromántico. El yo que se expone en estos poemas no responde a una identidad única, sino a un “sujeto dividido, escindido, descentrado, en

²⁹ A este respecto, es interesante la obra de Romera Castillo (2006: 261-290) sobre la obra de Cernuda y las marcas autobiográficas en su obra poética, a la cual remitimos.

muchas ocasiones consciente de que su identidad es quebradiza y sólo se entiende como un proceso en el que participan diversas fuerzas constitutivas, que a veces resultan antitéticas” (2007: 38).

2.5.3.2.- Epistolarios y crónicas. De la mirada de Mesonero Romanos a la *Causserie* de Gutiérrez Nájera

Los epistolarios pueden ser considerados como la más auténtica expresión de escritura autobiográfica. Llegado el caso, muchos de ellos se han publicado, algunos de ellos en colecciones literarias y con el mismo interés literario que hayan podido tener poemas o narraciones.

El epistolario suele entremezclarse con otras modalidades de autobiografía como la crónica, la narración de viajes, los diarios. Son muchos los diarios que incluyen cartas personales y muchas las cartas que terminan por ser, en última instancia, auténticos relatos de viajes o crónicas de acontecimientos históricos relevantes.

Otra consideración acerca de los epistolarios es su débil barrera entre lo privado y lo público, con sus consecuencias en reconocimiento literario o no. Pero algún atisbo de consideración literaria tendrán cuando han dado lugar a un género híbrido denominado la novela epistolar que, en España, aunque no muy prolífico, ha dado lugar a obras del interés de las *Cartas Marruecas* de Cadalso o *La estafeta* y *La Incógnita*, de Galdós quien también comienza su novela *La familia de León Roch* con una misiva. Luego están algunos otros epistolarios como los de Quevedo, Galdós o Moratín que han sido considerados como epistolarios fronterizos entre lo literario y lo personal. Así lo suscriben García Berrio y J. Huerta (1992), quienes, salvando el problema del género, lo asimilan al ámbito diarístico. Es evidente que la carta ha aparecido en novelas con intención de perfilar la psicología de los personajes, como en *Pepita Jiménez* de Valera

–a la manera de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro. Esto mismo reconoce Bécquer en sus *Cartas sentimentales*, cuando habla de su capacidad para explicar lo emotivo³⁰.

Viene a ser cierto que la mayoría de los epistolarios que se publican suelen ser una correspondencia personal y no dispuesta para ser publicada. Pero ni siquiera podemos establecer claramente que un epistolario no sea literario por ser personal ni que sea estrictamente cierto en toda ocasión. Porque son muchos los casos de autores que han producido cartas de una intensa calidad literaria –pongamos en caso la correspondencia entre dos escritores, o entre un autor consagrado y algunos poetas jóvenes. Y porque en una carta podemos encontrar cierto ejercicio retórico que siempre es perceptible por mínimo que sea, como la simple elección de la fórmula de despedida.

Las cartas de Lorca, estudiadas por Romera Castillo (2006) revelan fórmulas estéticas y retóricas muy preparadas, lo que podríamos denominar casi un “estilo”.

En prácticamente todos los epistolarios publicados se busca siempre una aclaración o indagación de aspectos sobre la vida de los autores. De manera que el género o la modalidad autobiográfica epistolar parece convertirse en una suerte de auxiliar de la filología, o un pozo al que acudir para rellenar huecos de una posible biografía.

La pregunta es si se puede considerar un epistolario en la misma manera que una autobiografía; es decir, si un conjunto de cartas escritas en diferentes momentos, con diferentes intenciones, en distintos procesos vitales que pueden entrañar acercamiento o distanciamiento con el receptor, seleccionada con arreglo a unos criterios antológicos determinados, etc., constituye un verdadero ejercicio autobiográfico o existen matices ficcionales.

³⁰ A este respecto, es interesante el artículo de Rodríguez Fierro, (1997).

Luego están aquellos autores que consideran sus epistolarios como parte de su obra literaria, caso de Juan Ramón Jiménez, quien dejó escrita en una nota el siguiente texto (1992: 17):

Pocas veces me he puesto en mi mesa a contestar una carta. Mis respuestas me han venido como poemas, a su gusto y en un instante. Así, casi siempre las he escrito con un lápiz, en lo que he tenido a mano en el momento y en el lugar de la sorpresa: el tren, el campo, la calle, una antesala, un sobre, un proyecto, un trozo de periódico... Siempre, claro está, con el firme propósito de copiar la carta al llegar a casa y mandarla a su destino.

En este caso la literariedad del epistolario es evidente. En el prólogo de Francisco Garfias para el epistolario de Juan Ramón, se reconoce que el propio Juan Ramón tenía ya el proyecto de publicar sus cartas, e incluso tenía pensado un título para ello. Entre ellos aparece un título curioso: *Cartas de primer impulso (que no llegué a mandar a su destino)*. O lo que es lo mismo un epistolario no escrito para su finalidad estricta, sino con un fin literario, pues, desde el momento en que se conservan unas cartas no enviadas pasan a formar parte del caudal de escritos considerados literarios por el propio Juan Ramón, tan estricto con el cuidado y corrección de sus obras. El espacio, en estos epistolarios tiene gran importancia porque recorre todos aquellos aspectos que son considerables en otras modalidades autobiográficas: el espacio añorado en el exilio, la ciudad de la infancia... Los lugares son parte de la vida del autor y como tal se tratan. Dice Juan Ramón, en carta a Enrique Díez Canedo fechada en Washington el 6 de agosto de 1943 (1992: 242):

Cuando salimos de España en 1936, yo dejé en Madrid el trabajo escrito de toda mi vida (...). Desde estas Américas empecé a verme y ver lo demás y a los demás en los días de España; desde fuera y lejos en el mismo tiempo y el mismo espacio.

Por otro lado, en relación con otra modalidad genérica de corte autobiográfico, encontramos a dificultad considerar la crónica como una modalidad autobiográfica cuando el espacio cobra un especial protagonismo. Eso ocurre en la primera mitad del siglo XIX, sobre todo en aquellas obras que coinciden con la exposición narrativa de lo que hemos dado en denominar “costumbrismo”. El caso de Mesonero Romanos es relevante porque sus dos obras fundamentales *Memorias de un setentón* y *Escenas Matritenses*, aun atribuyéndose a géneros muy distintos, tienen unas concomitancias tales que hacen difícil diferenciar genéricamente una de la otra, fundamentalmente por la implicación tan grande que la ciudad de Madrid tiene en ambas.

Todo ello a pesar de que quizá la modalidad de autobiografía en la que la ciudad se ha mostrado con más eficacia significativa y en la que el espacio se halla más vinculado con el yo autobiográfico sea la de la crónica.

En principio hay que explicar que no toda crónica es autobiográfica; es más, los orígenes del género lo consideraban más como un género histórico que como un género del yo. Las primitivas crónicas en latín como la *Chronica Regum Francorum*, el *Chronicorum de gestis normannorum in Francia*, o crónicas sobre monasterios con intención histórica y propagandística como el *Chronicon Morigniacensis monasterii* son muestras de que el género, en sus inicios no era sino un escrito histórico con orden cronológico. Las crónicas en español que datan del siglo XVI, mención aparte de las del Rey Alfonso X, pasan por las diferentes *Crónicas de España*, como las de Miguel Carbonell o Esteban de Garibay, de 1546 y 1534, respectivamente o la más conocida *Crónica del Rey don Pedro*, ya sobre personajes históricos con repercusiones nacionales, al igual que la *Crónica de Fernán González* o la *Crónica de Álvaro de Luna*. Estas últimas se extenderán por los siglos XVI, XVII y XVIII, enlazando personajes que pasan por grupos sociales destacados como la Iglesia o la alta política, como la *Historia*

de la vida y hechos del emperador Carlos V, de Pedro de Sandoval, la *Historia del Ministerio del Conde Duque de Olivares*, con reflexiones políticas y curiosas, de El Conde de la Roca, o la *Historia del duque de Riperda, primer ministro de España en el reinado de Felipe V, ilustrada y añadida con largas notas y muchos documentos por don Salvador Jose Mañer*, publicada en Madrid, ya en 1796.

Pero el paso de la crónica histórica a la crónica urbana se produce en el siglo XIX, sobre todo a raíz de los escritos periodísticos y de la literatura costumbrista, que van a dotar al género de un matiz subjetivo del que venían careciendo por ese valor histórico y que no pasaba de ser la mera opinión del autor sobre el hecho descrito y, en rara ocasión, narrado.

La incorporación de la crónica a las modalidades autobiográficas se puede apreciar en buen número de escritos españoles que, en muy pocos casos aparecen ya con el título de “crónica”, aun considerándose como tales. La narración de los hechos de forma cronológica comienza a desaparecer, no tanto porque no interese ese orden como porque comienza a narrarse un único hecho concreto en un momento y espacios muy definidos. Por lo tanto hemos pasado de la descripción de los hechos a la consideración de los hechos como “escenas”. Estas escenas solían encerrar evaluaciones de los hechos sociales desde una perspectiva individual y acentúan esa subjetividad del autor que es, ahora, un escritor, más que un historiador. El escritor se convierte, no ya en el fedatario de un hecho, sino en el intérprete de esos hechos históricos, de los lugares y de las gentes. La perspectiva ha cambiado porque la propia visión histórica ha cambiado. No es ya el personaje político, el militar o el clérigo, sino el mundo de la burguesía, los seres anónimos que deambulan por las calles y sus vidas discretas y anónimas los que son objeto de la mirada histórica. El pueblo entero se siente protagonista de los cambios que se producen y hacen gala de ello.

Por supuesto que el escenario de estas crónicas tienen que ser necesariamente las ciudades. Y no es posible interpretar la crónica moderna sin la imbricación mutua, no es posible el nacimiento de la crónica sin la ciudad. Más adelante veremos también la literatura de viajes como crónica del espacio.

La aparición del yo en la crónica era una opción necesaria desde la perspectiva literaria romántica, desde el momento en el que el paisaje pasa a interiorizarse en el espíritu creador y nace el denominado “paisaje interior”. El siglo XIX nos muestra la aparición costumbrista de las incipientes grandes ciudades, aún sin el matiz que le dará la literatura finisecular y que venimos viendo desde atrás. Así, las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos puede ser considerada una crónica del Madrid del XIX. Escritas en primera persona, Mesonero da sus impresiones sobre los cambios que se producen en la ciudad, no como una mera descripción, sino como el conjunto de sensaciones y de impresiones que le producen al autor (1917: 22):

Diez y seis años eran pasados cuando volví a Madrid el último. No encontré ya mis amigos, mis costumbres, mis placeres, pero en cambio encontré más *elegancia*, más *ciencia*, más *buen fe*, más *alegría*, más *dinero* y más *moral pública*. No pude dejar de convenir en que estamos en el siglo de las luces. Pero como yo casi no veo ya, sigo aquella regla de que al ciego el candil le sobra; y así, que abandonando los refinados establecimientos, los grandes almacenes, los famosos paseos, busqué en los rincones ocultos los restos de nuestra antigüedad y por fortuna acerté a encontrar alguna botillería en que beber a la luz de un candilón; algunos calesines en que ir a los toros; algunas buenas tiendas en la calle de Postas.

En el texto de Mesonero Romanos podemos advertir ya algunos de los elementos que, posteriormente, vamos a apreciar en la literatura de fin de siglo. A saber: la imagen de una ciudad que cambia y que incorpora a su vida cotidiana el consumo, el dinero; la descripción de los nuevos lugares como esencia de la gran ciudad, es decir, tiendas, grandes almacenes..., y la costumbre decimonónica de pasear como forma habitual de

mezclarse entre la gente y de mostrarse. Sin embargo, el autor aún se encuentra como un hombre de otro tiempo que busca “en los rincones ocultos los restos de nuestra antigüedad”. Todo lo que puede buscar son los restos de un Madrid que representa una España despreocupada por la cultura y la “moral pública”, y lo encuentra en (1917: 22):

Sillas desvencijadas, tinajas sin suelo, linternas sin cristal, santos sin cabeza, libros sin portada; aquella perfecta igualdad en que yacen por los suelos las obras de Loke, Bertoldo, Fenelon, Valladares, Metastasio, Cervantes y Belarmino; aquella inteligencia admirable con que una pintura del de Orbaneja cubre un cuadro de Ribera o Murillo; aquel surtido general, metódico y completo de todo lo útil y necesario, no pudo menos de reproducir en mí las agradables ideas de mi juventud.

Leemos en las *Escenas Matritenses* la pretensión de mostrar más el casticismo que la novedad, más la nota tópica y antigua que el gesto de modernidad que comienza a asomarse a la nueva ciudad de Madrid. En lo que Ana Caballé califica de “colección de estampas” sin coherencia interna (1991: 147) comprobamos, sin embargo, que el yo que emerge en las narraciones es el propio autor que escruta el entorno y, aunque elige lo castizo, comienza a reflejar el cambio de espíritu.

En las *Escenas*, la identificación del espacio con el “yo” parece imposible de desligar en *Mesonero Romanos* y el material autobiográfico parece ser el mismo en una y otra obra. Esta es también la opinión de Fernando Durán, quien señala que la identidad del autor, en este caso de *Mesonero Romanos*, se define también por el espacio y el tiempo (2001: 48):

La fórmula ajustada por Mesonero descansa principalmente sobre una peculiar relación entre el yo y la Historia que se diferencia de los modos de concebir y representar la identidad individual que se habían practicado en otros escritos autobiográficos. En la autobiografía entran siempre en juego en diferentes grados dos elementos esenciales: el yo y la Historia, entendiendo ésta en sentido amplio, el entorno en que se desenvuelve la vida del autor.

Esa particular relación entre el yo y la historia es también la que se produce en las crónicas de *Escenas Matritenses*. Sin embargo, tendemos a leer las *Memorias de un setentón* como un texto autobiográfico y las *Escenas* como una crónica, siendo, en esencia, un mismo texto. La diferencia es la focalización de la narración que, en las primeras se dirige al espacio, mientras que en el segundo, se dirige al yo. Este yo tiene cierta particularidad en los textos del autor que también Durán pone de relieve a renglón seguido (2001: 48):

Algunos autobiógrafos tal vez han fabulado un yo solipsista, autosuficiente, que se puede separar de su marco espacio-temporal sin perder su propia identidad y coherencia, pero eso es sólo una fantasía hija del egocentrismo y de una inútil protesta contra la realidad. La identidad de un individuo es producto de un momento y de un lugar, un clamoroso *hic et nunc* del que resulta imposible prescindir: no se puede aislar en ella lo que es influencia del medio, de la educación, de la coyuntura histórica y del devenir de la colectividad, para quedarte solamente con una hipotética esencia, porque después de quitar todo eso no queda nada. El yo, por tanto, es un ser histórico, cuyos valores puramente individuales están arraigados inextricablemente en valores colectivos como el espíritu de clase, la identidad de género, de nación, de raza, las creencias religiosas, políticas, sexuales...

Es característica esencial en la crónica este acaparamiento del yo por el espacio en el que termina por diluirse. La disolución del yo es necesaria por cuanto la explicación individual parte de la ciudad o el espacio que lo circunda. Aún en Mesonero Romanos encontramos con un yo histórico, que, explicando el proceso temporal en el que se halla inmerso, se está explicando a sí mismo. No podemos interpretar las *Escenas Matritenses* sin el yo de Mesonero, ni viceversa: espacio, personaje y autor están implicados mutuamente en sus explicaciones y la imbricación es tal que la ciudad de Madrid se identifica con los lugares en los que el autor pone la vista. La propia

selección textual es la mirada de Mesonero y la esencia de Madrid. Durán lo explica perfectamente en las siguientes líneas (2001: 47):

El memorialismo de Ramón de Mesonero Romanos lleva a su extremo la preocupación por observar el entorno en que se desarrolló la propia vida. Dicho de otra manera, en la propuesta de Mesonero la conciencia del *yo* es acaparada casi por entero, por no decir que reemplazada, por la conciencia histórica.

Caballé trata de explicar esta particular expresión de integración de espacio y autobiografía por la tendencia general del siglo XIX al historicismo y la explicación geográfica. Ya hemos hablado antes del determinismo geográfico que late tras la expresión de las “ciudades muertas” y que insufló también al símbolo de Castilla en la literatura de finales del XX española, sobre todo de la que se ha denominado durante tiempo “Generación del 98”. Esta tendencia, que no es sólo española, sino que se extiende por toda Europa y América, caracterizaría al hombre del siglo XIX. Para Durán “el historicismo y la necesidad del testimonio político justifican en el XIX el enorme auge en Europa de una literatura autobiográfica volcada a esas materias” (2001: 49).

En toda crónica, el narrador se convierte en un espectador, lo que hace de la mirada y la selección espacio-temporal la verdadera organización narrativa. Toda obra memorialística lo es; lo que caracteriza a una crónica como materia autobiográfica es que dicha selección no se da únicamente por el interés narrativo, sino por el interés personal. Mesonero habla en muchas ocasiones del *yo*, del “satánico *yo*” que debe aparecer en sus memorias. Pero ocurre también que al género costumbrista español le es imprescindible ese mismo *yo* y es muy complicado encontrar textos costumbristas en los que ese *yo* no aparezca de una u otra manera. Y por esa prevalencia de la historia y el lugar, parece como si el autor quisiera diluirse en ella cuando, en realidad, está mostrándose abiertamente. Cuando se produce el salto a la autobiografía, el *yo* tiende a

aparecer de idéntica manera, ocultándose también en el “tipo” o el personaje castizo, lo que lleva a la dificultad de distinción entre ambos géneros.

Por lo tanto el asunto es espinoso; ¿podemos hablar de auténticas autobiografías en el caso de estos autores decimonónicos y considerar toda su producción textual como una gran crónica? ¿O, por el contrario hemos de considerar toda ésta como un gran fondo autobiográfico en el que se traza una línea paralela entre el autor y el espacio que habita y quiere narrar?

Francisco Sánchez Blanco opta por lo primero para el caso de Mesonero Romanos. De tal manera (1983: 41):

(...) el autor es testigo, pero al servicio de la fama de otros, desapareciendo casi en la narración de los acontecimientos, a excepción de algunas anotaciones sobre los sentimientos particulares que motivaron sus propias acciones, marginales respecto a la acción principal, por lo que apenas se puede hablar de auténticas autobiografías.

No podemos estar del todo de acuerdo con Sánchez Blanco, por cuanto estamos privando al autor de uno de los principales recursos de la autobiografía; a saber, la narración de su tiempo y su espacio, en el que se mueve y que lo define. En el caso de Mesonero Romanos, más aún, por cuanto está comenzando a incorporar a su obra el sentir particular de los autores decimonónicos cuando ven cambiar las ciudades y empiezan a vivirlas como algo más que un espacio en el que integrarse. Sánchez Blanco, en esa misma obra, trata de algún que otro autor contemporáneo de Mesonero y trata de explicar que existe ese modelo de autobiografía se repite en gran parte de las autobiografías de la época, de manera que “podría cuadrar a la de cualquier miembro de la primera generación de liberales” (1987:638). Pero la autobiografía de Mesonero respira algo más que pura incorporación de espacios acumulativa. El espacio es la razón de ser de la autobiografía, de manera que la ciudad de Madrid está vinculada y asumida

por el yo del autor, quien trata, no sólo el lugar, sino sus modificaciones, su vida y la transición que se está operando en ella. De esta manera, se colectiviza la idea del yo sin perder un ápice de individualidad, gracias a esa incorporación subjetiva de la ciudad a la autobiografía. Ya hemos visto anteriormente que todo el siglo XIX es, en definitiva, el de la ciudad como perspectiva para hablar del yo, de punto de fuga de la propia autobiografía. Para Fernando Durán, además, existe en esta primera mitad del siglo XIX, antes de la llegada de las ideas modernistas y, posteriormente, la literatura finisecular en general, una tendencia nacionalista –de origen evidentemente romántico– que hace ver la ciudad como una suerte de espacio, a un tiempo propio y colectivo que une a sus habitantes en una especie de espíritu común y una conciencia colectiva que es inevitable mostrar en una autobiografía. Conciencia colectiva que (2001: 57-58):

(...) interioriza un espacio concreto, un territorio, incluso unas calles y edificios: es una conciencia local tanto como temporal, según la cual la pertenencia a un ámbito geográfico define la propia personalidad en la misma medida que los acontecimientos vividos. Por ello no resulta extraño el protagonismo adquirido por Madrid en las *Memorias de un setentón*, ya que los acontecimientos históricos se describen y analizan con óptica centralista.

Estamos, pues, de acuerdo con Fernando Durán en su acertada aseveración de que el espacio urbano, Madrid en este caso, no puede ser tratado como una contradicción a la caracterización memorialística del texto, sino muy al contrario, debe ser situado como uno de los signos narrativos más significativos que sirve de marca para esa modalidad. Como opina, de igual manera, Ana Caballé (1991: 143):

Madrid es el epicentro de casi todos los relatos autobiográficos, la mayoría de ellos a medio camino entre la literatura de costumbres inspirada en la realidad ambiental y un sentimiento indudable de autosatisfacción, que conduce, por ejemplo, a enfatizar los hechos de la Independencia o el espíritu liberal gaditano.

Para Durán, los precursores habrían sido Mor de Fuentes, de quien ya hemos hablado aquí, no sólo como uno de los precursores de la autobiografía moderna en España, sino como uno de los primeros autores que incorpora el espacio urbano a las modalidades autobiográficas como un auténtico signo de autobiografía en su obra *El bosquejillo*. También Alcalá Galiano a través de distintas narraciones autobiográficas como *Apuntes para servir a la historia del alzamiento de 1820* (1821) o sus *Recuerdos de un anciano* (1886). Son también memorias de tinte costumbrista en las que se relatan sus vivencias en Cádiz y, por supuesto, Madrid. Pero también fue importante en la creación de las memorias de Mesonero la obra de Patricio de la Escosura *Recuerdos literarios. Reminiscencias biográficas del presente siglo*. Importante por cuanto tienen de crónica de la sociedad literaria del tiempo.

Fueron muchas las memorias escritas en España a raíz de la publicación de la obra de Mesonero Romanos. No vamos a hablar ahora de ellas y, para su estudio remitimos al artículo de Fernando Durán (2001).

Nos interesa sólo destacar cómo la crónica y, fundamentalmente la crónica costumbrista está también muy cerca de la autobiografía y cómo podemos hablar de una auténtica autobiografía costumbrista, en la que el espacio como signo de la narración memorialística tiene la importancia de integrarse en la descripción del propio yo. También cómo no debe ser descartado como autobiográfico el texto en el que el espacio aparezca como protagonista, puesto que termina por ser un remedo del autor. Todo ello será la base para determinadas formas de interpretación del yo, como hemos visto anteriormente en la formación del espíritu decimonónico del *flâneur*.

Al respecto de este tipo de crónicas, la segunda mitad del siglo XIX aporta también un buen número de ellas que, sin embargo, mantienen una relación con el espacio distinta de las costumbristas. Gutiérrez Nájera, el escritor chileno, produjo un

buen número de ellas. Es interesante el análisis que ha hecho Álvaro Salvador (2007). Nájera sería ese cronista de la gran ciudad que ha dado el paso del costumbrismo espacial, de la mera descripción que identifica autor con ciudad, al escritor que “flanea” por ella.

Lo que ha venido a cambiar en la actitud finisecular de este autor y de todos los que viven la ciudad moderna es la forma de mirar. Como advertíamos anteriormente, el flâneur se ha convertido en el verdadero cronista de la ciudad y sus gentes. Gutiérrez Nájera vive esa ciudad desde una perspectiva doble: la de quien ha de vivir en ella y la del escritor que la convierte en materia de creación. Salvador lo explica de la siguiente manera (2007: 132):

Es cierto que la “crónica” supone para Gutiérrez Nájera el lugar en el que pueden convivir sus dos tendencias escriturales, la que le pide sosiego y reflexión para lograr el proceso de creación estética y la que le llama al exterior de la realidad, a las calles de la ciudad en donde encontrar la noticia que le permita rellenar las cuartillas necesarias para el sueldo del día siguiente.

Esta necesidad modifica la condición particular de la crónica, de manera que se hace difícil interpretar su condición genérica. La crónica puede variar, pues, de un género a otro sin parar en el molde (2007: 133):

Estos productos pueden ser detectados, como hemos dicho, fundamentalmente en los escritos en prosa de Gutiérrez Nájera, en las llamadas “crónicas”, pero también en esos híbridos que no sabemos – y tampoco sabía le propio autor- si pertenecen a la crónica, al cuento o al poema en prosa, los llamados cuentos “frágiles”, “de humo”, etc.

La explicación del cambio también vendría dada por una transformación social que se basa en la aparición de la vieja costumbre de la “causerie” como narración intrascendente, imaginativa, sobre sucesos que se producen en el entorno real del autor. Esta “causerie” es el equivalente al cotilleo banal, de calle, en el que se inventa sobre

personajes desconocidos que se cruzan por la mirada del espectador y que provendría de la *chronique* parisina que inventara Hippolyte de Villemessant³¹ tras la fundación del diario homónimo *La Chronique de Paris* en la que se trataba la crónica siempre con una cierta connotación íntima más que con una relevancia puramente histórica.

Por lo tanto comprobamos cómo se produce una transición desde la crónica histórica a la crónica íntima pasando por dos pasos nada circunstanciales y que dejaron una huella profunda en el género que es el voyeurismo del escritor decimonónico y su tendencia a la *causerie*, al cotilleo ficcional. La aparición del flaneo literario terminará por imprimir al género la intimidad autobiográfica con la que el espacio y el tiempo históricos plasmarán al autor en la escritura autobiográfica, de manera que podremos llegar al siglo XX leyendo textos autobiográficos que serán auténticas crónicas urbanas, caso, por ejemplo del anteriormente citado de los diarios de Carlos Barral que él mismo reconoce como un caso de crónica de la ciudad de Barcelona.

³¹ Se refiere Álvaro Salvador a *La chronique de Paris*, de Hippolyte de Villemessant, fundador de *Le Figaro* y memorialista reconocido que, en el tercer cuarto del siglo XIX publicó numerosos textos de carácter autobiográfico, como las *Memoires d'un journaliste* (1884).

SEGUNDA PARTE:

UN EJEMPLO DE SIGNO ESPACIAL EN LA ESCRITURA

AUTOBIOGRÁFICA.

1.- Procesos de simbolización espacial: las ciudades muertas

1.1.-Procesos de simbolización del espacio

El signo espacial de la ciudad, que cobra especial importancia durante el realismo, gana relieve durante el último cuarto del siglo XIX, merced a la incorporación de una nueva significación simbólica. Esta nueva forma de entender la ciudad afecta al complejo conjunto de signos que configura el espacio urbano en la novela de finales del XIX y principios del XX. Así, la ciudad que había sido para Galdós, para Pereda o para Clarín una particular manifestación de sus habitantes y que, incluso, había mantenido un valor significativo parecido al de sus personajes, confería a la novela la capacidad de mostrar el ambiente en que se desenvolvía la sociedad del momento, además de incorporar a la trama un marco en el que situar las marcas temporales que insinuaban el desarrollo de ésta. Sin embargo, no podemos asociar esta formulación del espacio urbano únicamente a la literatura de ficción, especialmente a la novela, sino que la particular manera de concebir esa ciudad va a tener repercusión en otros tipos de escritura, en especial en textos autobiográficos, por dos motivos; el primero porque se vinculará la ideología del denominado noventa y ocho a la tónica general literaria del siglo XX; y en segundo, porque pasará a formar parte de la historia de las mentalidades y la historia cultural de la propia clase intelectual del momento.

Lotman (1994: 5) reconoce la importancia del espacio urbano en la historia cultural como sistema de símbolos en los que se entremezclan ideas relacionadas o contrapuestas a los lugares externos a ellas:

La ciudad ocupa un lugar especial en el sistema de símbolos elaborado por la historia de la cultura. Además, hay que separar las dos esferas principales de la semiótica urbana: la ciudad como espacio y la ciudad como nombre.

La ciudad como espacio cerrado puede hallarse en doble relación con la tierra que la rodea. Puede ser no solamente isomorfa con el Estado, sino también personificarlo, en cierto sentido ideal (así Roma-ciudad y Roma-orbe); pero de igual modo puede ser su antítesis. *Urbs* y *orbis terrarum* se pueden entender como dos esencias contrarias. En este último caso estaremos recordando el capítulo 4, versículo 17 del libro del Génesis, donde Caín es considerado el primer constructor de una ciudad: «Púsose aquél a construir una ciudad, a la que dio nombre...» De este modo, Caín no es solamente el fundador de la primera ciudad, sino también aquél que le dio su primer nombre.

Son ideas que aparecen constantemente en la historia de la literatura. El hecho de que la ciudad aparezca continuamente vinculada a los nombres de los fundadores es también el nexo del espacio a la historia de la humanidad. La ciudad y el hombre van a aparecer siempre juntos y van a evolucionar juntos, y no sólo la fisonomía de la ciudad, sino también su concepción subjetiva. Lotman establece las dos formas de concebirla: el espacio y su nombre. Al nombrarla, también se personifica. En muchos casos, esos nombres aparecen adjetivados, con lo cual se le incorporan matices semánticos de carácter histórico, pero también subjetivos. Ávila, el caso que nos ocupa, es también Ávila de los leales, de los Caballeros, del Rey... y el unamuniano Ávila la casa, que hoy se aplica, incluso, para nombrar una cadena de hoteles rurales. Y con la adjetivación y la antonomasia aparece también la mitología y la leyenda como formas narrativas. Es decir, la ciudad se vuelve materia narrativa que integra a sus habitantes como personajes de su particular esencia.

Esas ciudades se desarrollan a lo largo de la historia y sus narraciones provocan su hermenéutica propia. Troya y sus guerras; Alejandría y su biblioteca; Jerusalem, Roma... La historia de esas ciudades se vuelve digna de ser interpretada y la ciudad comienza a tener un significado más allá del puramente histórico.

Durante toda la historia de la literatura, la ciudad ha sido personificada, interpretada y metafórica en base a esas adjetivaciones: ciudad de dios, ciudad

muerta, ciudad fantasma...Ahora bien. Nos interesa sobre todo cómo la ciudad ha llegado a simbolizarse hasta llegar al caso de influir en la propia concepción que sus ciudadanos tienen de ella; o lo que es lo mismo, cómo esa imagen de la ciudad ha llegado a ser, no un signo en los textos literarios de ficción, sino a filtrarse con idéntico significado a los textos autobiográficos.

Con la llegada de los movimientos de corte simbolista a la literatura española llega, igualmente, una nueva conformación del espacio en la novela. La simbolización afecta también a aquellos signos que venían utilizándose en la novelística realista y que quedarán ya permanentemente incorporados a la literatura de las siguientes décadas.

La ciudad como espacio significativo seguirá teniendo una particular relevancia en las novelas de fin de siglo, pero quedarán marcadas por una nueva posibilidad narrativa: la de involucrar en ella otros muchos valores morales, psicológicos, históricos o estéticos que en la narrativa realista habían quedado esbozados en la mayor parte de los casos.

El ejemplo que nos ocupa, la ciudad de Ávila es un buen ejemplo de cómo la imaginación literaria y la simbolización ha calado, incluso, en la manera de concebir el espacio por parte de quienes la han vivido más de cerca. Si hoy entramos en la ciudad a través del ferrocarril, encontraremos un mural en el vestíbulo en el que se puede apreciar la figura de un campesino, escoltado por un guerrero y un fraile. O lo que es lo mismo: la ciudad campesina, mística y guerrera. Nada tendría de particular si no supiésemos que esa representación procede de mediados de los años 50 del siglo XX, cuando la imagen simbólica que le dio forma en la literatura había caducado hacía más de cuarenta años. Y podremos rastrear este mismo efecto en la literatura del momento y los textos autobiográficos incluso posteriores.

1.1.1.- Las denominadas “ciudades muertas”

Un particular ejemplo de esta simbolización espacial es la de aquellas novelas que contienen un referente espacial que se ha venido a denominar el de las “ciudades muertas”. Este espacio afectaría a un buen número de obras que se dan en toda Europa y que llegarían pronto a España de la mano de las traducciones publicadas en nuestro país, y de la incorporación del símbolo a la novelística del momento de la mano de aquellos que se vinieron, en su momento, a denominar como “generación” o “grupo del 98”, fundamentalmente a través de la novela de Azorín, la que se ha venido a denominar “novela lírica”. El concepto de tiempo en la obra del alicantino incide en la sensación de lentitud casi tediosa, como explica Leon Livingstone (1983: 50):

En busca de un tiempo más propenso al goce estético, Azorín huirá de los grandes centros urbanos para buscar la deseada lentitud en la tranquilidad de los pueblos y las pequeñas ciudades de Castilla y de Levante.

Pero también a través de algún autor extranjero que implicó ciudades e historia española en su obra, caso de Enrique Larreta y su obra *La gloria de don Ramiro*, novela, hoy, prácticamente olvidada fuera de ambientes locales y que tuvo cierta repercusión crítica en su momento e importancia en la transmisión del tópico de las ciudades muertas a la literatura española.

La incorporación, sin embargo, de este símbolo, vino de la mano de una obra traducida al español a finales del siglo XIX del autor belga Georges Rodenbach (1885-1898), *Bruges-la-morte*, muy leída por los autores que antes comentábamos y que dejó su impronta en sus obras. Son numerosas las referencias que encontramos en Unamuno, Azorín o Cansinos-Assens, quien, sobre la tesis ya bien conocida del “castellanismo” de la época, vinculó a las ciudades de Castilla con el tópico europeo.

De todo este caudal, podemos extraer una importante consecuencia: que el símbolo de las ciudades muertas viene a modificar en la novela española uno de los signos narrativos que más destacaron en toda la producción del siglo XIX, como es la ciudad; por todo lo cual, la modificación simbólica del espacio urbano en estas novelas da lugar a un cambio muy importante en la concepción del género y que podemos vincular con el también importante signo del tiempo.

Por otro lado, mantenemos la opinión de que uno de los cambios que sustentan los escritores de los primeros años del XX y la generación inmediatamente posterior es precisamente el cambio significativo en cuanto al signo espacio-temporal. Hemos traído a estas páginas el ejemplo de dos novelas que nos muestran la diferente manera de enfrentarse a este signo, *La gloria de Don Ramiro*³², de Enrique Larreta y *En tierra de Santos*³³ de Alberto Insúa. En primer lugar porque ambas novelas tuvieron un importante número de lectores en su momento, lo que las convierte en un buen ejemplo de las preferencias lectoras de ambas generaciones; y en segundo lugar por la importancia que tuvo en los primeros el signo espacial. Y en tercero, porque ambas parecen hacer referencia al mismo tópico de las ciudades muertas, el primero como integrador del espacio en la novelística del momento y el segundo como elemento descomponedor de tal signo. Alberto Insúa, que terminó siendo el primer traductor de la novela de Rodenbach, conocía el tópico y busca la crítica de las instituciones morales y psicológicas de la época anterior a partir de la ruptura con el símbolo del espacio espiritual de la ciudad muerta.

En un primer momento vamos a analizar cómo llega a la novela española el espacio simbólico que queremos estudiar, cuáles son los autores que idealizan el espacio

³² Si bien la primera edición de *La gloria de Don Ramiro* se publicó en París, la primera edición española -y para toda Hispanoamérica- fue en Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1908.

³³ La primera edición se publicó en Madrid: Cosmópolis, 1907. Hemos utilizado, sin embargo, la más distribuida en su momento, la de Madrid: Renacimiento, 1920.

de la ciudad castellana y le dan valor literario para más tarde hacer un análisis detallado del signo espacio-temporal de las ciudades muertas.

Como es lógico, hemos seleccionado Ávila por cuanto es la ciudad elegida como protagonista espacial de ambas novelas, la ciudad que, para Unamuno representa el esplendor español del XVI y, para Insúa o Gutiérrez Solana, la esencia de una España que debía perderse definitivamente. Pero no debemos olvidar que el espacio en las ciudades muertas es muy similar en todas las novelas que pudiéramos analizar. Así lo es Soria (o Segovia) para Machado, o Salamanca, también para Unamuno; o Granada o Córdoba en los ambientes literarios andaluces. Es importante destacar que ante las ciudades muertas no nos hallamos ante espacios inventados, sino ante referentes reales transformados por su valor histórico y simbólico, pero de los que podemos seguir, continuando la manera realista de representación espacial, los lugares concretos y sus nombres ciertos. Por lo tanto, hemos de tratar precisamente sus referencias históricas y sociales para identificar qué elementos del símbolo convierten a las ciudades de Castilla en un especial signo narrativo.

En el caso de Ávila, Larreta indagará en valores históricos como su exagerada vinculación histórica a la mística de Santa Teresa, especialmente valorada por los autores de fin de siglo, y su importancia social y militar en el siglo XVI. Ideas que la convierten en ese referente perfecto para su conversión en la ciudad-celda y la ciudad-castillo que tanta producción literaria generó en estos autores.

Sin embargo hay que destacar cómo estos autores ya habían señalado en el símbolo su vinculación europea basándose en un sentimentalismo cultural común; pero también vinculado a esa corriente literaria que les une a aquellas novelas simbolistas. Así, Azorín (1922: 8) explica:

¡Oh los cipreses centenarios y negros que noblemente se perfilan en el azul del cielo! Y las campanadas de la lejana catedral llegan de tarde en tarde a romper el silencio y hacerlo más sensible... “Lugar codiciadero para hombre cansado”, decía el poeta. En esta soledad, en este silencio, en este ambiente de ecuanimidad y de sedancia, un lazo sutil que nos una a Europa.

1.1.1.1.-Protuberancias de Castilla: las ciudades muertas y el castellanismo finisecular

Cuando Enrique Larreta escribe *La gloria de don Ramiro*, ya había leído y conocía la novela de Rodenbach. Para situar la suya y recrear un espacio simbólico a la manera del belga encuentra en las ciudades de Castilla una ciudad que puede encajar en los tópicos que ya conocía. Es decir, un espacio que represente el pasado glorioso, la espiritualidad, que esté llena de conventos e iglesias, como en *Musée de Beguines* y que, a un tiempo incorpore reminiscencias militares y soldadescas, una ciudad llena de viejas caminando por las calles yendo a misa; “Cosa curiosa: jamás vimos tantas viejas como en las ciudades viejas” escribía Rodenbach.. Cuando llega el momento de escribir la novela, el espacio simbólico ya estaba creado por los escritores españoles precedentes.

Unamuno y Azorín, sobre todo, pero también Machado conocían previamente *Brujas la muerta*. Como hemos comprobado, el concepto de castellanismo y la importancia que habían cobrado las ciudades castellanas en la obra de aquellos había ido configurando el espacio de la ciudad castellana como remedo de la Brujas de Rodenbach.

Las citas que hacen, tanto Unamuno como Azorín de las obras del belga, fundamentalmente de *Brujas la muerta* son muchas. Cansinos (1917: 110) refleja cómo las ciudades de Castilla se convierten en este lugar común, mostrando hasta qué punto tuvo importancia esta novela en la configuración del signo espacial de las pequeñas urbes:

Con el castellanismo volvemos a entrar en el hipogeo de las cariátides extáticas, tornamos a sumergirnos en las tinieblas medioevas. Nada de la moderna alegría. Ciudades muertas, viejas catedrales, viejas calles desiertas, viejos mendigos. [...] Es una labor inspirada en la atracción que las ciudades muertas ejercen sobre nosotros, los habitantes de estas ciudades demasiado vivas -¿no ha cantado Rodenbach a *Brujas la muerta*?

Esto nos vale para la ciudad de Ávila; pero podemos encontrarlo, lógicamente, para cualquier otra ciudad de Castilla, como, por ejemplo, la Segovia de *Doña Inés* (1925) de Azorín, aunque será en la revista *Helios*, en 1903, donde encontremos la primera cita de la novela de Rodenbach, en el poema “Campanas del domingo”, poema del libro *Le Regne du Silence*³⁴. O en la obra de Gregorio Martínez Sierra, quien elabora su obra *La casa de la primavera* sobre este tópico espacial y en ella publica un poema dedicado a Brujas y otros tantos a Ávila, Toledo o Salamanca, en los que se recogen todas las características espaciales del belga.

Es decir, Larreta encuentra el espacio simbólico de la ciudad muerta de Castilla ya construido y puede edificar la trama sobre la base de este símbolo. Pero lo que es más: no puede existir esta trama sin la previa presencia del símbolo de la ciudad muerta. Porque la narración está basada de manera fundamental en las características simbólicas del espacio.

El cronotopo de Ávila en *La gloria de Don Ramiro* tiene ese carácter simbólico, a la manera de la ciudad celda o la ciudad ramera. Como veremos más adelante, las referencias sensoriales contribuirán a crear una atmósfera que pasa del ascetismo a la sexualidad enmarcando el desarrollo de la novela. Es decir, lo que Bobes Naves denomina “espacio subjetivo”.

³⁴ En traducción de Ramón Pérez de Ayala, quien citó, en el número X (1904) de la Revista al poeta de Brujas, con la traducción de otro de sus poemas: *Almas paralíticas*.

Rubén Darío había publicado también una crítica tras la aparición de la traducción francesa de *La gloria de don Ramiro*. Darío no duda al incluir la novela del uruguayo en una tradición francesa y, concretamente en la tradición literaria de los autores decimonónicos, si bien advierte que el lector francés sólo puede hacerse una idea aproximada (1950: 989):

de lo que puede ser fundamentalmente la novela en su idioma original. Pero las calidades de esta escritura flaubertiana, de que tanto se ha hablado, tan solamente las podemos apreciar los artistas y conocedores de nuestra lengua.

Larreta no se comporta en su novela como un simple evocador de la novela de Rodenbach. En su libro autobiográfico *La naranja* nos demuestra hasta qué punto era conocedor de la literatura en francés y de la española. Es más. Su conocimiento de la literatura mística española –en español y en árabe- es profundo (1948: 170):

Yo siempre he reconocido que para formar mi expresión literaria me atiborré de místicos, de místicos españoles, se entiende. Me atraía su inspirado y sutil conocimiento de las pasiones, debido en parte, posiblemente a la práctica del confesionario, en país de gente honorosa y verdadera; y me atraía también en ellos ese lenguaje espiritado al extremo y asimismo jugoso y realista; continuo contraste de ideal y de prosa, de sol y de sombra, de alucinación y de cordura, según la manera esencial de toda cosa ibérica y cuyo mejor emblema será siempre el éxtasis de Santa Teresa en la cocina de su convento sin dejar caer la sartén.

Por otro lado, hemos de destacar que el libro que acabamos de citar lleva un prólogo de Gregorio Marañón. En este prólogo, Marañón define a Larreta como “hombre capaz de desierto”, refiriéndose, lógicamente a su ascetismo (1948: VII): “tenía Larreta desde su juventud, una veta de ascetismo”.

En esta forma ascética de literatura modernista se encuentra alguna que otra declaración de su obra. En 1943 publica su libro de poemas *La calle de la vida y la*

muerte. El título del libro está tomado de una calle de Ávila. Y gran parte de los poemas podemos considerarlos como modalidades líricas autobiográficas, por cuanto el propio autor, en sus textos memorialísticos reconoce que algunos de sus poemas fueron fruto de experiencias vividas en los lugares que se mencionan.

Pero lo que realmente nos interesa ahora es cómo el espacio concreto de la calle y su nombre nos lleva a la imagen de una ciudad mística y guerrera como formulación del signo espacial de la ciudad. Los poemas de este libro, en su mayor parte, se abren con unas palabras explicativas. En este texto da algunas pistas de cómo se interpreta el espacio de la ciudad en la obra de Larreta (1943: 36):

Ávila es una ciudad inverosímil. Sólo la pasión heroica y la pasión divina en paralela vehemencia han podido levantar ciudad semejante. Cíñela una muralla. Sus ochenta y ocho torreones almenados abruman con su pesadumbre el peñón berroqueño; pero así que se la mira con el espíritu, Ávila es una ciudad alada

Esta imagen de la ciudad en la que se relaciona el espíritu con la heroicidad es la misma que la evocación de las ciudades muertas. El espacio urbano cumple con la unión de lo histórico soldadesco y lo religioso. Este espacio evoca, igualmente, la historia española, el pasado que la literatura de los últimos años del XIX pensaba glorioso (1948: 45):

Más que una ciudad, Ávila es un ancho castillo henchido de iglesias, emblema completo de España, de la España de la historia, de la España creadora y profunda.

No es, pues, de extrañar que la elección para situar su novela *La gloria de don Ramiro* fuese esta ciudad. El propio poema *Ávila* lo explica en sus primeros versos (1943: 37): “Un alma con el claustro desposada / que aún oye al despertar clarín de almenas”.

Es en otro poema de la misma obra, titulado precisamente con el nombre del protagonista de la novela que nos ocupa, donde se explicita la íntima relación existente entre protagonista y espacio. Esta relación es casi metonímica y debemos pensar que las características espaciales son aplicables a la descripción moral, a la etopeya de Ramiro. Dice el poema (1943: 39):

(...) Sigo andando
y no sé si soy yo quien va soñando
o es Ávila quien sueña. La fortuna
rondaba. Tú me diste, ciudad fuerte,
ciudad santa, la llave alternativa.
Tu calle de la vida y de la Muerte
finge, al paso, en mi sombra agigantada,
penitente sayal o capa altiva.
Y en capa o en sayal, rabo de espada.

La parte del soneto citada, si bien no demuestra una excesiva calidad, sí nos aporta una buena información acerca de cómo personaje y espacio se integran íntimamente. Así, el hecho de que esté escrito en primera persona y el autor se la preste a don Ramiro de manera que podemos unir la visión de ambos sobre el espacio físico de la ciudad.

Esto ocurre porque conocemos la impresión que Enrique Larreta relata de su primera visita a Ávila. Es en *Tiempos Iluminados*, apuntes autobiográficos que publica Larreta en 1941 donde se nos explica esta primera visión de la ciudad, condicionada por la lectura de los místicos que tanto había estudiado (1941: 120):

Quiso la buena suerte que mi primera visión de Ávila fuera una visión de otoño. Ávila es muchos más Ávila en ese momento del año, cuando barbechos y labrantíos toman en torno suyo el aspecto de un remendado sayal, del mismo color de sus murallas. No creo que ciudad alguna ofrezca al viajero entrada más emocionante. Puerta de San Vicente. Dos inmensos torreones. En lo alto

curvado pasadizo, verdadera ceja de piedra, infunde a toda aquella mole guerrera una soñadora expresión de plegaria.

De igual manera, la invocación al signo temporal también se encuentra en esta línea. La imagen de la ciudad viene unida a la paralización temporal, al estrechamiento de la sensación de paso del tiempo (1941: 121): “Los altivos palacios, que yo atisbaba al pasar, se sumergían en una penumbra, en una sombra sin tiempo”.

Un aspecto importante de la recreación de Ávila como una ciudad muerta es narrada en esta misma obra a través de su conversación con Maurice Barrès³⁵. En esta conversación, el francés le declara su extrañeza por situar la temática mora en una ciudad como Ávila (1941: 120):

Recuerdo que una noche, al referirle de sobremesa el programa de la novela que pensaba escribir y al hablarle del doble origen árabe y castellano de mi protagonista, él me dijo:” por qué lo hace usted nacer tan arriba, en Ávila? ¿Por qué no lo hace nacer aquí, en Toledo?”. Barrès ignoraba que Ávila, con hallarse situada tan arriba, había tenido, hacia la parte del sur, una populosa morería.

De todo lo anteriormente expuesto podemos concluir que Larreta reconoce en el espacio de la ciudad castellana cómo se dan las características conformadoras de un tópico muy presente en la literatura de su época. Es establecimiento de estas premisas llevará a Larreta a conformar en su narración un espacio y un tiempo en el que los personajes protagonistas se acercan al prototipo marcado por la religiosidad, el abandono de la vida mundana y la disposición a la vida retirada y religiosa.

³⁵ El escritor y político francés. Larreta y Barrès se conocen en Ávila y su encuentro fructificó en una larga amistad. Sería interesante reconocer hasta qué punto la afinidad ideológica de ambos nos aporta también algunos rasgos del pensamiento de Larreta. Barrès (1862-1923) fue personaje destacado en la política francesa, si bien no militó en partido político alguno. Su vinculación a los principales políticos de la derecha francesa y sus opiniones sobre el asunto Dreyfus contra el que mantuvo una militante y declarada aversión, que le llevaron a decir: “que Dreyfus est capable de trahir, je le conclus de sa race”. Barrès conocía bien España, e incluso escribió alguna obra con temática de nuestro país.

La mutua implicación de personaje y espacio hace que las características de uno y de otro se transfieran mutuamente, de manera que la ciudad se plantea como una celda conventual o como un castillo, según las necesidades de la trama.

Sin embargo, es de destacar cómo el espacio urbano está también imbricado al espacio rural, pero únicamente como un vínculo evocador. De esta manera, Larreta se está acercando a la literatura de otros autores españoles que trataron el tema de Castilla de una forma muy parecida. El campo castellano intensifica esa sensación temporal que encontramos en las ciudades, de manera que es difícil separar uno del otro. Para Larreta, Castilla es fundamentalmente rural, al igual que España. De hecho, las características del paisaje castellano terminan por ser las mismas que las de los espacios urbanos. Así, En *Tiempos Iluminados*, Larreta declara (1941: 128):

El único paisaje inconfundible en Europa, acaso, el de Castilla. Los demás, aun el de Italia, aun el de Inglaterra, suelen ser semejantes a los de otros países, al punto que resultaría, a veces, difícil situarlos si uno los viera de súbito. Castilla es Castilla. Hablando de uno de sus valles, lo comparé, en cierta ocasión, al alma de un monje. Huraño y apacible, dije, como el alma de un monje.

La opinión de Larreta sobre Castilla no dista mucho de la de otros autores contemporáneos, como Unamuno o Azorín. Y esta opinión le acerca también a los significados propios que el signo espacial toma en ellos.

Esta metonimia, también noventayochista, de Castilla como imagen representativa de España involucra el significado espacial de las ciudades. Castilla es fundamentalmente rural y la ciudad se nos aparece casi como una protuberancia del propio campo, algo nacido naturalmente de él. No es el espacio de la ciudad castellana una oposición al espacio rural, como parece plantearse en la narrativa de todo el siglo XIX y de gran parte del siglo XX. La aparición de el signo espacial de la ciudad urbana

como oposición al espacio rural tardó en surgir en la literatura española. Esta aparición, como veremos después, vino de la mano de los autores posteriores –como Insúa. Por ello, la idea que tiene Larreta de Ávila no diferencia entre el entorno rural y el espacio de la ciudad. Y todo ello es extensible a toda España. Así, Larreta termina diciendo en su poema “Las criadas y el niño” (1943: 19): “España de las tierras y no de las ciudades / También las castellanas de grave catadura”.

En definitiva, el espacio sobre el que trabaja Larreta, es, en esencia, el mismo que insinúan en sus obras los autores de la época en España. De esta manera, el espacio urbano y el rural aparecen identificados. El primero se resume en la aparición de significaciones simbólicas vinculadas a lo espiritual y lo militar, de manera que los personajes terminan por conformarse como auténticos representantes de un pretendido espíritu español.

El tema de la ciudad muerta es, pues, casi de obligada aparición en torno a las ciudades de Castilla, puesto que representan el mismo ideal de vida retirada, de contemplación y de historicismo que planteaba Rodenbach en *Brujas la muerta*.

1.1.1.2.-Crítica y descomposición del signo espacial a través de las *Memorias* de Alberto Insúa

Tenemos dos ejemplos impagables para el estudio del signo espacial de la ciudad en la novela y la autobiografía y sus mutuas implicaciones. Alberto Insúa publicó la novela *En tierra de Santos*³⁶, su primera novela sobre la base argumental de dos personajes que sostienen la trama que tiene lugar en Ávila. Esos dos protagonistas también lo serán de su segunda novela, desarrollada en Madrid. Sus memorias explican

³⁶ La primera edición es de 1907. Hemos manejado, sin embargo, la edición corregida de 1920.

el proceso de creación de estas novelas y algunos detalles interesantes sobre su configuración significativa. Así, sabemos que su segunda novela, titulada finalmente *La hora trágica*, tenía como título original *La vida en Madrid*. Y también que esta novela pretendía ser una crónica del Madrid nocturno de principio de siglo con sus personajes más o menos identificables, pero que responden al tipo de noctámbulo que integró ese movimiento social que vino a denominarse “bohemia madrileña”.

Por otro lado, sabemos que Insúa está abiertamente implicado en cierta desmitificación de los tópicos de la generación del 98, fundamentalmente de los tópicos referidos a las ciudades. Insúa había prologado un libro del francés Maurice Barrès titulado *El Greco o el secreto de Toledo* (1914). A este prólogo se refiere Luis García Montero para aclararnos cómo esos aires de la mitología castellana noventayochista habían llegado a Francia y cómo desde allí llegaron ciertos aires renovadores que contemplaron en sus ciudades, no ya el lugar contemplativo, sino el espacio de la sensualidad. En esta introducción a la obra de Barrès, se pide la lectura de los lectores contemplativos, pero también de los sensuales. Citando desde la obra de García Montero (2006: 35):

Por Burgos, gótica y glacial; por Valladolid, donde yacen todas las muñecas de sacristía; por santa Ávila, la débil canción iba amplificándose de hora en hora y llenándose de sentidos. En Toledo encontré su plenitud, en un aire que llegaba del Mediodía. Y como en otros, en las profundidades de la tierra se estremecen si han aspirado la brisa salobre del océano, yo en Toledo respiré el Oriente.

Que Insúa tenga en mente toda esta oposición de la sensualidad a la religiosidad proveniente de la literatura extranjera debió de estar muy presente en su confección de la novela *En tierra de Santos* (1920). Y todo a ello pese a que, como trata de explicar Larreta, Barrès no conocía que Ávila poseyó un barrio morisco (1941: 120):

Recuerdo que una noche, al referirle de sobremesa el programa de la novela que pensaba escribir y al hablarle del doble origen árabe y castellano de mi protagonista, él me dijo:” por qué lo hace usted nacer tan arriba, en Ávila? ¿Por qué no lo hace nacer aquí, en Toledo?”. Barrès ignoraba que Ávila, con hallarse situada tan arriba, había tenido, hacia la parte del sur, una populosa morería.

Si bien no podemos considerar que, en esta novela, los personajes respondan a personas reales, es decir, no podemos hablar claramente de una novela en clave, sí que sabemos por las propias memorias de Insúa, que responde a los tipos que había dado esa época y esa manera de vivir. Es más, encontraremos que, en algunos aspectos, los personajes protagonistas evocan las ideas y algunos aspectos de la personalidad juvenil de aquel primer Insúa (2003: 190):

Desfilaban, pues, por las páginas de mi novela, todos, o casi todos los tipos del Madrid trasnochador de entonces, semejante al de ahora, en lo principal, diferente en lo accesorio, pues érase un Madrid, en los caballeros, todavía de capa, o de gabán de pieles, o de hongo y chistera.

Buscaba, pues, la adscripción de cada tipo a personajes conocidos de Madrid, de manera que, además de una crónica simple de la vida diaria (o, mejor, nocturna), fuera leída como una crónica de ciertos personajes reales y bien conocidos de la historia del Madrid contemporáneo de Insúa (2003: 191):

Era, además, un Madrid en el que se conocía todo el mundo. Y no resultaba difícil colocar sobre cada tipo el nombre, el apodo y la reputación más o menos buena que merecía.

Esta segunda novela nos aporta algo de información sobre la concepción espacial que desarrollará Insúa en sus novelas. El trabajo sobre el espacio real y sobre las imágenes literarias y sociales que se tienen de ese espacio; los estereotipos literarios.

Para la construcción de *En tierra de Santos*, Insúa maneja tres posibles escenarios. En sus *Memorias* explica lo siguiente mientras habla de su personaje protagonista (2003: 188):

Un día de verano tuvo aquel la ocurrencia de retirarse a cualquier ciudad española “donde no conociera a nadie” y pudiera abismarse en su soledad. El secretario propuso Toledo, Salamanca, Ávila. “Salamanca no –dijo el caballero- Ahí está Unamuno. Habría que servir de recipiente a los monólogos de Unamuno. Toledo “se lo sabía de memoria”. Eligió Ávila. Sentía admiración por Santa Teresa: una admiración “sui generis”. De heterodoxo.

Insúa está planificando la aparición del espacio urbano sobre el que se sustentará la novela sobre bases puramente literarias. La elección de la ciudad es meramente literaria: Salamanca está íntimamente ligada a la figura de Unamuno y Ávila a la de Santa Teresa, lo cual quiere decir que, literariamente, Ávila ofrece una presentación histórica y religiosa del siglo XVI, una “ciudad muerta”, mientras que Salamanca está vinculada, física y literariamente, a la historia literaria reciente, a la literatura finisecular.

Para la escritura de la novela, Insúa pasará dos meses de verano en la ciudad de Ávila. Esa vida abulense dará lugar a las descripciones físicas de la ciudad que el autor considera la mejor parte de la novela, no así las partes “filosóficas” o subjetivas. Esta imagen de Ávila parece ser la comúnmente conocida y admitida por los autores de la época porque, enviado el libro al Galdós, éste responde, acerca de la imagen dada de la ciudad, que “eso es Ávila” (2003: 341).

Si el espacio de las ciudades muertas había contribuido a codificar un signo espacial concreto, en el que religión, milicia y campesinado confiaban al lugar unas características tópicas, la descomposición de tal significación simbólica iba a venir, precisamente, de los intentos de modificar ese tópico. Son varias las obras que

podríamos seleccionar. José Gutiérrez Solana (1998), ya trataba este lugar común bajo el prisma de una caricatura, a menudo esperpéntica, otras veces sarcástica, de la vida cotidiana en las ciudades de Castilla.

Por otro lado, nos ha parecido conveniente vincular este estudio específicamente a la novela, como género en el que apareció y se desarrolló el espacio urbano de la ciudad muerta. Por ello, hemos elegido la de Alberto Insúa, *En tierra de Santos*. Insúa fue también prologuista en la primera edición de la novela de Rodenbach en castellano y no nos cabe duda de que tuvo en cuenta esta novela para recrearla y criticarla en la suya. Por otro lado, Insúa conocía de primera mano la novela de Rodenbach y el ambiente en el que se había desarrollado. Como explica Santiago Portuño en el prólogo a las *Memorias* de Alberto Insúa (2003: XXVI), entre 1911 y 1913, Insúa “se traslada a Bélgica donde se empapa de arte, cultura e historia en Gante y Brujas”.

La primera parte de la novela, es una auténtica identificación del personaje protagonista con la que hemos venido viendo: alejamiento de la vanidad del mundo, encuentro del espíritu en una ciudad pequeña, llena de historia y de pasado...

Pero la historia da un vuelco en la segunda parte de la narración cuando el protagonista enferma de amor y debe ser rescatado por una mujer venida de Madrid. Finalmente, las artes amorosas de Luisa logran sacarlo de su desánimo y, con la ayuda de Bermúdez, huyen de Ávila.

La salida irónica de Insúa es la de crear un ambiente simbólico y un personaje a la manera de los de Larreta para hacer notar su amor enfermizo, crear un “Schopenhauer de última hora” para curarlo con la belleza de una mujer de mundo.

Y con ello, nos parece, Insúa está utilizando toda la literatura castellanista precedente, de símbolos de ciudades y rompiendo, “depurando” la historia literaria que

había contribuido a crear el 98, mediante una novelita sin intenciones que no cae en lo “sicalíptico” de la época, precisamente por favorecer el interés paródico de la novela.

Hemos de considerar que las novelas de Larreta y de Insúa aparecen de forma casi pareja y responden, entonces, a dos sensibilidades distintas. Mientras que Larreta afirma (1943: 23) estar vinculado en sus lecturas a los místicos, Insúa (2003: 27) admite encontrarse en esos momentos de creación literaria, cercano a los pensadores materialistas, y en una época de fuerte “sensualidad juvenil”. Es decir, el proceso de creación novelístico depende de dos aspectos fundamentales. Larreta escribe en su periodo de madurez creadora, aun siendo una de sus primeras novelas *La gloria de don Ramiro*, mientras que Insúa escribe *En tierra de Santos*, como una primera novela, lejana ya de los preceptos modernistas.

Es posible que *En tierra de Santos* no sea una de las mejores obras de Insúa, (él mismo lo reconoce así, pero también creo que, contemplada desde este punto de vista, que seguramente fue el del autor, gana en profundidad y en interés lo que, sin duda alguna pierde en ingenio de prosa.

Una primera parte, de la que hemos extraído los siguientes fragmentos, sería aquella correspondiente a la llegada de Sangil y Bermúdez a la ciudad, sus paseos por ella, la descripción de su ambiente y el enamoramiento de Sangil. Seleccionando estos fragmentos he pretendido mostrar cómo Insúa recupera y copia el tópico de la ciudad muerta y del hombre que quiere retirarse de una vida de vanidad y vacío en una tierra como la de Ávila.

En un primer momento, Insúa recrea el espacio de la ciudad mediante la descripción espacial. Los lugares son, fundamentalmente, iglesias con señales religiosas (1920: 57):

El día del Carmen, por la tarde, Sangil y Bermúdez iban dando un paseo por Ávila. Se habían detenido frente a la Basílica de San Vicente, un monumento nacional de estilos combinados, entre los que predominan el románico y el bizantino. Sangil contemplaba todos los motivos ornamentales e iba de un apóstol hierático a otro encogido que mostraba el perfil judaico en un violento escorzo a lo Joan de Joanes.

La descripción del espacio simbólico de la ciudad incluye los elementos religiosos de los que se habían hecho eco los autores de fin de siglo, así como los elementos militares. El espacio se convierte, pues, en un referente en el que las marcas que se señalan son, fundamentalmente, las que remiten a la novela de “ciudad muerta”. La ciudad de Castilla recoge con exactitud los mismos elementos de los que había hablado Unamuno en su momento y que son fundamentalmente tres: la iglesia, la milicia y el campesinado (1920: 50):

Habían pasado la muralla por entre los torreones de la gran puerta militar y por el portillo que se abre en el muro del fondo. Iban por callejuelas empinadas y angostas, con piso de guijarros y tortuosas aceras de granito. Allí abundaban las casas de planta baja y de aspecto campesino.

La relación de los personajes con el espacio los transforma en figuras que se mueven por él como tipos vinculados a una forma particular de entenderlo. Así, si la ciudad se convierte en un espacio cerrado, una celda, los personajes son habitantes de un convento y parecen tener las características monásticas (1920: 58):

Sangil miraba entretanto una casa de severidad conventual. Las jambas y el dintel de la puerta eran de piedra berroqueña con inscripciones góticas. En el zaguán, en una hornacina enrejada había una imagen entre dos lámparas de aceite. Una portezuela le dejó entrever un patio de columnas por donde pasaron, primero, un anciano de nobles barbas blancas, y después, una joven alta y pálida, vestida de negro. [...] Los balcones estaban engalanados con viejas colchas de púrpura y con blancas cortinas de cenefa azul. En los balcones había

jóvenes sonrientes y personas mayores de mirada apacible. Predominaba la ropa de luto y los vestidos claros de algunas muchachas eran una mancha de alegría.

Sangil y Bermúdez ya están en Ávila y asisten a los primeros festejos de la ciudad, en los que, sin embargo, todo tiene un aspecto de duelo y luto y apenas hay algún atisbo de alegría. El fervor religioso, acompañado de otros tópicos del simbolismo de Rodenbach, como campanas, procesiones –recordemos la importancia de las procesiones en *Brujas la muerta-*, ciriales... Insúa ha colocado en la narración a un personaje que contrasta con el ambiente de Ávila y que contribuye a unificar el desarrollo de la acción y que será, llegado el momento, el que finalmente resuelva el nudo de la enfermedad de Sangil (1920: 66):

En la luz difusa del crepúsculo todo el aspecto religioso desaparecía: quedaban los matacanes y el torreón almenados con su espíritu dominante y guerrero. Sangil pensó en los tiempos bélicos de la Iglesia; pensó con admiración en los papas conquistadores; en los obispos y en los abades que tanto subían al púlpito como a los adarves de las fortalezas. Aquellos tiempos de lucha le parecían de más franqueza, más generosos que los de ahora. (...)

La identificación del personaje de Sangil con el paisaje es tal que uno y otro se indican mutuamente. Salta del rigor y el luto que le incitan al ascetismo a la alegría y el optimismo del paisaje. Es, pues, el espacio el que señala los estados de ánimo y marcan su situación en la novela (1920: 70):

Sangil tuvo que rectificar su impresión sobre el paisaje de Ávila. El que podía ver desde su terraza era triste, yermo; pero el valle Amblés, rico de color y de líneas enérgicas y esbeltas le daba una impresión de optimismo (...).

Creemos que Insúa vierte en esta novela gran parte de su visión intelectual. Pese a ser una primera novela, o, precisamente por ello, apreciamos en *En tierra de santos* un reflejo de su pensamiento muy profundo a través, no de uno de los personajes, sino de ambos. No somos capaces, hoy por hoy, de identificar aspectos autobiográficos en estos

personajes, por lo que no podemos hablar de autobiografía. Pero hemos de considerar esta novela por lo que aporta del propio pensamiento y “filosofía” de Insúa y en lo que tiene de trasposición de éste a la recreación de la imagen de Ávila y su posterior crítica.

La contraposición de espiritualidad y vanidad tiene además un componente muy propio del momento en el que escribe Insúa su novela. La voluptuosidad o el erotismo, que ya había empezado a aparecer en la novela de principio de siglo, traída, entre otros motivos, por la sensualidad modernista, y que dio frutos en obras de Felipe Trigo o de Álvaro Retana, es tema de debate en la novela que nos ocupa. Una vez que conocemos el desenlace, es fácil comprobar cómo Insúa está utilizando el personaje de Sangil para demostrar la veracidad de las palabras de Bermúdez frente a la religiosidad pretendida de Sangil. La aparición de Santa Teresa viene también al hilo de esa destrucción del espacio que habían utilizado los autores de fin de siglo: es exactamente la misma visión de Unamuno o Azorín, quienes reivindican la espiritualidad de la Santa como símbolo de la esencia o la energía españolas. La identificación del espacio de la ciudad con una forma determinada de espiritualidad (1920: 73-74):

-Sí, hombre- continuó Sangil-; y queda aún la lujuria, el erotismo del cerebro para sobreponerse al sexual. Precisamente aquí, en Ávila hay un ejemplo; el de Santa Teresa. Santa Teresa fue una mujer fuerte, alta, hermosa, si no con hermosura distinguida, con esa gracia de las caras redondas, de los ojos intensos, de las mejillas rojas y los labios gruesos. Era una mujer constituida para el amor y la maternidad; pero tenía demasiado talento. [...] Santa Teresa, amigo Bermúdez, es el don Quijote hembra. En lugar de una lanza, un báculo; en el sitio de la adarga, una cruz

Es decir, Insúa nos presenta a un protagonista en franca huida de los placeres mundanos, y a un lector de literatura simbolista. E inmediatamente aparece en el texto la idea de la demolición del símbolo por esencia de la ciudad de Ávila, las murallas (1920: 101):

-¿Usted sabe lo que yo hacía con esas murallas?

-¿Qué? Vamos a ver.

-Pues derribarlas.

-¡Que locura! Si son un monumento nacional

-Y ¿a mi qué? ¡Si yo derribaría a la nación tal cual está hoy! Sí, que me voy a detener en monumentos... Las derribaba, ¡vaya! Y hacía casas y fábricas con ellas. ¡Y las iglesias!...

Y es en estas palabras del debate entre Bermúdez y Batalla donde aparece más claramente el esfuerzo de Insúa por oponerse a las tesis de los autores del 98. Les está acusando de no conocer la historia, de vender al país... No dejan de ser otros tópicos, pero responden claramente al debate que se estaba desarrollando en el momento. Por otro lado, la percepción de la ciudad se hace siempre desde la perspectiva de la literatura mística y de los místicos de Ávila: la unión de Santa Teresa y la ciudad la colma, no sólo de una perspectiva histórica, sino también de una percepción moral que tiñe a sus gentes. Es decir, nos encontramos ante un espacio simbolizado que confiere, sólo por el hecho de moverse en él, una etopeya particular, un retrato moral de todo personaje que en el se nos presenta.

Los siguientes fragmentos redundan en la idea (1920: 96):

-Bueno, bueno- interrumpió el aludido-; con usted no se puede discutir. Usted toma a broma lo más serio. No podemos entendernos. A mí con mi fe me basta. Creo ¿oye usted? creo y tengo a orgullo haber nacido en una tierra de Santos...

-De santos que no se acuerdan de ustedes...

La segunda parte de la novela, en la que Sangil ha entrado en un enfermizo estado de falso misticismo, Bermúdez se convierte en el protagonista último de la novela y decide llevarse a Sangil. La trama ha dado un giro completo y viene a demostrarnos la

imposibilidad de una vida mística y alejada de toda vanidad para un personaje como el de Sangil (1920: 109):

-Entonces -repuso Bermúdez- en vista de que Ávila es un pueblo ridículo, donde no se conoce el foie-gras, donde no hay cocinera que pueda satisfacer nuestros paladares y donde faltan las demás condiciones que la vida exige, decidimos marcharnos hoy mismo, ahora mismo, sin pérdida de tiempo, para Madrid o para el Senegal. El caso es huir.

No encontramos en la obra autobiográfica de Insúa crítica alguna hacia el ambiente religioso y monástico de la ciudad de Ávila. Aunque, cuando Insúa publica el prólogo de *Brujas la muerta* en 1918, ya ha publicado diez novelas, además de *En tierra de santos*, es evidente que el conocimiento del tópico sobre las ciudades místicas y guerreras está presente en la novela y que, como se explicita en las *Memorias*, la elección del lugar en el que se desarrollará es, básicamente una elección de carácter literario, porque en los materiales autobiográficos que hemos manejado –los tres títulos que publicó Insúa- no hay referencias a la ciudad que no sean las de su estancia para la elaboración de la novela.

Sí hemos de llegar a la conclusión de que el tratamiento espacial que Insúa aporta en sus escritos autobiográficos es un tratamiento de carácter explicativo, más que vivencial. De manera que, incluso la apreciación de otras ciudades a las que se siente vinculado, también se hace a partir de material literario o libresco, como cuando describe París a través de las librerías que recorre.

No creemos, decíamos, que *En tierra de Santos* sea una novela autobiográfica, por más que existan algunos tintes autobiográficos en ella. Sin embargo, sí hemos de reconocer que Insúa se sitúa en sus personajes y en el pensamiento que reproducen en las páginas de la novela. Es más; el propio autor lo reconoce en sus memorias, lo que

nos lleva a considerar que, al menos en algunos elementos significativos, mantiene ciertos tintes autobiográficos (2003: 156):

[...] las reflexiones de mis héroes, que reflejaban, en cierto modo, una situación de mi ánimo que hoy considero lamentable. Sufría yo entonces del influjo de los pensadores materialistas, un exceso de sensualidad juvenil y una crisis de descreimiento que fue, por fortuna, efímera.

Resumiendo, *En tierra de santos* responde a un modelo de escritura de ficción con tintes autobiográficos que, aunque no podemos considerar como una auténtica novela autobiográfica, sí nos permite, mediante la comparación con las declaraciones de Insúa en sus *Memorias*, entender ciertos aspectos autobiográficos que hay en ella y que nos llevan a una mejor comprensión del signo espacial de la ciudad de Ávila en estos dos textos. La vinculación del símbolo de la ciudad muerta de Ávila está en íntima relación con la imagen de la ciudad-castillo y la ciudad-celda, bajo el prisma de un estudio de su cronotopo. Vamos a verlo con algo más de detalle.

1.1.2.-Cultura y memoria en la representación del espacio en autobiografía. La ciudad castillo, la ciudad celda y el palacio de cristal

El concepto de ciudad muerta como tópico de la literatura simbolista, poco estudiado hasta el momento, es seguramente uno de los que más éxito tuvo en la literatura finisecular española. No deja de ser extraño que, habiendo ejemplos evidentes de esta simbología, se continúe considerando el caso de las ciudades de Castilla casi únicamente como reflejo del interés de unos escritores dolidos del mal de España que buscan en el pasado el momento de esplendor de un país en ruina. Y no podemos olvidar que algo de esto hay. Todo símbolo es, semánticamente pluridireccional y no podemos negar significados que apunten en esa dirección. Ahora bien, no podemos

dejar de lado otros no menos importantes, máxime cuando los podemos documentar y testimoniar.

El espacio de la ciudad había cobrado un interés muy relevante en la novela del siglo XIX, fundamentalmente a partir de la novela realista y podemos hablar de una verdadera novela urbana en la que dicho espacio se convierte en un protagonista más, un signo que condiciona la aparición de los personajes, el desarrollo de la trama y el tiempo de la historia. En España, esa tradición la podemos recoger de las obras de Galdós o de Clarín³⁷, por poner algún ejemplo relevante.

El símbolo de la ciudad muerta procede de una larga tradición que surge en el romanticismo, con la reivindicación del paisaje y la subjetividad de la mirada en torno. Las ciudades se llenan de conventos, palacios y personajes y ambientes medievales, en busca de un pasado que, a todas luces resultaba más acogedor que el presente del siglo XIX. En ese ambiente que podemos rastrear en no pocas obras románticas, pongamos por caso *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, lo religioso, lo medieval, el pasado... se unían para representar un mundo que, ya muerto, pervivía en la vida espiritual de los pueblos. Luego, venía a añadirse una tendencia literaria a lo sensual y lo exótico que tiene su mayor repercusión en la tradición simbolista, impresionista, modernista... o como queramos denominar a las tendencias artísticas de finales del XIX.

Fue el escritor belga George Rodenbach el que termina de dar consistencia a este tópico con una obra que tuvo un gran éxito en toda Europa y que, en España, tuvo cierto eco en algunos de nuestros autores de más renombre. *Brujas la muerta*, que tradujo al castellano Alberto Insúa (1918) fue citada no pocas veces por Unamuno, por Cansinos-Assens y por otros autores en los que tuvo alguna trascendencia el tema de las ciudades antiguas, o mejor y en terminología de esos mismos autores, “viejas”.

³⁷ Por ejemplo, Madrid en los *Episodios Nacionales* o Vetusta en *La Regenta*.

El propio Rodenbach (1923: 24) habla en alguno de sus textos en prosa lírica de las características de estas ciudades:

Les villes sont un peu comme les femmes : elles ont leur temps de jeunesse et d'épanouissement; puis vient le déclin, et les lézardes chaque jour accrues au long des murs augmentent péniblement les rides de leur vieillesse. Combien qui furent naguère les cités riches et belles, ont une fin de vie abandonnée; pauvres aïeules qui se raidissent avec des airs déchus, conservant tout au plus quelques monuments : blasons de pierre, armoiries familiales qui seuls attestent leur ancienne et authentique noblesse. La plupart ont tourné au mysticisme, villes devenues religieuses, qui égrènent, dans le soir, le chapelet de fer des carillons !³⁸

O en algún poema de *Le Règne du silence* (1891: 15):

La ville est morte, morte, irréparablement !
D'une lente anémie et d'un secret tourment,
Est morte jour à jour de l'ennui d'être seule...
Petite ville éteinte et de l'autre temps qui
Conserve on ne sait quoi de vierge et d'alangui
Et semble encor dormir tandis qu'on l'enlinceule;

En la edición que de *Bruges-la-morte* realizó Christian Berg (1986) se explica cómo fueron otros (luego y al tiempo) los que dieron forma al tópico: d'Annunzio, Mauclair, Régnier, Fogazzaro, Mann, Hellens, Verhaeren, Rilke, Zweig, Moretti... y añadiríamos nosotros a Unamuno y Larreta en España.

En la novela de Rodenbach se identifica la ciudad con la melancolía por la muerte de la esposa. Melancolía y ciudad irán, de ahora en adelante, íntimamente unidas en este topos simbolista. Y, lo que es más, la ciudad suele aparecer evocada desde el tiempo y el espacio, no retratada en tiempo presente; Brujas lo está desde París en la obra del

³⁸ Publicados por vez primera en el diario *Figaro*, en 1894, eran una serie de textos dedicados a las ciudades de Brujas, Gante o Saint-Malo. Se publicaron posteriormente en París, en 1923: *Premiers et Derniers vers, fleurs de neige, joies grises, le sang des crépuscules, derniers vers*.

belga, y representa la huida de la vida mundana, de los placeres, a la manera Shopenhaueriana de la renuncia a la vida. ¿Cómo no iba a suponer este tópico un lugar común de interés para la huida de los simbolistas españoles, y cómo no se iba a relacionar con el dolor de España? El espacio simbólico de la ciudad encontraba fáciles referentes en las ciudades de Castilla para su uso en la novela de fin de siglo.

Fueron muchos los que tuvieron en mente el símbolo, ya para utilizarlo, ya para negarlo. El mismo Machado (1929: 36) lo recoge en algún poema: “¡Alegría infantil en los rincones / de las ciudades muertas!... / ¡Y algo de nuestro ayer, que todavía / vemos vagar por estas calles viejas”.

Vamos, pues, a intentar seguir el rastro de cómo ese tópico que surge a finales de siglo se sistematiza en torno a la simbolización espacial, y toma como referentes a algunas ciudades castellanas que encajan en la definición simbolista de ciudad muerta. Segovia, Toledo, Ávila, Sigüenza... convirtiéndolas en auténticos signos espaciales que involucran, no sólo a las propias novelas, sino a toda una manera de considerar el espacio y el tiempo de las ciudades que afecta a un concepto extendido en su tiempo y que vino a denominarse “castellanismo”.

Campanarios, iglesias, procesiones, palacios y caballeros son algunas de las claves para entender el signo espacial de las ciudades muertas que se reúnen para confrontarse a una sensación de sensualidad y vanidad humana

Así, intentamos clarificar teóricamente el tópico de las ciudades muertas, y definir la ciudad decimonónica como símbolo, su creación a partir del tópico literario que parte del simbolismo europeo. Pero también cómo se produce su descomposición y crítica sobre la base de los textos de los autores de la generación inmediatamente posterior (pero que está publicando al mismo tiempo), hasta la llegada de las vanguardias a España. Es decir, cómo evoluciona el signo espacial de la ciudad muerta desde sus

inicios simbolistas hasta su descomposición entrado el siglo XX y como ese signo lo es también de un cambio de sensibilidad literaria y de una modificación del concepto mismo de espacio y tiempo en la novela de este siglo.

Partimos de la base de que una vez superada, de una vez por todas, la vieja y falsa dicotomía de modernismo frente a 98, fue posible abordar el carácter simbolista de los autores de la España de la época, sin temor de caer en viejos lugares comunes de la historia de la literatura. De alguna manera, el tema de las ciudades de Castilla se ha visto teñido también por esa pretendida esencia de los autores del 98 según la cual eran los portadores de un dolor de España privativo de ellos, ajenos a florituras lingüísticas y a preciosismos literarios. Puede que así sea en algún caso; pero tendencias literarias contemporáneas que habían sido, en muchos casos, lecturas que siguieron con gran interés, están permanentemente configurando la manera de leer y de escribir de las generaciones de final de siglo, caso de los escritores simbolistas, fundamentalmente franceses; y, sin negar evidentes rasgos propios de los autores “castellanistas”, el recurso al símbolo como figura de creación más ilustrativa, los convierte también en escritores simbolistas.

El caso de Ávila es especialmente interesante por dos motivos. El primero de ellos es que fue una referencia clave en la obra de varios de esos autores, como expresión literaria de su visión de Castilla; el segundo es que Ávila, la ciudad de Ávila se convierte en un auténtico tópico de carácter simbolista, aún no estudiado, en línea con otros libros que venían publicándose en Europa y que, por este tiempo comienzan a tener eco en nuestro país. La explicación de cómo el signo espacial de la ciudad ejemplifica el espacio de la “ciudad muerta” me parece fundamental para ubicar la significación de Ávila dentro de la tónica simbolista del momento y alejarla en la medida de lo posible de una visión castellanista que, en muchos casos no se atiene a la

intención creadora de sus autores. O lo que es lo mismo: nos encontramos ante una expresión estética que trasciende al interés puramente historicista y enmarca una forma especial de novela en la que el espacio simbólico se torna en protagonista de la trama. No queremos decir con ello que toda interpretación de lo castellano y lo abulense como referente del espíritu español sea incorrecta; tan sólo que esa interpretación pudiera ser parcial, atendiendo a la esencia propia del símbolo, mucho más amplia desde un punto de vista significativo.

Existe un sentimiento arraigado en ese grupo de autores de fin de siglo y que parece impregnar a todo el grupo. Cosa lógica, por otro lado para unos escritores cuyas lecturas se movían entre Nietzsche, Shopenhauer, Kirkegaard, Pascal o Montaigne, pero entre los que había calado una obra fundamental como era la del francés Bergson, a la que nos referiremos con mayor detenimiento. Se puede atisbar la valoración que el tópico podía tener en cuanto a valor representativo de la época; el sentimiento de vacío, íntimamente relacionado con otros tópicos simbolistas, que iba haciéndose explícito en sus obras desde el primer momento. De hecho, en el primer librito o folleto incendiario de Azorín, *Charivari*, opúsculo diarístico prácticamente inencontrable, refleja lo siguiente (1897: 3):

Cada vez voy sintiendo más hastío, repugnancia más profunda, hacia este ambiente de rencores, envidia, falsedad. Me canso de esta lucha estéril... Y aunque venciera, ¿qué? ¡Vanidad de vanidades!

Es difícil explicar el por qué de estas palabras. Podemos considerarlas como un ejemplo de lo anteriormente expuesto, aunque bien podría significar un simple cansancio de la vida cultural madrileña en el tiempo en que Azorín trataba de hacerse un hueco en el mundillo literario madrileño, de publicar en los periódicos de la capital y, aunque ya conocido y respetado, se da de bruces con la realidad de una ciudad que

apenas si le reporta nada. Pero esta reacción puede no ser otra cosa que un puro recurso, un tópico más que también es utilizado por Unamuno (1972: 54): “Está en el aire todo, / no hay cimiento ninguno / y todo vanidad de vanidades.

O Machado (2003: 34): “¿Dónde está la utilidad / de nuestras utilidades? / Volvamos a la verdad: / vanidad de vanidades”.

La mirada hacia el libro bíblico del *Eclesiastés* es general. La vaciedad o el hueco es la contraposición a la apariencialidad, y encuentra un lógico lugar en la desnudez de los paisajes, de los paisajes castellanos, claro está. Esta sensación de vacío será una de las características más elementales del signo de las ciudades muertas, ciudades en donde la esencialidad aparece bajo la forma de lo escueto y lo simple, la sencillez y la vaciedad frente a una pretendida banalidad urbana. Y el cronotopo de las ciudades muertas incorporará esta idea de vacío, de manera que los espacios se vincularán a referencias morales y psicológicas propias de este tópico del Siglo de Oro español.

La gloria de Don Ramiro, a la que nos vamos a referir con más detenimiento como muestra clara del simbolismo en la obra de Unamuno y como reflejo de Ávila en tanto que ciudad muerta, quiere ser precisamente eso, la vanidad final de la gloria pretendida, y eso es quizá lo que más pueda admirar don Miguel de la obra de Larreta (2004: 234):

Una vez más la vanidad de la gloria, esa vanidad que estamos proclamando de continuo los que en lucha tras de la gloria vivimos. Y si la gloria es vanidad, ¿qué otra cosa no lo es también? ¿No es vanidad acaso la molestia y oscuridad de la vida? ¿No es la humildad tan vana como la soberbia? ¡Vanidad de vanidades y todo vanidad!, que dijo el predicador.

¿Y en qué punto de esta disquisición podemos atisbar la importancia de la provincia y de la ciudad de Ávila? Ávila es casa, “Ávila la casa”, como la denomina Unamuno. Pero también es celda. Y en tanto que celda, recoge toda la iconografía

conventual y se acerca a los tópicos de las ciudades muertas del simbolismo europeo. Recordamos ahora los viejos cuadros barrocos, los San Jerónimos, con sus pesadas calaveras, sus relojes, sus libros... Y también la ciudad de Brujas en las obras de Rodenbach. Esta es la impresión de Miguel de Unamuno quien compara la ciudad con un convento, evidenciando la unión simbólica de espacio urbano y espiritual (1929: 573):

Abarcábamos toda Ávila de una sola mirada y comprendimos lo que se puede querer a una ciudad así y cómo puede ser patria. Atenas fue patria y no lo fue Babilonia. Y Ávila es, además, un convento. Y aun casi la celda de un convento.

Unamuno comprueba una corriente espiritual que, perdida en cualquier otro lugar, permanece en Castilla y puede rastrearse. Ese espíritu del XVI estaría presente en la Castilla del siglo XIX. Bien puede ser esa mezcla de la *intrahistoria* unamuniana y de *intuición* bergsoniana; el caso es que tras el espíritu que perdura en Castilla existe un hilo que nos conduce muy lejos, a Prisciliano. También Azorín descubre en Santa Teresa una energía espiritual que es el ejemplo más claro de la energía española³⁹. El mejor ejemplo puede ser este texto del propio Unamuno (1922: 10):

Ninguna ciudad estaba mejor hecha que Ávila para oír la predicación de Prisciliano. Edificada entre cielo y tierra, sobre la más alta terraza de Castilla la Vieja, en un desierto de piedras ardientes o arrecido, Ávila estaba como prometida al ascetismo y al misticismo, debía de dar a la España Católica Juan de Ávila y Santa Teresa.

[...] Y, ¿no hay ninguna corriente anímica, algo como una sacudida nerviosa de la tierra ibérica, de sus entrañas de roca, que vaya a Santiago de Compostela a Alba de Tormes, haciendo palpar el corazón soterrano de Ávila?

³⁹ En realidad, el tema de la energía espiritual no es un lugar común de Unamuno o de Azorín. Había sido Enrique Bergson el que había publicado su obra *La Energía Espiritual*, en la que se explica, a través de algunos artículos, la psicología de algunos problemas metafísicos.

Por ello, por haber descubierto quizá el espíritu de la ciudad, se extraña tanto don Miguel de los aciertos de Larreta y se pregunta “cómo un argentino cómo es Larreta haya podido penetrar en el alma de nuestra España más castiza”.

Sin embargo, Larreta ya había dado con esa imagen de la ciudad como una celda de la que venimos hablando y muy posiblemente estaba al tanto del libro *Bruges-la-morte*⁴⁰. En ese caso, la descripción de la ciudad y su intención simbólica no sería más que ese artificio que ya era sobradamente conocido, por lo que los argumentos de Unamuno no tendrían especial sentido. No es en *La gloria de don Ramiro* el único texto en el que se habla de la ciudad como una celda. En el poema *Ávila*, en el que se toma la imagen en torno a San Juan de la Cruz, la celda del despertar es ese espacio de piedra elevado espiritualmente (1943: 37): “Pone fray Juan plantas en el suelo / a pie descalzo y lumbre de candela / se levantan, en fuga paralela, / santas paredes, torres poderosas. / Y es la ciudad en él piedra que vuela”.

La gloria de don Ramiro es otro claro ejemplo de cómo se percibe la ciudad desde la perspectiva del novecientos. Larreta contempla Ávila como ese mismo espacio monástico (2002: 31)

En cambio, la existencia muda y monástica de Ávila de los Santos, donde pasaba horas eternas sin escuchar otra nota de vida que el tañido de alguna campana o el canto de un gallo, le exasperaba el humor como un duro cautiverio.

Larreta debió conocer una amplia bibliografía sobre Ávila. Él mismo declara que su manera de recopilar datos era casi realista. Entre ellas estaría también la obra de Rodenbach, *Brujas la muerta*, de lo que hay evidentes muestras en *La gloria de don*

⁴⁰ El epíteto unamuniano de Ávila-la-casa es, muy probablemente, sugerido por el nombre de la novela *Bruges-la-morte*.

Ramiro. Pero la explicación que da Unamuno (1941: 292) del acierto de Larreta, se escapa de lo estrictamente literario y entra de lleno en el pensamiento propio y en el de Bergson, olvidando a propósito la fuente estrictamente literaria de la que ambos habían bebido:

Y no dudo de la inteligencia de Larreta -dice Unamuno- ; es más, creo que la tiene privilegiada; no dudo tampoco de que haya estudiado detenida y concienzudamente a nuestra España y a nuestro siglo XVI, y en especial a Ávila, a esa maravillosa ciudad-castillo en que la acción de *La gloria de don Ramiro* se desarrolla; pero creo que si ha acertado como ha acertado; que si nos ha dado una tan viviente obra de evocación, es por instinto, y no por instinto de artista precisamente. [...] Y es este instinto desinteresado el que, aunque sirviéndose de la inteligencia, le ha permitido a Larreta llegar al interior de la vida espiritual española del siglo XVI, tanto acaso como esta nuestra España de acá, y tal vez con la ventaja de no haber recibido ciertas escamas, excrecencias y escurrajas externas, que es lo que por aquí pasa por lo castizo y genuino de nuestro espíritu.

Ese espíritu monástico y caballeresco, tan propio de la tónica simbolista y que tanto interesa a Unamuno es al que también se referirá Azorín (1972: 78) en algún artículo al respecto. En él se referirá a la Santa como ejemplo máximo del espíritu español. O mejor aún, con el término Bergsoniano de *energía espiritual*:

Mas donde hay que estudiar la energía española, donde hay que observar todo el estupendo temple del alma nuestra, es en los escritores místicos. ¡Qué portentoso libro el de las Fundaciones, de Teresa de Jesús! Acaso no haya producido nunca España tan enérgico e indomable espíritu como el de la Santa de Ávila. Pasma la obra por ella realizada. Pobre, desvalida, enferma y sin más que una o dos compañeras recorrió España entera. (...) Hubo, por el contrario, que vencer formidables obstáculos y desvanecer pertinaces persecuciones como la de las monjas de la Encarnación, en Ávila.

Así pues, podríamos ver en Ávila un ejemplo de cómo Castilla supone la concreción de ese espíritu español y de cómo se plasma en concreto en la ciudad como ciudad-celda, garante de la espiritualidad, a la vez que imagen puramente literaria. Pero no podemos olvidar que, en resumidas cuentas, y como decía Baroja, Castilla y su visión, no pasaba de ser un puro artificio literario. Y que existe ese otro artificio del que venimos hablando que utiliza el paisaje y la ciudad como un símbolo y nos permite incluir estas afirmaciones dentro de la tendencia literaria general. Y sin que esto reste especial significación a los textos, debemos considerar el tópico como un lugar común.

Fue Rafael Cansinos-Assens, en su obra *La nueva literatura* quien estableció una diferenciación entre los escritores de la época, atendiendo precisamente a su castellanismo. Para Cansinos (1917: 89):

Con el castellanismo volvemos a entrar en el hipogeo de las cariátides extáticas, tornamos a sumergirnos en las tinieblas medioevas. Nada de la moderna alegría. Ciudades muertas, viejas catedrales, viejas calles desiertas, viejos mendigos, sepulcros y ruinas. La palabra viejo se repite hasta la saciedad” “Es una labor inspirada en la atracción que las ciudades muertas ejercen sobre nosotros, los habitantes de estas ciudades demasiado vivas -¿no ha cantado Rodenbach a Brujas la muerta?

Así que hemos de pensar, de ahora en adelante, en Ávila como una referencia inmediata al tópico simbolista de una ciudad muerta. Así lo entiende Unamuno, pero también así debió de interpretarlo Larreta. Por ello, creo, aparece continuamente esta idea de ciudad celda, a mi manera de ver, más trascendental que la de ciudad-casa.

Retomando la idea que nos ocupaba, Ávila como una celda monacal es, quizá, una de las imágenes preferidas de algunos autores del 98. Preferida porque resume de alguna manera las ideas que hemos expuesto: pobreza, misticismo, sobriedad... para unos autores que recogen algunos tópicos de nuestra tradición del Siglo de Oro como forma de explicar nuestra España del XIX.

Traigo a colación, pues, otro texto de Unamuno en el que se nos aparece esta imagen de la ciudad. En él, el autor refiere ya la importancia de Rodenbach en su contemplación de la ciudad. “Recordad aquella Brujas la Muerta, de Rodenbach”, dice Unamuno, quien ha comprendido que Larreta se encuentra muy cercano a los autores simbolistas europeos. Las referencias a los jardines en la obra de Larreta conecta con una tradición larga que los simbolistas conocen. Los jardines modernistas son herederos directos de los románticos y estos a su vez del *hortus conclusus*, del jardín cerrado de la tópica literaria medieval. Así, de los jardines a las celdas hay poco camino y podemos hablar de los jardines y de las ciudades convento (2004: 292):

Tal es, en efecto, el interior moral de estas ciudades conventos, donde la soledad y el hogar son tan dulces y fecundos.

La contemplación de esos jardines “misteriosos y enjaulados, sumergidos en tenebroso y perfumado silencio”, según Unamuno, remiten al jardín cerrado, a su vez jardín interior y auténtica celda conventual, otro de los significados que venimos hallando en el símbolo que nos ocupa (2004: 293):

En esta Ávila, de jardines tenebrosos y perfumados y de cielo suntuosamente misterioso; en esta Ávila, entre casas señoriales y conventos sintió Ramiro los agujonazos del deseo y la pasión.

De todo lo anteriormente dicho se desprende la importancia que tuvo para la literatura de finales del XIX y principios del XX el concepto de “ciudad muerta”. Lo podemos comprobar en muchos ejemplos. En muchos casos, la aplicación resulta algo ambigua y no responde a las características originales del concepto espacial. Hemos encontrado, incluso, algunos ejemplos de hasta qué punto tuvo importancia éste en la

literatura de principios del siglo XX. La revista *La Esfera*, publicaba en 1915, un artículo anónimo en el que se afirmaba lo siguiente⁴¹:

Reims, la ciudad santa, la ciudad mártir, la ciudad muerta... ¡Reims!... Breve nombre que abarca, como un gran símbolo, la gloria toda de Francia: sus días de alborada; sus horas de tragedia, sus temporadas de gloria... En remota evocación, la vieja ciudad nos habla de los Galos y de los Romanos, de los Remí que le dieron su nombre; y también nos dice cómo allá, en las lejanías del año 352, San Sixto y San Ciríaco trajeron hasta sus muros la divina palabra del Sembrador.

Todo lo cual nos muestra hasta qué punto tuvo relevancia el concepto en lo que se ha dado en denominar la “Edad de plata” de la literatura española, al menos en su primera mitad. El concepto se había extendido hasta plasmar y definir un concepto de ciudad en el que se resumían las definiciones de las viejas ciudades europeas. En España, son Unamuno y Azorín, como hemos visto, quienes terminan de dar forma al símbolo, aunque se nos mostrase en un buen número de textos literarios y también periodísticos.

Los textos autobiográficos redundan en esta misma imagen del castillo o la celda. Recogen ideas normalizadas que han ido generalizándose en textos narrativos de ficción como los que acabamos de estudiar y que han creado un símbolo que funciona en ambas modalidades genéricas. El espacio descrito por estos autores no es, pues, un espacio aséptico, una descripción de un lugar desde una perspectiva puramente objetiva, sino una ciudad “culturalizada”, pasada por el tamiz de la imagen preconcebida y que responde, en casi todas las ocasiones, a la materia simbólica creada previamente.

⁴¹ El artículo hace referencia al bombardeo de la ciudad de Reims. Hace referencia a los bombardeos de la Catedral y los edificios cercanos, por lo que el título del artículo puede inducir a equívoco. Sin embargo creemos que algunas insinuaciones como la religiosidad o la memoria del pasado nos sitúan en la misma línea significativa de nuestro estudio.

El propio Larreta escribió varios textos que podemos calificar como autobiográficos. El primero de ellos se tituló *Tiempos Iluminados* (1941) y fue el resultado de publicar una serie de artículos y conferencias del autor. El segundo llevó por título *La naranja* (1948), y responde a una estructura de corte diarístico en la que se van vertiendo pensamientos, intuiciones, juicios literarios y otras ideas sin más orden que el que Larreta le da en torno a una numeración que no se corresponde con una fórmula temporal precisa.

En estas dos obras aparece un buen número de referencias a las obras narrativas de ficción que hemos visto, fundamentalmente a *La gloria de don Ramiro*.

Lógicamente, también nos vamos a encontrar con las apreciaciones personales de Larreta acerca de la ciudad y su opinión subjetiva acerca de ella. Lo que es más; para la construcción de la novela, su principal fuente de información fueron textos autobiográficos que fue leyendo previamente:

Al ponerme a escribir *La gloria de don Ramiro*, contaba yo con un gran acopio de autobiografías, algunas de las cuales eran entonces casi ignoradas, de crónicas locales, de cartas particulares, publicadas o inéditas, de ejecutorias, de probanzas de limpieza de sangre y hasta de papelotes notariales.

Es un buen ejemplo de cómo un texto autobiográfico aporta información para una narración y cómo autobiografía y ficción se influyen mutuamente en un trasvase que suele darse, generalmente, dentro de la producción del propio autor, pero también en un flujo que aporta influencias en cuanto a signos de uno y otro ámbito. La imagen espacial también es uno de estos signos de mutua influencia, más aún cuando Larreta utiliza también crónicas y otros textos de carácter histórico.

Estas explicaciones acerca de la novela que hay en los textos autobiográficos remiten a modalidades en las que Larreta vierte su vida y emociones, de manera que podemos autenticar como autobiográficos textos como el poema del que dice:

Hace poco, buscando recoger el sentido de aquel instante de mi vida compuse estos versos:

(...) sigo andando
y no sé si soy yo quien va soñando
o es o es Ávila quien sueña. La fortuna
rondaba. Tú me diste, ciudad fuerte,
ciudad santa, la llave alternativa.

La imagen de la ciudad es, obviamente, la que el autor ha recompuesto a través del material previo utilizado para la composición de *La gloria de don Ramiro*. Además de lo anteriormente enunciado, Larreta habla de la influencia de los escritores místicos abulenses, San Juan de la Cruz y Santa Teresa, pero también y sobre todo, los textos que conocía de Unamuno, quien, dicho sea en este momento, fue un admirador de la obra de Larreta.

De estas imágenes previas recibidas, Larreta encuentra la imagen de la ciudad como castillo. En la introducción al poema “Ávila” que figura en su obra *La calle de la vida y de la muerte* explicita esta imagen (1943: 37):

Más que una ciudad, Ávila es un ancho castillo henchido de iglesias. Emblema completo de España, de la España de la historia, de la España creadora y profunda. Son de Fray Juan de la Cruz que estuvo allí tantas veces, las expresiones “el aire de la almena” “lámparas de fuego”.

Yo imagino a Fray Juan en su celda, a la hora del alba, entonando alguno de sus cantares, a manera de oración matinal.

Venimos a decir que esa imagen de la ciudad interpretada como castillo y como celda es, en el caso de Ávila, muy fácil de emparentar semánticamente. Pero no mucho más que otras ciudades de la Castilla de principios del siglo XX. Lo que ha venido a producir esta unión semántica es una cuestión profundamente literaria, más que histórica o física. El hecho de que los textos autobiográficos consultados remitan

siempre a esta imagen procede de la vinculación literaria de Ávila con el tópico literario de las “ciudades muertas”, a la que el propio Larreta contribuyó decisivamente.

Larreta, en sus memorias *Tiempos Iluminados* nos ofrece, precisamente esta visión tan particular de la ciudad: (1941: 120)

No creo que ciudad alguna ofrezca al viajero entrada más emocionante. Puerta de San Vicente. Dos inmensos torreones. En lo alto, curvado pasadizo, verdadera ceja de piedra, infunde a toda aquella mole guerrera una soñadora expresión de plegaria.

No es baladí considerar que ante la visión de un espacio determinado nos presentamos con un bagaje cultural que nos prepara las primeras impresiones. No podemos olvidar que es un acto que a todos nos afecta en nuestros viajes. La impresión de un paisaje urbano está previamente preparado por nuestras experiencias culturales previas. Así, un viajero en Nueva York reconocerá las imágenes que le han ido llegando a través de películas o fotografías o, simplemente, a partir de las imágenes de la prensa o la televisión en sus informativos. ¿Podemos, pues, enfrentarnos a la visión de una ciudad sin una idea preconcebida de ese lugar?

Evidentemente no. Cuando un viajero catalán, Pere Corominas viaja hasta Ávila y la contempla por primera vez, reconoce esa primera idea preconcebida. El texto autobiográfico rememora un viaje por Castilla y las etapas por diversas ciudades. Lo que realmente nos interesa es cómo, para Corominas la apreciación del espacio no es del todo aséptica y, necesariamente está precedida por la preparación cultural y la idea preconcebida de ese espacio (1998: 35):

Seguramente debía estar mi alma preparada para recibir una perspectiva sentimental de Ávila cuando pasé por ella hace muchos años. Ni el horrible monumento a Santa Teresa, ni el banal Paseo de San Antonio pudieron quebrantar el esfuerzo de mi espíritu, empeñado en ver con ojos medievales la

vieja ciudad ceñida por su corazón de murallas y torreones, de las que apenas desborda en una pequeña parte de su circuito.

Este texto procede de la obra de un intelectual. Corominas conoce Ávila tras su estancia en Madrid para dictar una serie de conferencias en la Residencia de Estudiantes por encargo del propio Jiménez Fraud. Es decir, las impresiones que del entorno – urbano o no- de un autor están, como es evidente, condicionados por el caudal cultural de que dispone. Ahora bien, ¿podemos considerar que ese caudal pertenece, de alguna manera, a la memoria? Si ello es así, no hay una diferencia excesiva entre la percepción del espacio que hay en un autor culto o un narrador que pretende, únicamente, hacer una descripción sin intención alguna del espacio conocido tiempo atrás.

La recuperación de los datos de la memoria es siempre un proceso idéntico que responde a una selección de imágenes recordadas de manera más o menos vívida. Sin embargo, el almacenamiento de esos datos o la “reconversión” o “ficcionalización” de esos datos dependerá de ese bagaje cultural. Luego estamos hablando de una refundición espacial que depende de esa cultura previa del autor en la integración de los recuerdos.

Volviendo al asunto que nos ocupa, la percepción de la ciudad como un espacio cerrado, bajo forma de celda o de castillo, va a estar ligada, generalmente a condicionamientos culturales concretos. En el caso de Corominas, porque la concepción de la Castilla de la que hablaba en el primer cuarto del siglo XX es la que habían aportado los autores de la denominada entonces “Generación del 98” y porque es la de un escritor catalán, que escribe en catalán y trata a la ciudad como la imagen de un territorio que se contrapone al suyo y que es heredero de esos viejos conceptos de espiritualidad y pasado de los que hemos venido hablando.

Por lo tanto, la imagen de “ciudad celda” o espacio cerrado y místico es el resultado de una asimilación cultural previa y tiene los mismos tintes de ficción que

puede tener el espacio en un texto novelístico; es decir, el espacio se ha convertido en signo narrativo, independientemente de que el espacio sea real y aparezca en un texto autobiográfico. Podemos apreciarlo en estas otras palabras (1998: 38):

Pues si has de dormir, [Castilla] duérmete en Ávila, al arrullo de los recuerdos de tu Santa, al rumor de sus muros ennegrecidos, en lo alto de tu meseta, donde la sobria vida de los páramos y el enjuto espíritu religioso curarán tus blanduras de toda liquefacción soez. Recoge alimentos, almacena energías, sueña.

Pero también es cierto que bajo a esta imagen de la ciudad pequeña palpita una contradicción. Decíamos en la primera parte que la imagen de la ciudad moderna que crece sobre las ruinas de sus barrios medievales se distribuye por toda Europa durante los últimos años del siglo XIX y los primeros años del XX. Y que llegaba a las pequeñas ciudades de Castilla, como Ávila, la Salamanca de Unamuno o la más alejada de Zamora. La pequeña burguesía de estas localidades quiere imitar los nuevos adelantos urbanos de Madrid y, sobre todo, Barcelona y encarga a los arquitectos recién llegados a sus Ayuntamientos la construcción de sus modernistas residencias. La llegada del ferrocarril a Ávila impone la construcción urgente de hoteles para los ingenieros, casas para los veraneantes madrileños... La imagen de la modernidad arraiga en la estética de la pequeña burguesía campesina. Frente a la ciudad castillo, la ciudad celda, se quiere erguir el pequeño palacio de cristal como imagen de los nuevos tiempos.

Marshall Berman también se ocupa de este emergente símbolo que aparece en muchas ciudades europeas, Madrid incluida. El espacio del palacio que no se opone a la naturaleza, sino que la integra en su propia belleza urbana se convierte en el símbolo de los nuevos tiempos. Es, al tiempo, hermoso y transitorio y, a la manera de un invernadero es capaz de incorporar dentro a toda la naturaleza, integrarse en ella

dejando ver el exterior. Está hecho para desvanecerse en el aire, para ser “la antítesis de la ciudad” (1988:253). El primero de ellos se construyó en Londres en 1851 como parte de la Exposición Internacional que allí se celebraba. Se concibió como una muestra de ingeniería condenada a desaparecer tras la Exposición. El de Madrid se levanta en 1887 con motivo de otra exposición, la de las Islas Filipinas como un auténtico invernadero a imitación del londinense y la idea era también desmontarlo y enviarlo a Filipinas tras la Exposición. Literariamente, la literatura modernista recurrirá habitualmente al símbolo. Rubén Darío lo hará en sus poemas. Son la contraposición modernista a la unión de la naturaleza y lo urbano, el símbolo opuesto a las ciudades castellanas. En la misma línea que los grandes bulevares en los que, de la noche a la mañana emergen los árboles frondosos a un lado y otro de la calzada, junto a las grandes y lujosas cafeterías, los palacios de cristal señalan la naturaleza en los jardines, en los landscape, pero, en realidad, representan la gran obra de ingeniería, la aplicación urbana de la ciencia. Frente a este símbolo, la ciudad celda evita el juego de la modernidad, lo soslaya incidiendo sólo en los valores espirituales e históricos. Si recordamos lo que decía Berman sobre los autores antimodernistas, transportado a la literatura española, los escritores que huyen la ciudad moderna encuentran en la ciudad pequeña esa misma expresión cultural del palacio de cristal privada de su concepto de “espacio moderno” en el que se incluye la naturaleza.

Berman explica que “todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tienen un carácter dual: son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él” (1998: 244). El problema es cómo transportar esas mismas ideas a los lugares donde la modernidad real aún no ha llegado. (1998: 245):

Pero en los países relativamente atrasados, donde el proceso de modernización todavía no se ha impuesto, el modernismo, allí donde se

desarrolla, adquiere un carácter fantástico, porque está obligado a nutrirse, no de la realidad social, sino de las fantasías, espejismos, sueños.

Y así ocurre, en efecto, en esta imagen castellana del modernismo. Ese modernismo urbano de la Castilla pobre y rural ha de adquirir, necesariamente, unos tintes que, como recuerda Berman, tienen que ver más con el espejismo. Una realidad, nos atreveríamos a decir, más cercana al don Quijote (unamuniano) que a Baudelaire.

Los espacios del XIX en Castilla son transfiguraciones de la ciudad porque no pueden ser palacios cristalinos y transparentes. La modernidad de las ciudades muertas de Castilla son, por necesidad literaria, palacios de granito, pero con la misma trascendencia narrativa. La vieja ciudad se elevará hacia el cielo espiritualmente porque no podrá dejar ver el cielo a través del cristal del ingeniero. El cielo será ese cristal y el aire serán las paredes.

Ya ha sido más que estudiado esa responsabilidad castellana en la literatura de finales de siglo y no será ahora cuando volvamos a ello. Sin embargo nos resulta importante en nuestro estudio comprobar cómo la ciudad en estos autores responde a un criterio no muy distinto del de los modernistas. La ciudad modernista decimonónica se correspondería más con San Sebastián, cuyos valores no niega Unamuno. Y, de hecho, la contraposición entre una y otra no es más que la búsqueda de “valores profundos” e históricos. Estos valores no son los del *flâneur*, los del burgués parisino, sino los del historiador y el creador. No son, por tanto, dos visiones opuestas, sino dos concepciones diferentes de lo que es una ciudad: la celda o el siglo. Unamuno lo expone de la siguiente manera (2004: 294):

En el aspecto íntimo del arte, para el que busca sensaciones profundas, para el que tiene el espíritu preparado a recibir la más honda revelación de la historia eterna, os digo que lo mejor de España es Castilla, y en Castilla pocas ciudades, si es que hay alguna, superior a Ávila.

El contrapunto entre la vanidad y la espiritualidad es el concepto de “antimodernismo” del que hablábamos en la primera parte de este trabajo. Ávila va a representar, precisamente ese concepto de antimodernidad que será resaltado a través de los años, el concepto de la permanencia frente al del desarrollo, el del progreso frente al de la historia.

La simbolización de estos espacios a partir de la metáfora del castillo o la celda pretende dotar a la literatura de las ciudades de un contrapunto lógico a las ideas baudelerianas que ya se daban en España “Y, sin embargo, de ser una ciudad como Ávila –o como Salamanca- un verdadero hogar para el alma, una ciudad que recibe y conserva el dejo del espíritu, llegó Ramiro a sentir asco por ella. [...] Ciudad cárcel, según él” (2004: 295).

La oposición sólo puede producir la terrible dualización del espacio. Porque la negación de la nueva ciudad emergente sólo se puede hacer mediante la constricción, no sólo urbana, sino funcional. La negación del desarrollo urbano lleva aparejada la negación del desarrollo y la constricción de la vida en la ciudad. Si en el París de Baudelaire emerge el enfrentamiento entre dos clases sociales opuestas; si los bulevares suponen la incursión de la burguesía en el centro de los barrios medievales, en las ciudades unamunianas se niega siquiera la opción de conocimiento: lo campesino, lo burgués, lo religioso ha de unirse en un mismo espacio: la celda conventual.

Que Unamuno elija este símbolo no es del todo inocente. La mejor negación de un sistema de oposición de clases no es el triunfo de una sobre las otras, sino la unión de todas bajo un único espíritu formal, una uniformización, que en el caso de Castilla se da bajo la metáfora de un convento. Caballero, campesino y religioso como esencia de un mismo personaje: una pretendida “alma” de ciudadano que opondría el nuevo concepto de ciudad al viejo. Unamuno huye la modernidad urbana (2004: 296):

Londres, en cambio, o Nueva York, no puede ser una ciudad nunca. El que en Londres tenga alma de ciudadano tiene que albergarla en un barrio. Londres no puede ser nunca una casa.

La construcción simbólica de la ciudad pequeña se va a dar, por supuesto, sobre la base de la intimidad: cárcel o casa.

1.1.3.- Tópicos de la ciudad pequeña: espacio y tiempo a través de algunos textos autobiográficos

La segunda parte del análisis que pretendemos hacer en torno al espacio de la ciudad muerta es precisamente la de cómo la literatura de finales del XIX y la literatura finisecular añade a este ambiente de espiritualidad e historia, el ingrediente de la sensualidad y el exotismo propios de la tendencia modernista.

Los jardines modernistas, llenos de evocaciones a los sentidos (colores, olores, sonidos...) son los lugares en los que puede despertar la pasión amorosa en los protagonistas. Como en *Brujas la muerta*, y como ocurre con otras novelas posteriores, sensualidad y espiritualidad terminan por unirse en estas ciudades, no como un contraste exagerado, sino como una necesidad derivada de la esencia de la ciudad muerta. Para los autores de la época, la sensualidad extrema conduce a la vanidad y esta a la reclusión espiritual. Dirá Unamuno (2004: 296):

¿Es que este sentimiento no surge, ante todo y sobre todo, de los desengaños de la pasión amorosa o de los hartazgos del deseo carnal?

Así, vemos unidos los temas fundamentales que establecen la ciudad de Ávila como un espacio simbólico.

Rodenbach había publicado *Bruges la Morte* en 1892. Ya conocemos que la había traducido por primera vez al castellano Alberto Insúa con el título, ya avanzado, de

Brujas, la muerta. Con esta novela, en la que se recrean ambientes y sensaciones de la ciudad de Brujas, se inaugura una larga serie de obras en las que la ciudad se convierte en protagonista de la obra. Es importante destacar que el espacio urbano recupera, no ya su valor metonímico sobre el personaje, sino que son ya personajes de pleno derecho a los que se les atribuyen características humanas, independientes de los personajes y que interrelacionan con ellos, influyéndolos y rechazándolos según las necesidades narrativas. El propio Rodenbach explica así cómo son esas ciudades (1896: 31) :

Las ciudades así tienen, ante todo, una personalidad, un espíritu autónomo, un carácter apenas exteriorizado que corresponde a la alegría, al amor nuevo, a la renuncia, a la viudedad. Toda ciudad es un estado de ánimo y (...) este estado de ánimo se comunica, se propaga a nosotros en un fluido que se inoculara y que se incorpora con el matiz del aire.⁴²

El hecho de que “toda ciudad sea un estado del alma y que este estado se propague, parece fundamentalmente unamuniano y también, cómo no, algo romántico. Pero aún hay más, y es que, sin entrar en detalles, Rodenbach había sido el introductor en Francia de las ideas de Schopenhauer, el filósofo alemán que tanto predicamento tuvo en la obra de Unamuno.

Podemos considerar así que la ciudad muerta es el lugar al que escapar de las incitaciones de la vida. Como resume Lozano Marco (2000: 19):

...es lección de silencio y calma, ejemplo de resignación, consejo de piedad y austeridad; un espacio donde se resume la aspiración schopenhaueriana a la renuncia a la vida, la mutilación de los deseos, beneficiándose de la influencia pálida y tranquilizadora de Brujas en la serena espera de una buena muerte.

⁴² La traducción es mía.

Hemos de considerar también que estas ciudades muertas son, de alguna manera “avisos de la muerte”, como lo son las vanitas barrocas y como lo expresaron, ya vimos atrás, Unamuno y Azorín. Lejos, pues, de las grandes ciudades, la verdadera ciudad muerta se encuentra en las ciudades pequeñas, en los espacios reducidos de antiguas ciudades que conservan su pasado. Brujas lo era para Rodenbach y Ávila lo es para Unamuno.

El símbolo de la ciudad muerta encierra pues, imágenes de campanas, iglesias, sepulcros... son historia y como historia apenas amenaza. Forma parte de la huida de los hombres de fin de siglo frente al empuje de la sociedad industrial y de las ciudades grandes. Frente a ellas, la ciudad muerta se contrapone al progreso y la modernidad (1922: 54):

El ferrocarril, en 1863, es cosa reciente, pero todavía corren las diligencias. <<Sale coche para Madrid los días impares a las ocho de la mañana –dice la guía- y entra en ésta los pares a las cinco de la tarde>>. Hay en Ávila cuatro o seis posadas; la de la Estrella, la de la Fruta, la de Vulpes, la del Puente. En el Círculo de Recreo, en la Unión Avileña y en la Aurora Artístico-Abulense, esparcen el ánimo los moradores de la ciudad. En Ávila existen muchas plazuelas. Las plazuelas son el encanto de las viejas ciudades españolas. La piedra de los edificios es cenicienta en Ávila. El silencio, hoy, en las plazuelas es profundo.

Es bien cierto que a Azorín no le interesan especialmente las ciudades. Pero sí tienen sus obras una especial interpretación del signo temporal unido a los lugares pequeños, los pueblos o las aldeas. Su crítica a la vida en la ciudad aparece en algunas obras: En *Diario de un enfermo*, se pone en tela de juicio la pretendida ventaja de los adelantos en comunicaciones y ciencia. En *Bohemia*, historia de un escritor que trata de hacerse un hueco en el mundillo literario de la ciudad, finalmente el protagonista se ve arrastrado por los peligros de la ciudad... Pero Azorín reivindica también la vida en la

aldea y en las ciudades pequeñas. Detrás de la idea están, de un lado las críticas que acabamos de citar brevemente, pero también la de que el tiempo en las pequeñas ciudades es sinónimo de lentitud, de retención del tiempo y de monotonía: *vivir es volver*, la idea nietzscheana que se repite en algunos textos de sus obras más destacadas, no es más que esto.

Por otro lado, el tiempo tratado así no es más que lo que venimos viendo en Unamuno y en los simbolistas que crean el tópico que estudiamos. El eterno retorno de los valores tradicionales que Azorín encuentra en la aldea y el campo y Unamuno en la ciudad muerta. El sueño imperial en el que cae una ciudad del XVI tras Villalar, no es más que su consolidación como espacio muerto, como pasado eternamente anclado en el espacio urbano. Es decir, la ciudad muerta (1922: 24):

Aparecióseme una vez más la ciudad de Ávila, Ávila de los Caballeros, Ávila de Teresa de Jesús, ciudad vertebrada. En aquel campo rocoso, entre los berruecos, que son como huesos de esta tierra de Castilla, toda ella roca, donde la gea domina a la flora y a la fauna, rocambre que es de fuego cristalizado. Cincha a la ciudad el redondo espinazo de sus murallas, rosario de cubos almenados, y como un cráneo, una calavera viva –la gloria mayor del rosario–, en lo alto, la fábrica de la catedral, cuyo ábside cobija recovecos de misterio interior, allí entre las bermejas columnas.

La ciudad que sueña o que duerme nos revela inmediatamente ese otro significado del pasado que puede sobre el presente y puja hasta imponerse a él. Es decir, cómo los símbolos de las ciudades muertas pesan hasta configurar la esencia de sus habitantes. El sueño en Azorín forma parte del concepto de tiempo, de detención temporal y eterna vuelta a lo ya existido. Es el mismo caso que el silencio, otro de los tópicos simbolistas que ya el propio Maeterlinck contribuyó a dar forma. Y Azorín (1946) encuentra silencio, sueño, detención del tiempo, precisamente la base de esta forma de ascetismo que reclama la ciudad celda (1946: 61):

Todo es severo y noble en la ciudad. En el ámbito cerrado de Ávila se ha ido condensando un ambiente de enardecimiento y de pasión. Los caballeros dominan la ciudad. Tienen todos gusto intenso por la política. La multitud está avezada a la vida ciudadana. No existe casi la muchedumbre en el sentido plebeyo. Todos, más o menos, son señores.

El texto pertenece a la novela *Un pueblecito, Riofrío de Ávila*. El espíritu español, el que se encierra en estas ciudades, según Unamuno, y que Azorín encuentra en los pueblos de tiempo detenido, donde aún se siente a Santa Teresa y al pueblo que desnuda a Enrique IV, es el mismo que impregna la obra de Nietzsche. Al fin y al cabo, como el propio Azorín reconoce Nietzsche es español.

Pero sí hay una diferencia fundamental entre Azorín y Unamuno. Azorín busca en los pueblos, no en las ciudades el sentimiento de compenetración con el ambiente y la necesidad de retirarse de la vanidad del mundo. Es igualmente cercano ese sentimiento, que se sitúa en las lindes de la tristeza, no en la tristeza misma. Esa inexplicable sensación de melancolía, tan de fin de siglo, por otro lado, la misma que tiñe las novelas de los simbolistas, los poemas de los modernistas, y la que Azorín encuentra en Riofrío, en Ávila y en Castilla.

Martínez Ruiz se une al paisaje a través de esta sensación de *spleen* que nos describe así (1972: 55):

¿Dónde está España? ¿Dónde está Castilla? ¿No está allá arriba, allá arriba, pasadas unas duras montañas, lejos de los paisajes suaves, románticos y de los mares azules? Sólo en el otoño, después de este vagabundeo espiritual, después de esta fiesta infantil de nuestro espíritu; sólo en el otoño, vueltos a la altiplanicie castellana, unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo* nos hacen compenetrarnos hondamente, dolorosamente, con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla. En nuestros ojos traemos aún la visión de Europa. Quisiéramos, cuando vamos leyendo, relejendo estas páginas de nuestro siglo XVI, sentirnos uno mismo con las ciudades y el viejo paisaje. Quisiéramos, ya casi en el ocaso de la vida, ya fatigados por el trabajo, un descanso en uno de estos viejos

pueblos. Pueblos de Toledo, de Segovia, De Ávila, de Salamanca. Un vasto y cómodo caserón en una calle quieta, silenciosa y lejana. Detrás un amplio y sombrío huerto, donde sólo discretamente entran las tijeras del jardinero en los arriates de mirtos y evónimos.

Azorín continúa en su búsqueda por los mismos caminos que nos ofrecía el símbolo. Ávila, Toledo o Segovia, las ciudades y las provincias tocadas por la historia, y en su texto, las descripciones se nos van a los colores prerrafaelitas: azules, amarillos, como los pintaba Juan Ramón, y el jardín se llena de mirtos y evónimos. Podrá decirse que este amarillo, por otro lado tan unamuniano, es otra cosa, no es el mismo que el de los modernistas, o que quizá sea sólo el tono del trigo de Castilla.

Concluyendo con el análisis de los dos autores, el símbolo de la ciudad muerta encierra una visión del lugar como una imagen de pasado en la que las imágenes conventuales e historicistas conforman la ciudad. Todo ello responde a termina por encerrar el concepto de vacío o de vanitas y desemboca en una idea de tiempo propiamente nietzscheana y azoriniana.

1.2.- La imagen simbólica de Ávila en algunos textos autobiográficos

1.2.1.- Narraciones femeninas: la construcción de la identidad autobiográfica a través del espacio: La celda carmelitana y su expresión escrita como expresión de un "microcosmos urbano"

El siglo XVI es la premisa del yo, al menos en la forma en que hoy lo tomamos en consideración. Hasta aquí, todos, con los matices que queramos dar a los conceptos de identidad y autobiografía, podemos estar más o menos de acuerdo. Sin embargo, aún hasta el siglo XVIII habremos de esperar a una auténtica aparición del "yo" como identidad diferenciada de la masa social de campesinos, guerreros y religiosos, más o menos santos... que es la imagen medieval que aún en el final del antiguo régimen

venía observándose. Será Tocqueville en *L'ancien régime et la Révolution*, quien ya aprecie síntomas claros de aparición de individualismo diferenciador frente a aquella masa medieval e informe en la que toda persona podía “ser igual a condición de no ser diferente”. Todo ello contando con que existía una cierta idea de literatura del “yo” que afectaba a un buen número de textos ya desde bien antiguo y en el que las modalidades autobiográficas, desde una perspectiva contemporánea, respondían a criterios “modernos” de escritura del yo. Así, *El libro del buen amor*, es escrito en una primera persona pretendidamente autobiográfica que, sin embargo, no remite al autor. Es decir, nombre propio e identidad no aparecen fijados con absoluta referencialidad, de manera que podemos considerar esta obra como una suerte de autoficción medieval. Esta identidad tampoco va a ser muy evidente en otro tipo de textos que llegarán, sobre todo, en el siglo XVI, de la mano del Renacimiento y del Concilio de Trento, dos acontecimientos culturales de primer orden que, aparentemente, podrían parecer casi contradictorios y que, sin embargo, encuentran en algunos escritos unos márgenes coincidentes relativamente amplios, como vamos a ver algo más adelante. Estos textos serán narraciones en primera persona de vidas religiosas, en las que, por norma general, hay una obligación escritural que proviene de un confesor o de un asesor espiritual. Estas “vidas” tendrán unos condicionamientos muy particulares. El primero de ellos es la permanente sombra de la Inquisición sobre cada texto que se publicase en la época y que pudiera tener una mínima mención de asuntos teológicos. Otro, que la propia condición – cierta o no – de considerarse textos de encargo, hace aparecer un matiz de cansancio, de tedio ante la narración que se está escribiendo y que niega toda posibilidad de intencionalidad artística o creadora, al menos en apariencia. Y, por último, que esa vida está narrada como reflejo de una experiencia de Dios en la que se produce una sucesiva pérdida de la identidad personal, diluida en la del espíritu divino. Esto conllevará que la mayor parte de los acontecimientos que aparezcan en ese texto como sucedidos a una primera persona que es el autor y narrador, se presenten como obra de una voluntad ajena, como dirigidos por Dios y en los que el propio autor-

protagonista parece ser una voz que no habla por sí misma, sino que se convierte en un mero intermediario de esa obra divina.

Este sería el caso evidente de las obras de Teresa de Jesús, consideradas como obras autobiográficas la mayor parte de ellas, pero fundamentalmente su *Libro de la Vida*, si bien otros muchos textos pueden tener más valor autobiográfico, tal como hoy lo entendemos, que este citado. Además de lo anteriormente expuesto, hemos de tener en cuenta cómo los textos autobiográficos de los religiosos renacentistas y barrocos tendrán muy en consideración otras obras de esa misma modalidad como referente literario, bien sea para observarlo como molde, bien sea con intención de superación.

María M. Carrión (1994) encuentra cómo el discurso autobiográfico de Teresa de Jesús es también la réplica del discurso de San Agustín quien estaría hablando por boca de Teresa. Esta réplica lo es a un discurso que no le resulta satisfactorio y que revela una sombra paternalista de corte masculino. Ya hemos visto en la primera parte de este trabajo cómo Shari Benstock, Susan Friedman o Sidonie Smith aplican teorías de corte feminista y psicoanalítico para demostrar cómo el discurso autobiográfico se ejerce desde la convicción de escribirse como oposición e, incluso, como rebelión contra otro autoritario de carácter fálico; es decir, toda autobiografía femenina se convierte en una subversión del orden cultural establecido. Recordemos que María del Mar Inestrillas (2002: 3) defiende que el comienzo de la autobiografía femenina, como oposición clara al discurso cultural de carácter eminentemente masculino, se presenta como una auténtica revolución literaria y, por ello se presenta como algo “sorprendente, desconcertante e infinitamente interesante”.

Durante los siglos XVI y XVII el “yo” se conoce renunciando a su individualidad. Teresa de Ávila es un ejemplo innegable. Su vida es contada frente al mundo, que impide su reconocimiento como ser individual. Involucrarse en exceso en él suponía la pérdida del pecado que es, en definitiva, la mejor forma de no conocerse. Lógicamente, la presencia de una individualidad llamémosla “fuerte” llevaba necesariamente a un alejamiento de la influencia divina. Toda vida era, por lo tanto, un

relato de los designios divinos sobre ella. Es por ello que, por un lado, el *Libro de la vida* está planteado como una obligación confesional; por otro, como una narración de una vida dirigida por un “yo” exterior, que es Dios; y finalmente, como la expresión de un modelo moral que esa vida representa. El “yo” abnegado, resignado frente a los designios divinos refleja a una persona carente de identidad fuera de esos designios, lo cual no implica, en absoluto, una ausencia de voluntad. Sencillamente refleja una identidad que se hace frente a ese propio “yo”. El “vivo sin vivir en mí” que escriben tanto Teresa de Ávila como San Juan de la Cruz está implicando, sin ningún género de dudas, esa duplicación de la identidad que impide toda narración de una vida como una auténtica autobiografía porque el “vivo sin vivir en mí” o el “vivo ya fuera de mí” están designando una voz añadida que es la voz de Dios, lo que excluiría una autobiografía tal y como hoy la entendemos. Hay que entender, además, que la búsqueda de la propia identidad, en la autobiografía actual, parte del concepto romántico de identidad y que las autobiografías anteriores al siglo XIX no contienen, en sí mismas, los conceptos dolorosos y la subjetividad profunda que hoy reconocemos en ellas, por lo que no podemos sino intentar comprender que la búsqueda será siempre de una identidad que nada tiene que ver con la de un hombre contemporáneo, situado en los márgenes de la conciencia trágica. Ya lo explica así García Montero (2006: 73):

En el ajuste de cuentas entre el yo y la realidad, hemos visto que la búsqueda de consuelo dentro de la subjetividad había concluido en la iluminación dolorosa de la nada, en un callejón sin salida que acaba una y otra vez en el vértigo de una conciencia trágica.

Por ello, la idea de la nueva identidad de Teresa de Jesús es comprensible en un cambio nominal, en una actitud femenina, en un posicionamiento social y en un enfrentamiento religioso que hoy no serían entendibles y explica la transformación de Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, la hija de una buena familia burguesa de la ciudad, en Teresa de Jesús, la identidad nueva que toda su obra de tono autobiográfico

trata de explicar. El capítulo XXIII del *Libro de la Vida* lo expresa de esta manera (1871: 222):

Quiero ahora tornar a donde dejé de mi vida, que me he detenido, creo más de lo que me había de detener, porque se entienda mejor lo que está por venir. Es otro libro nuevo de aquí adelante, digo otra vida nueva; la de hasta aquí era mía, la que he vivido, desde que comencé a declarar estas cosas de oración, es que vivía Dios en mí, a lo que me parecía; porque entiendo yo era imposible salir en tan poco tiempo de tan malas costumbres, y obras. Sea el Señor alabado, que me libró de mí.

Todo, a partir de este momento, estará dirigido desde fuera de ese “yo”, por lo que eso que se denomina la “intercesión” de Dios, o la “voluntad” de Dios, anula, en apariencia, toda pretensión de autobiografía. Las referencias al convento se verán afectadas por todo esta dejación de identidad, de manera que la casa o convento, dejaría de ser propia para ser “casa de Dios”. La interpretación de los lugares sagrados como “casas de Dios” implica también ese abandono del “yo” por cuanto se vive en una casa que no es propia. (1871: 400), lo cual debería tener indudables repercusiones para toda interpretación feminista de esta obra:

Algunas veces parecía que todo faltaba, en especial un día antes que viniese el provincial, que me mandó la priora no tratase en nada, y era dejarse todo. Yo me fui a Dios y díjele: «Señor, esta casa no es mía, por vos se ha hecho, ahora que no hay nadie que negocie, hágalo vuestra Majestad».

Esta apropiación del espacio no es baladí y refleja la identidad de quienes lo habitan. Esa identidad no será, claro está un “yo” fuerte, sino una “Regla”. La Regla de la orden impone una identidad común y una difuminación de la identidad propia, por lo que el convento termina por ser una expresión casi corporal, una imagen de un “yo” comunitario. En una expresión a modo de resumen, diremos que la identidad es la Regla y el convento es el cuerpo. El espacio conventual es, por lo tanto, una metonimia de la orden y se irá construyendo de igual manera en cada uno de los conventos que se irán levantando por España a lo largo de los siglos XVI y XVII. Es más; la propia ciudad se

vuelve contra el convento, en las ocasiones en que se comprende como una amenaza social o económica. No podemos olvidar que la reforma carmelitana es un elemento más de los que se producen en la época y que terminan en la construcción y fundación de monasterios y conventos. Sin embargo el caso de las “casas” o conventos teresianos no encaja, en apariencia, con la idea renacentista que se aplica en otras construcciones arquitectónicas religiosas del siglo XVI

James Casey explica la experiencia autobiográfica de Teresa de Ávila como una gran paradoja del renacimiento español (2005: 115):

Hacia la conclusión del Libro de su Vida, uno de los más grandes biógrafos de la Edad Moderna, Teresa de Jesús (1515 – 1582) presentó su visión de los peligros que amenazaban el mundo en el cual vivía. [...] Para una épica y una cultura, la del Renacimiento, que comenzaba a tomar al hombre y al mundo material como la medida de todas las cosas, esta opinión podía parecer anacrónica.

Al final de este epígrafe abundaremos en esta idea de Casey acerca de la consideración humana y el espacio carmelitano. Sin embargo hemos de destacar ahora, a manera de inciso, que el *Libro de la Vida*, efectivamente, no aporta una información autobiográfica tal como la podemos entender hoy. Esta obra nos parece más una biografía moral en la que el “yo” no es tal, sino una experiencia personal de otro “yo” que es Dios, por lo que no cabría hablar de narración autobiográfica, sino como una auténtica narración biográfica, donde Teresa de Ávila está ocultando otro yo que es el que va escribiendo su vida e incluso su obra. Podríamos pensar, llevando las cosas al extremo, que nos encontramos ante la primera “autoficción” de nuestra época, en la que el “yo” sirve de excusa o de molde para explicar una narración que no se ocupa en absoluto de la propia identidad.

Sí nos parece más autobiográfico otro libro menos considerado como tal, por cuanto el título no reproduce el término “Vida”. Nos referimos al *Libro de las Fundaciones*. En esta obra sí aparece Teresa de Ávila como actor protagonista de los hechos. Porque, aunque el propio libro es también fruto de una obligación devota, los

datos se referencian incluso con fecha; se aplica un destino final a la obra en la que la autora se declara como tal y, aun intentando borrar su mérito, aparece como verdadera autora y se hace referencia a que es una obra de memorialística personal, en la que Teresa de Jesús explica, incluso, su falta de memoria para llevarla a cabo; al contrario que en el *Libro de la Vida*, no es Dios el que escribe por su mano y, además, recurre a la Virgen como “ayuda” en su labor, lo que excluye un “yo” diferente de ella misma (1871: 574):

Irá señalada cada fundación, y procuraré abreviar, si supiere; porque mi estilo es tan pesado, que, aunque quiera, temo que no dejaré de cansar y cansarme. Mas con el amor que mis hijas me tienen, a quien ha de quedar esto después de mis días, se podrá tolerar. [...]Por tener yo poca memoria, creo que se dejarán de decir muchas cosas muy importantes, y otras, que se pudieran excusar se dirán. [...] Comienzo en el nombre del Señor, tomando por ayuda a su gloriosa Madre, cuyo hábito tengo, aunque indigna de él.

Apreciamos, pues, ciertas diferencias entre ambas obras que ofrecen al lector diferentes intensidades autobiográficas. James Casey incluye tanto al *Libro de la Vida* como a éste *Libro de las Fundaciones* dentro del género autobiográfico, si bien como ejemplos de “itinerarios espirituales” (2005: 123):

En primer lugar escribió el *Libro de su Vida*, autobiografía redactada a intervalos a raíz de su fundación de las Carmelitas descalzas en 1562, cuando tenía unos 47 años, pero no publicada hasta 1587, unos cinco años después de su muerte. Menos directamente autobiográficos, pero preciosos testimonios de su concepto del yo son sus dos obras de consejos espirituales, el *Camino de la perfección* (1565), y – título muy significativo - *Las moradas del castillo interior* (1577). Se puede añadir a la lista el *Libro de las fundaciones*. (1573 – 1582), en el cual Teresa describe lo que podríamos llamar la parte pública de su vida, sus viajes por Castilla y sus tratos para fundar una red de casas de la reforma carmelita. Sin duda, un público moderno puede sentirse más afín con este tipo de “autobiografía”, el relato de unos hechos en el contexto donde el contacto con los poderosos de este mundo, donde los tratos y la estrategia humana desempeñan un papel primordial.

Estos itinerarios espirituales, como podemos apreciar en las palabras de Casey, son, efectivamente testimonios del concepto del “yo” que tiene Teresa de Jesús. El problema es que ese concepto identitario cambia desde el momento en que Teresa Sánchez de Cepeda, se convierte en Teresa de Jesús, porque se establece una relación de pertenencia que se resume en los versos “ Yo toda me entregué y di / y de tal suerte he trocado / que es mi amado para mí / y yo soy para mi amado”. Esa pertenencia obliga a lecturas diferentes, de manera que podemos establecer un proceso de identidad cuando se produce un diálogo entre el “yo” que responde al nombre de Teresa y un “tú” que es Dios. Pero cuando la primera persona es la que ejerce la narración, la autoría y asume al personaje, hemos de apreciar cómo se pretende vincular esa segunda voz al “yo” a partir de su influencia permanente en la vida y los hechos que le ocurren. Digamos que se produce una partición de la voz, de manera que podemos reconocer a una Teresa de Jesús autora de los textos y una duplicación en el narrador y el personaje por cuanto ella reconoce que es Dios quien escribe y habla en ella, y que los hechos suceden por la evidente voluntad divina.

Y toda esa relación se produce siempre en una casa y en una ciudad. Así, por lo que respecta al espacio en su obra, hemos de destacar que lo único que le interesa mencionar, salvo detalles que quedan fuera de nuestro estudio, es uno el lugar que le interesa sobre otros sobre otros: el convento entendido como casa.

El mundo, el espacio monástico y, más concretamente la estancia carmelitana, ha parecido ser siempre, un “no mundo”, una estancia ajena a él, como lo es la propia clausura, o como lo eran los viejos conventos benedictinos que funcionaban como auténticas ciudades frente al mundo, y la vida en él se convertía en la expresión de una precaución frente a los peligros del éste. Santa Teresa, sin embargo, suele referirse a sus conventos, en primer lugar como “casas”, lo que en realidad eran, pero también mediante algunas metáforas, como “palomarcicos”. Cuando usa ésta última, no está haciendo una simple metáfora lírica que evoca espacios más o menos idílicos. Hasta hace no muchos años, estos palomares castellanos que Santa Teresa refiere eran

pequeñas edificaciones algo alejadas de los pueblos, pero integrados en ellos, divididos en celdillas a la manera de colmenas en las que muchas palomas pasaban sus vidas a la espera de la muerte, y a las que se les quitaban las plumas guía para evitar su huida. El diminutivo que aplica la Santa no es simplemente un diminutivo afectuoso, sino una forma de restar esa connotación al término. Lo que sí parece cierto es que ésta y otras figuras están demostrándonos su tendencia al espacio pequeño, a la morada minúscula.

Teresa de Jesús sabe que, como los palomares que se extienden por la llanura de Castilla, los conventos son una morada transitoria. Jiménez Lozano explica cómo esos espacios transitorios son expresados como auténticas ficciones, como un *ens fictum* (1988b: 102):

Es decir, Teresa mira la casa y al mundo entero como “ens fictum” que al fin caerá, mostrando su inanidad; y ese es su canon estético construido en la alquimia interior de todas esas motivaciones: la imitación de la pobreza de Cristo, la vanidad de lo levantado por la mano de hombre, la sensibilidad hacia el encanto de lo minúsculo, la necesidad de apartamiento y silencio, la sensación de provisionalidad – la estancia no es una casa, sino una celda, como quien está de pensión.

Y así era, en efecto, la vida de la propia Teresa, que pasó de un convento a otro hasta su muerte. Para Jiménez Lozano, tenía en su mente, para organizar su monasterio (1988b: 104):

el icono de las ermitillas de los antiguos eremitas primitivos de la orden a la que pertenece y cuya tradición ella trataría de renovar; y, desde luego, se ofrecen también a su imaginación muchas otras clases de moradas, que conoce, como espejos o “exempla”: la morada hidalga de la casa familiar, sin ir más lejos, y la de los otros palacios en los que, en Ávila mismo, ha entrado de mozueta y después. Pero, sobre todo, la morada femenina de cientos de generaciones que han encerrado a las mujeres en cubículos: la cocina, el gineceo, el cuarto de bordar, los patinillos en los adentros de las casas y hasta las estancias de los harenes con los umbrales de las puertas elevadas sobre el piso para evitar las huidas precipitadas o los mismos cuartos de los prostíbulos,

casi asfixiantes como los de Pompeya o de las mancebías del siglo XVI y el XVII españoles [...].

Y ve también en la estancia carmelitana los colores y la miniatura de lo árabe perviviendo en la tradición cristiana española: los colores ocres y los tonos blancos; los pequeños jardines, los materiales pobres como la cal, el barro, la madera, el esparto... que son, a un tiempo, expresión de ese gusto oriental y de ese mundo que se refleja en las *vanitas*.

Por lo que respecta a las casas, la estructura monástica de los conventos carmelitanos es un tanto peculiar. Ese espacio que crean las comunidades carmelitanas no se desarrollaba mediante la construcción de grandes monasterios, sino mediante la adición de pequeñas casas colindantes que se iban construyendo o comprando y asumiendo en el viejo convento, como una suerte de expansión urbana que va haciendo de él, no una ciudad al estilo benedictino, sino un apropiamiento de ese mundo externo que se va añadiendo al suyo propio. Una de las razones de que sean precisamente “casas” y que Teresa de Jesús las denomine así es porque nunca evitó la presencia urbana; muy al contrario, son precisamente casas porque la congregación necesitaba de la ciudad para poder sostenerse.

Teresa de Jesús se esfuerza, además, por mostrar la pobreza extrema de esos lugares. La fundación en Medina del Campo pasa por ser un ejemplo de transformación de lo sobrio, incluso lo derruido, en obra de Dios. La estancia carmelita parte de estas premisas siempre, de manera que estas casas son, en algunos casos, meros alquileres (1871: 593): “Esta tenía unas blanquillas, harto poco, que no eran para comprar casa, sino para alquilarla; y así procuramos una de alquiler, y para ayuda al camino”. La descripción de la casa transmite esa sensación de ruina destinada a la transformación (1871: 598): “Yo estaba hasta esto muy contenta: porque para mí es grandísimo consuelo ver una iglesia más, donde haya Santísimo Sacramento; mas poco me duró, porque como se acabó la misa, llegué por un poquito de una ventana a mirar al patio, y

vi todas las paredes por algunas partes del suelo, que para remediarlo eran menester muchos días”.

Todas las fundaciones giran entorno a esa concepción carmelita de las casas como una integración en el espacio general de la ciudad. Las donaciones de dichas casas son la norma habitual. Alguien en la localidad alquila, vende o presta una casa, generalmente en malas condiciones de habitabilidad, a las monjas. Teresa de Jesús suele apreciar siempre esto. Así, las descripciones suelen ser habituales. El caso de la casa que ofrece un caballero de Ávila llamado Rafael para la creación de un convento masculino cerca de Ávila es un buen ejemplo de cómo la casa se convierte en convento sin ningún tipo de transformación (1871: 680):

[...] como entramos en la casa, estaba de tal suerte, que no nos atrevimos a quedar allí aquella noche, por causa de la demasiada poca limpieza que tenía, y mucha gente del Agosto. Tenía un portal razonable, y una cámara doblada con su desván, y una cocinilla: este edificio todo tenía nuestro monasterio. Yo consideré que el portal se podía hacer iglesia, y el desván coro, que venía bien, y dormir en la cámara.

La importancia de la fundación depende, claro está, de la posibilidad de mantener económicamente la casa. Sevilla se muestra como la negación de la norma, de manera que (1871: 793): “Nadie pudiera juzgar, que en una ciudad tan caudalosa como Sevilla, y de gente tan rica, había de haber menos aparejo en fundar, que en todas las partes que había estado”. A pesar de ello, logran una casa (1871: 794) “y era tan vieja y malo lo que tenía, que se compraba solo el sitio en poco menos que la que ahora tienen”.

Las casas se compran o alquilan, lo que lleva a una participación activa en la vida de la ciudad. La vida dependiente de limosnas de la ciudad no hace de la clausura un aislamiento total. Los alquileres, las compras, las escrituras, las negociaciones... todo ello compone un continuo tráfico entre las monjas y los estamentos de la ciudad. En el *Libro de las Fundaciones* ocupa no poco espacio el dedicado a estas negociaciones (1871: 860): “Como los dueños de las casas vieron que las habíamos gana, comienzan a estimarlas mas, y con razon: yo las quise ir a ver, y parecióronme tan mal, que en

ninguna manera las quisiera, y a los que iban con nosotras”. Todas estas referencias suelen tener una explicación por parte de Teresa de Jesús que termina por encontrarlas impertinentes (1871: 860): “Parecerá cosa impertinente, haberme detenido tanto en el comprar de la casa, hasta que se vea el fin que debía de llevar el demonio”. Sin embargo, estas impertinencias a las que se refiere constituyen el auténtico trabajo fundacional de la Santa quien trata con un interés particular el contacto administrativo y las transacciones económicas como si constituyesen una labor tan importante como la espiritual.

La casa cumple una doble función en las narraciones de Teresa de Jesús. Por un lado, los espacios carmelitanos son siempre casas pobres, alquiladas las más de las veces, otras muchas en ruinas. No es ya que la celda represente la pobreza y la sobriedad, sino que son necesariamente espacios pobres porque la propia casa lo es. Por otro, la casa se muestra como el lugar de relación y de separación con la ciudad. Cuando la autora utiliza narrativamente este signo no lo hace simplemente porque la norma carmelitana implique esa forma de conseguir la fundación de un convento; quizá tampoco porque el *Libro de las Fundaciones* sea una narración histórico-memorística de cómo fueron surgiendo esos conventos. En realidad los detalles más concretos son siempre referidos a estos espacios. La razón que nos parece más evidente es que hay una intención narrativa de mostrar cómo Dios influye en la consecución de esas casas; cómo la pobreza de los espacios se ve transformada por la intervención de Dios; y, finalmente, cómo esos lugares habitados por la nueva orden terminan por convertirse en espacios sagrados. A nadie puede escapársele que Santa Teresa está ejerciendo, igualmente, una función “publicitaria” en sus textos. El hecho de que sea una narración que podríamos incluir en cierta forma de modalidad autobiográfica implica que se le está dando un tinte de verosimilitud e historicidad a los hechos, como ella misma declara en el texto que sitúa a modo de prólogo. Los destinatarios de sus textos son dos: por un lado, y como declara la narración, las propias monjas de la orden. Pero también aquellos posibles lectores que, en último extremo, pueden ser miembros de la jerarquía eclesiástica o

importantes personajes de la vida local en aquellas ciudades donde va a fundar o ya ha fundado un convento. Esto tiene unas implicaciones muy importantes en cuanto a la consideración de la obra de la Santa. Porque la escritura en el Renacimiento es la del descubrimiento del individuo frente al hombre colectivo, al hombre indistinto. Ya lo había dicho Tocqueville cuando afirmaba que el verdadero cambio del antiguo al nuevo régimen traía consigo el despertar de la individualidad. ¿Quiere esto decir que Teresa de Jesús se halla fuera de esta tendencia? Y, lo que es más, ¿cómo puede explicarse la cantidad de maneras en las que se ha tratado de retratar a esta mujer a lo largo de los siglos, lo cual viene a significar la dificultad de encasillar la identidad de Teresa de Cepeda como tal? María Carrión lo explicita en un breve relato de estas imágenes que tratan de describirla (1994: 45): “Escribiendo, flotando en una nube de mármol, con un libro o un convento en las manos, orando, en plena prédica, recibiendo la luz divina o entregando la regla primitiva al padre Mariano”. Esa dificultad de definir claramente la identidad de Teresa de Cepeda nos parece hoy algo absolutamente contemporáneo. Roland Barthes y su círculo han hablado de la muerte del autor a manos de su ejecución lingüística. Esta disolución del autor vendría a sustituir, según Barthes, a la que ocupaba Dios en los discursos teológicos. Al fin y a la postre, ¿quién es la Teresa que escribe *El Libro de las Fundaciones*? ¿Teresa de Jesús es la misma que Teresa Sánchez o Teresa de Ávila? ¿Y es la misma que la escritora de *Las Constituciones*? Este último “yo” se configuraría en lo que se denomina una "voz autoritaria" proveniente de las *Fundaciones*. Para María Carrión (1994: 51):

La figura de la autora del texto teresiano se puede entender, pues, como un signo múltiple, en extremo complicado y por ello relativo que se refiere con el nombre de Teresa Sánchez de Cepeda al personaje histórico, el cual, paradójicamente es lo mismo y es diferente del personaje de la escritora que se firma Teresa de Jesús; a su vez, dentro del nombre de Teresa de Jesús están contenidas la devota monja profesa y activa reformadora, la escritora que el patriarcado entiende como una figura sin autoridad y la complicada persona autorial que el lector de hoy día conoce.

Esta cuestión nominal no es poco importante. María M. Carrión se ha ocupado también de esta cuestión, de cómo el nombre que Teresa Sánchez de Cepeda eligió para sus escritos y su vida monástica ha ido perdiendo espacio frente a otros como el de Santa Teresa o Teresa de Ávila: (1997: 148):

En lo que respecta a este nombre propio, unidad clave para entender lo que es un autor y para poder identificar sus textos, Teresa de Jesús es el que Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada selecciona para firmar sus autógrafos, y es también el que ella misma escoge al hacer su entrada a la vida monástica. Es éste un nombre que marca, pues, su identidad propia en el ámbito histórico de una manera más específica y efectiva que el de “Santa Teresa” o “Teresa de Ávila”, para nombrar sólo los dos más comunes; el primero corresponde a la figura emblemática de la Iglesia Católica que ha sido y sigue siendo instrumento de ese discurso institucional que limita y, en numerosas ocasiones, condena e invalida nuevas lecturas de la Teresa mujer, escritora y fundadora de conventos, mientras que el segundo se yergue como estandarte de proyectos más nacionalistas que literarios en sí.

Y, ante todo esto, nos encontramos con una mujer que escribe en el siglo XVI. La aventura de escribir va más allá de lo estrictamente encomendado por sus confesores. La Santa se refiere a estas tendencias literarias como “ruines costumbres” que provocan movimientos de cansancio y de compulsión que, para María Carrión son (1994: 56):

[...] uno de los trazos más representativos de la llamada *écriture* femenine que, de hecho, abunda en toda la obra teresiana: el de la representación de momentos de encerramiento y escape que reflejan fielmente el modo en que las escritoras reaccionan ante las asfixiantes “alternativas” educativas y sociales que les ofrece el sistema patriarcal. Para la mujer que aspiraba a ser escritora en la España del siglo XVI siempre cabía la conveniente posibilidad como para otras muchas mujeres en otras épocas y lugares, de regresar al hogar que abandonó y desistir de la idea de convertirse en una figura de la historia literaria.

Y, como explica Carrión, la vida de Teresa de Jesús es una continua historia de abandonos y regresos que empiezan por la casa natal y siguen por los monasterios de

Gracia y La Encarnación. A partir de ahí, sus residencias se llamarán siempre “casas”, pero nunca serán residencias estables.

Esta relación entre la identidad y la espacialidad va a ser de especial interés en la obra de Santa Teresa. Siempre se perseguirán topos literarios de carácter espacial como la “ciudad de Dios”, o la cárcel-castillo de amor. Pero sobre todo la obsesión literaria de crear una “casa” a la medida de la persona en la que imagina las estancias y los lugares que se irán acomodando a las monjas. La acción de Teresa como mujer reformadora-escritora-viajera que va construyendo su obra en torno a sus libros, y la fundación de las “casas”, de manera que su propia identidad se va reflejando en ellas.

Tenemos la certeza de que, en este sentido, es una mujer absolutamente de su tiempo. Y lo que hace a su transformación carmelitana un movimiento de corte individualista es que es completamente heterodoxo. Quien piense, aún hoy, que el dogmatismo de Teresa de Jesús es eso, se equivoca de punta a punta. Lo que supone la reforma del Carmelo emprendido por esta monja es la formulación de una identidad personal a lo largo de su obra que no es únicamente literaria o que, al menos involucra esa obra literaria con otras de diferente cariz humano.

Y ese peculiar dogmatismo de Santa Teresa se refleja también en la metaforización o simbolización corporal sobre la base de imágenes arquitectónicas. La aparición de imágenes como el Castillo, la celda, la casa, el jardín, el huerto, el palomar... estarían refiriendo al propio cuerpo y a la propia memoria espacial de la autora. Históricamente, los monasterios femeninos españoles durante todo el XVI se habían convertido en lugares esenciales para la nobleza española, sobre todo como espacios de retiro para los últimos años de la vida o para hijas menores con dote. La referencia más importante, con todo, de estos monasterios, sería el del Escorial, con toda su magnitud espacial. Los conventos del XVI, incluido el de la Encarnación de Ávila, muestran cierta nobleza de estructura que es un relato de la tradición de esa nobleza cristiana y católica. A esta sensación de espacialidad y de anchura, Santa Teresa opondrá su visión del infierno como un lugar estrecho y sucio (1871: 336):

Parecíame la entrada a manera de un callejón muy largo y estrecho, a manera de horno muy bajo y oscuro y angosto. El suelo me parecía de una agua como lodo muy sucio y de pestilencial olor, y muchas sabandijas malas en él. Al cabo estaba una concavidad metida en una pared, a manera de una alacena, adonde me vi meter en mucho estrecho. Todo esto era deleitoso a la vista en comparación de lo que allí sentí: esto que he dicho va mal encarecido.

La imagen del infierno, es el relato de un espacio urbano en el que se describen los detalles de una ciudad insalubre que recuerda vivamente a las descripciones del *Infierno* de Dante. La casa que va a ser el convento carmelitano reformado parece una oposición absoluta a esta descripción: espacios mínimos, familiares y limpios, sin excesos y que conservan la idea de una casa como un “hogar” familiar. María Carrión sigue los presupuestos psicoanalíticos que antes citábamos y encuentra en estas descripciones infernales imágenes de carácter sexual, en las que el cuerpo se figura como “medio ambiente” (1997: 163).

El callejón, analogizado por la autora con un horno es un espacio bajo y oscuro con un lodazal hediondo por suelo y lleno de sabandijas, un espacio habitable, pero con graves fallas. Horno que, a su vez, lleva, por analogía implícita, al útero, que desde la literatura y el pensamiento griegos se caracteriza por un principio fundamental que asume la pasividad como su trazo más esencial por ser receptáculo de la semilla masculina. [...] El hueco en dicha pared, esa alacena que alberga al “yo”, trae a un primer plano literario ese espacio interior, esencial para la sexualidad femenina recetada, donde el personaje se “vio meter en mucho estrecho” por el determinismo, por conductas sexistas de la sociedad patriarcal: pared análoga al conducto vaginal, cuya única salida, dentro de la anatomía femenina es el útero.

Ese muro es susceptible de ser interpretado, por un lado como limitación física al desarrollo femenino, pero también como también como capacidad de estructurar un discurso propio, literario, de referencias lectoras interpretables, lo que le permite asumir un nuevo papel en la tradición cultural del XVI. Lógicamente, si seguimos las tesis de Carrión, debemos de entender que la primera parte de esta aseveración ha de producirse de manera inconsciente y que esa interpretación psicoanalítica, razonable y verosímil,

ha de entenderse en esa segunda parte que es la lectura simbólico-literaria, en la que Santa Teresa reivindica la intertextualidad y el uso del discurso masculino en su propia obra.

Por lo tanto, la simbología espacial en la obra de Teresa de Jesús tiene los mimbres de la tradición literaria masculina, desde las obras memorialísticas de San Agustín, hasta otras ficcionales como las de Dante. La casa, como hogar familiar, ha de ser interpretado fuera del ámbito doméstico en el que la mujer contempla el espacio como una prolongación del espacio personal, de su propio cuerpo. Los muros, entendidos tradicionalmente como cuerpo y prisión para el alma, extienden la significación femenina a la apreciación de su propio cuerpo. En el caso de Santa Teresa podría referir su propia falta de salud que mostraba el suyo como un cuerpo deforme y enfermo. La construcción de monasterios sobre la base de viejas casas que son compradas, alquiladas y reconstruidas, podría representar la propia reconstrucción de su cuerpo sobre las ruinas de los anteriores muros. La propia estructura de los conventos carmelitanos, basados en la asimilación de las casas del entorno y su incorporación a la estructura conventual previa, supondría ese deseo de redención corporal y física.

Aquella visión del infierno debió de interesar, obviamente, en la construcción y fundación de San José, primer convento de la Orden reformada. Porque se hará primar la vida de las religiosas sobre el espacio ornamental, y porque la oposición al espacio de pecado que se refleja en el lugar del infierno impone una visión simbólica de cómo ha de ser el nuevo convento carmelitano, de manera que ese espacio-cuerpo se convierte en un lugar de bienestar físico que puede llevar al espiritual, algo revolucionario en el escenario renacentista y que, sin embargo, está aplicando principios de sencillez arquitectónica y que están convirtiendo a la mujer en centro y medida del espacio, más allá de la relación y la proporción estética. Recordemos que Casey (2000: 115) ya nos hablaba y así lo citábamos al comienzo de este epígrafe, de que el Renacimiento otorgaba ese papel de medida de todas las cosas al hombre. El situar la vida de las monjas como centro de la vida monástica, su bienestar y salud como eje de la

construcción, está otorgándoles un lugar prominente en la vida conventual, algo que no tenían más que aquellas mujeres nobles que se retiraban a ellos.

Explicado todo lo cual, hemos de tener en consideración ciertos condicionamientos históricos que influyen poderosamente en la función espacial de los conventos carmelitas y en cómo Teresa de Jesús se esfuerza por explicar en sus textos dicha función dentro de la propia ciudad de Ávila.

Resumiendo, comprobamos la importancia que tiene la consideración del espacio en la renovación carmelitana puede provenir de una representación psicológica del propio cuerpo enfermo de Teresa Sánchez de Cepeda. La propia imagen del infierno llevaría impresa esa sensación de insalubridad que se reflejaría, por oposición, en la construcción de las casas-convento. Estas casas también estarían enmarcadas por una representatividad simbólica que recogería la tradición femenina de la casa como espacio eminentemente femenino. Por otro lado, la propia forma conventual carmelitana, en la que los conventos se construyen por la adición de pequeñas casas al conjunto, evoca el espacio urbano en el que se integra, a la vez que simboliza la renovación espacial como renovación del propio cuerpo. Todo ello situaría a Teresa de Jesús al frente de un proceso renovador eminentemente renacentista de intención femenina, que sitúa a la mujer como centro y medida de su espacio a partir de la relación de cercanía espiritual con Dios.

Que puede haber tras ello una explicación psicoanalítica parece evidente; pero nos parece más interesante la consideración de que, tras estas decisiones estructurales y arquitectónicas con respecto a la consolidación espacial de los conventos carmelitas, está una intención auténticamente renacentista que es la de primar la consideración de la vida por encima de la expresión artística de lo sagrado que se reduce a los espacios de oración íntima y a las pequeñas capillas, que ocuparán estancias elementales de las casas, como los antiguos zaguanes o salones. Lo que viene a convertir esas casas en verdaderos hogares como expresión de la corporeidad femenina, pero también como reflejo de una humanidad que no reniega de lo divino. La descripción infernal está

presentando un infierno insalubre que nos induce a pensar, sin dudar en exceso de las tesis psicoanalíticas, en una incorporación de la historia literaria que sí ha de tener ese valor de reivindicación personal de la incorporación femenina al universo cultural masculino. Pero también es una oposición espacial a la propia estancia carmelitana en la que los muros son la expresión de un cuerpo sano y armónico.

Las tesis psicoanalíticas nos llevarían, sin embargo, a una cierta negación de las repercusiones indudables que tuvo la cultura renacentista en la Santa. Porque creemos que en la elementariedad de la celda carmelitana se encuentra ese deseo de armonía renacentista que sitúa al hombre por encima de otras consideraciones simbólicas. Porque, sin renegar de las tesis feministas, la aplicación de esta armonía es llevada al simbolismo de la casa como prolongación del propio cuerpo, es decir, incluso a riesgo de utilizar una terminología algo excesiva, una interpretación renacentista de la casa como lugar plenamente femenino. En lo que las tesis de Carrión plantean esta idea, estamos plenamente de acuerdo (1997: 168):

No cabe duda de que este ejercicio, con base literaria y de gran repercusión en toda la labor reformadora teresiana, plantea una aguda crítica de los fundamentos ideológicos del ejercicio arquitectónico y cultural en la España renacentista. La lección que se desprende de dicho mensaje es que un sistema de arquitectura fuerte en sus aspectos morales, con sólidos principios de proporción y ornamentación como centro, puede ser opresivo y poco efectivo cuando se ignora la vida de sus habitantes.

Las tesis feministas pueden sostenerse desde un punto de vista histórico. Porque es sabido que las primeras ediciones de los textos de Teresa de Jesús tuvieron una gran difusión entre las mujeres de las familias importantes de la época. “Hijas de condes y marqueses rivalizan con sencillas criadas en la admiración incondicional que profesan a la Santa. Más de una cambia drásticamente su forma de vida, resuelta a seguir con la mayor puntualidad unos consejos que habrían de aportarle la salvación eterna”. Al menos esto es lo que opina Sonja Herpoel (1999: 37) quien, además, explica la rebeldía femenina que suscita frente a la autoridad familiar: “Desde luego su conducta se

conforma a sus convicciones, incluso cuando eso no parece evidente. Dejándose llevar por su entusiasmo, la mujer hace caso omiso de cualquier objeción de los familiares, que no aprecian necesariamente la espectacular metamorfosis, sobre todo cuando contraría sus propios proyectos e intereses”. La razón vindicativa procedería de ese resto de heterodoxia social que late en sus obras. La Santa sólo necesita de la autoridad masculina para dar a conocer su propia obra y vida y para autenticar esa obra como propia. Tal es el caso que a partir de este momento se va a producir una enorme cantidad de autobiografías “por mandato” de monjas a lo largo de finales del siglo XVI y buena parte del siglo XVII. Sonjia Herpoel recoge, para el periodo de 1606 a 1689 veinte autobiografías religiosas. Recoge además esta autora que los escritos autobiográficos escritos por hombres pertenecen a personalidades de muy distinta condición social. Sin embargo, los que proceden de mujeres son todos de religiosas. Todas ellas atestiguan, además, que lo hacen presionadas por sus superiores (1999: 15). Es destacable que, eso que Bajtín denomina “el tercero” – the third –, el que no participa en el diálogo pero que deja su presencia en él como una *es*, en el caso de las monjas, una voz doble que parece reflejar al confesor, a la Inquisición, e incluso a la propia idea de Dios.

Por lo que respecta a su gusto estético, aparentemente inexistente, podríamos decir, con Jiménez Lozano, que hay una estética de la desnudez y de la sencillez que recoge esa imagen de lo pequeño y lo pobre de origen oriental “islámico”.

Todo lo cual nos viene a demostrar hasta qué punto fue destacable el *Libro de la Vida* de Teresa de Jesús, pero también la extraña opción de la jerarquía eclesiástica de apoyar esa ingente producción posterior, tanto en su solicitud para pedir esas obras de confesión, como para publicarlas. Ahora bien, ¿tuvo alguna repercusión la obsesión teresiana por las estancias y las casas como formulación personal de lo conventual? Parece evidente que la configuración de las estancias carmelitanas, como expresión del ámbito femenino o del gineceo independiente de la autoridad masculina – en la que debemos integrar también la función autoritaria de la nobleza castellana – implica la

asunción espacial por parte de la mujer, el dominio de la estancia simbólica. Y ese simbolismo femenino del espacio en el que no participan arquitectos que impongan visiones estéticas masculinas, es llevado a la desnudez extrema. La mujer toma posesión de los lugares y eso lleva a asumir simbólicamente su cuerpo frente a lo masculino en la decisión de vida independiente y en la escritura de la vida propia a partir de referentes literarios previos. Y frente a la propia sociedad elaborando su propio ambiente urbano sin renegar de la propia ciudad, es más, asumiéndola en su modalidad constructiva propia.

Claro está que, en el siglo XVI, la ciudad en que vive la Santa sí tiene unos condicionamientos sociales que están implicando a la nobleza y la religión en un mismo proyecto; esto no supondrá que el misticismo y la nobleza corran parejos, sino muy al contrario. La ciudad que conoce Santa Teresa será de especial relevancia para la configuración de sus dos grandes proyectos vitales: sus fundaciones y su escritura. Un interesante y tristemente poco conocido libro de Jodi Bilinkoff ha ahondado en la importancia que tuvo la ciudad de Ávila en los procesos fundacionales de Teresa de Jesús y, consecuentemente, en su propia obra literaria. Esta obra, que desmonta ciertos elementos de los tópicos al respecto de la religiosidad y la nobleza del siglo XVI en Ávila y en Castilla en general, ha pasado desapercibida, seguramente por esa visión de la vida y la sociedad abulense en tiempos de Teresa de Ávila. En primer lugar, hace un recorrido por los patronazgos laicos de los monasterios de Ávila, es decir, el sometimiento económico de estos a las grandes familias de la ciudad. En segundo lugar, estudia los beaterios o casas de beatas en las que, sin renunciar a sus particulares privilegios, algunas mujeres de Ávila se encerraban para llevar una vida de cierta similitud a la religiosa. En estos términos, la política de la Reina Isabel propugnan la renovación de los conventos de Castilla, reuniendo en uno varios de ellos, consolidando otros y cerrando, directamente, aquellos en los que no se puede mantener con dignidad la vida de las monjas. Esto conlleva un cambio profundo de la arquitectura religiosa y civil de la ciudad. Los beaterios son casas privadas de las mujeres de Ávila

reconvertidas en conventículos, es decir, que muchos de los conventos de la ciudad son, arquitectónicamente, casas de retiro sin modificaciones aparentes. Por otro lado, la Reforma había llamado a reconstruir y mantener casas religiosas y los nobles castellanos, impelidos por la Reina, se aprestan a hacerlo. Pero, como aprecia Jodi Bilinkoff, son las mujeres las que se apresurarán al trabajo, a través de esos conventos de beatas: (1993: 51):

La enérgica campaña de Núñez Dávila transformó en gran manera la arquitectura física y espiritual de su ciudad natal; pero fue un grupo de mujeres, las viudas e hijas de los caballeros y terratenientes, quienes fundaron la mayor parte de nuevos conventos de Ávila. Los esfuerzos fundadores de Catalina Guiera, María Dávila, Elvira González de Medina, Mencía López y María de Herrera reflejan el penetrante interés por la familia y el linaje y sugieren que el patronazgo religioso servía a las mujeres como medio de expresar su independencia espiritual y económica.

Catalina Guiera, en concreto, muere sin descendencia y dona todas sus posesiones para futuras fundaciones. Su ejemplo fue ampliamente seguido por las clases más poderosas de la ciudad. De hecho, el convento de la Encarnación, residencia de Teresa de Jesús, fue fundado por una familia de la nobleza abulense, doña Elvira González de Medina. Esta mujer mantuvo relaciones con un canónigo y archidiácono de la Catedral que legó a su concubina prácticamente toda su riqueza para aliviar su situación económica en su “viudedad”⁴³. En una de las casas legadas, quizá como compensación a sus pecados, fundó el beaterio que finalmente sería el monasterio de La Encarnación, del cual sería “madre, patrona y administradora” hasta su muerte.

Teresa de Ávila conoce, pues, una ciudad que está en pleno cambio social y arquitectónico. El crecimiento demográfico hace crecer su propia clase social, la de los comerciantes que desafían el control de los nobles. Todo ello lleva a una inflación en la

⁴³ Fueron habituales estos concubinatos durante todo el siglo XVI en toda Europa y creaban no pocos conflictos hereditario, pues muchas concubinas, incluida la propia Elvira González de Medina, daban hijos a aquellos clérigos.

construcción y la edificación. La ciudad se desarrolla rápidamente. Como explica Bilinkoff (1993: 65):

Con el crecimiento de la población, Ávila se aventuró en lo que un historiador local ha descrito como un periodo de “febril actividad urbana”. Las autoridades municipales se esforzaron especialmente en reparar las calles de la ciudad, que eran estrechas y estaban llenas de barro y baches. Fue necesario pavimentar las calles con piedras [...]. Los puentes nuevos ayudaron también a unir la ciudad con las provincias circundantes, manteniendo el comercio con las ciudades vecinas [...]. La construcción privada prosperó asimismo. La era de construcciones de palacios nobles coincidió con la expansión de las barriadas artesanales, como la de San Nicolás. [...] La construcción de edificios religiosos en este periodo fue rápida. Los monasterios figuraban con preferencia entre los que necesitaban madera y otros materiales de construcción en la ciudad.

Pero el crecimiento urbano trajo sus consecuentes problemas de escasez de terreno urbano, de agua y de hacinamiento. Y, sobre todo, los nuevos conventos venían a cubrir las necesidades espirituales y de piedad económica de las viejas clases nobles y las nuevas clases pujantes a las que pertenecían, de hecho, la mayor parte de los religiosos de la ciudad. Las nuevas ideas religiosas de estas monjas carmelitas venían a chocar con esta estructura social.

En relación con la identificación que se da entre los conventos y la sociedad de la ciudad, hemos de destacar que, en resumidas cuentas, el convento de la Encarnación es un auténtico “microcosmos” que replica las estructuras de Ávila. Bilinkoff define el monasterio como un “mundo semimonástico, semihidalgo” (1993: 119), en el que se perpetuaban los valores de clase, de casta y de honor, manteniendo, incluso, los tratamientos de “doña” que mantenía la propia Teresa Sánchez de Cepeda. En las celdas, que mantenían la estructura aproximada de un apartamento actual, llegaban a vivir miembros de sus familias en épocas de escasez. De esta manera, la conversión de la monja termina por ser también una reacción a las estructuras sociales de la ciudad que se replicaban en La Encarnación, lo que ella llamaba “las cosas del mundo”. La “reforma” tiene, pues, lazos sociales muy importantes. Y ello le lleva a insistir en la

necesidad de mantener la propiedad sobre la base de bienes comunales, lo que chocaba abiertamente con las estructuras sociales de la ciudad. La lectura del espacio monástico está, por lo tanto, relacionado de manera íntima con procesos urbanos de índole social y urbana: gran parte de los problemas de La Encarnación contra los que reacciona y que motivan la nueva estructura conventual por oposición se producen, como explica Bilinkoff porque “había visto cómo el crecimiento descontrolado de La Encarnación había hecho posible la administración del convento” (1993: 135), crecimiento motivado por el crecimiento paralelo de la ciudad. Y las controversias suscitadas por ese “microcosmos” urbano venían también de los problemas urbanos consecuentes, como el temor al uso de un pozo particular en la huerta en época de dificultad de captación para las nuevas zonas urbanas, así como “el de que las monjas podrían fallar en los pagos de los censos debidos a la ciudad” (1993: 141). A ello hay que añadir que los poderosos de la ciudad preferían mantener el status quo del sistema socio-religioso. Si se le suma a todo ello la obsesión inquisitorial por toda heterodoxia y, fundamentalmente, la derivada de la heterodoxia femenina, la fundación de estos conventos venía a ser muy dificultosa. Dificultades fundamentalmente urbanas incidieron en ello, dificultades que Teresa debía de conocer con toda seguridad cuando funda en el lugar que lo hace, puesto que (1993: 147):

El convento de San José estaba situado en “el corazón del distrito comercial de Ávila, un desierto en la ciudad. El contraste dramático entre el bullicio de las calles y el mercado y el aislamiento de las pobres monjitas era un ejemplo para el resto de la población.

La pregunta obvia es por qué razón Teresa de Jesús fundará siempre en ciudades y en zonas de importancia comercial grande, en plazas de poder económico castellano como Ávila, Medina del Campo, Toledo, Segovia o Sevilla; es decir, por qué el movimiento reformista es fundamentalmente “urbano” y, en el estricto sentido de la palabra, “burgués”. Y las limosnas no pueden ser consideradas como el motivo fundamental puesto que son precisamente los burgueses de estos lugares los que

quisieron cerrar su primera fundación, de la que se salva por la influencia de algunas familias cercanas a la Santa.

Luego, la propia construcción, el lugar de ubicación del convento, la oposición de este a ese “microcosmos” que eran los beaterios y conventos tradicionales de la ciudad, le llevan a crear su propia casa que es, de alguna manera, un “microcosmos” opuesto a la propia estructura social de la ciudad de Ávila como una manera de reacción social y personal, no sólo de carácter religioso. Por ello, la conversión de Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada en Teresa de Jesús tiene también tintes de revuelta social que no se nos pueden escapar y de los que la estructura del convento es una suerte de metáfora.

A este respecto, es importante destacar cómo el espacio es capaz de construir la concepción de identidad. Teresa de Jesús se opone a Teresa Sánchez de Cepeda desde el momento en que determina su existencia en Dios. Para ella habrá una lucha entre su mundo interior y el exterior, lucha que será la constructora de su identidad frente a los demás, expresión de su profunda concepción renacentista y moderna del “yo”. Isidoro Arén (2006: 24) expone que:

Su lucha entre un mundo exterior, que le ha servido para formar su mundo interior, presenta un aspecto de su personalidad que demuestra que ésta era consciente de su individualidad que la diferencia del resto de la sociedad. Sus construcciones son conformadas por un mundo exterior hostil y que la silencia, forzándola a negar su individualidad.

Esta individualidad que nace con el enfrentamiento al mundo exterior provoca una situación de poder, desde el momento que surge una conciencia diferenciada y diferenciadora. Desde el momento que surge la obligación de escribir una vida, esa escritura, a pesar de estar dirigida, mantendrá un valor individualista muy fuerte, afirmado, precisamente en la negación de lo individual en el texto. Y la publicación de esta vida será, también según Arriaga un arma de doble filo, porque, por un lado, servirá para educación ortodoxa de las monjas y las mujeres de la época en la doctrina católica

postridentina. Pero, por otro, será de utilidad para quebrantar la sociedad patriarcal de manera subversiva.

Luego hemos de determinar que el proceso de construcción monacal – que es el proceso de creación de una identidad que transforma a Teresa Sánchez de Cepeda en Teresa de Jesús – es también un movimiento de intervención personal femenina en un proceso de transformación social en el que la escritura autobiográfica es fundamental. El libro de las *Fundaciones* es, por lo tanto, un reconocimiento expreso de cómo se va afrontando esa participación de las mujeres en la transformación social y urbana de la ciudad. Las nuevas casas vienen a modificar la estructura monástica y a intervenir en la sociedad de las ciudades más importantes de la Castilla del XVI. Por otro lado, cuando las construcciones, edificaciones, los problemas administrativos que conlleva el nuevo trazado de las formas urbanas del siglo XVI se filtran a algunas obras de carácter autobiográfico, como el *Libro de la Vida* o el de las *Fundaciones*, de Teresa de Jesús, comienzan a convertirse en signos literarios de maneras muy distintas que llevan incluso a su conversión en personajes de indudable trascendencia, caso de cada uno de los conventos narrados en las *Fundaciones*, libro en el que el lugar tiene una historia que se plantea en términos temporales y descriptivos.

1.2.2- Ciudades verticales y diacrónicas. Lo que vio Bécquer y no quiso ver Unamuno.

Antes de adentrarnos en los textos autobiográficos de aquellos autores simbolistas o que han entrado en la nómina de lo que llamamos “fin de siglo”, no podemos olvidar que, ya en la segunda mitad del XIX se venían produciendo cambios en la ciudad que habían dejado una huella importantísima en la literatura del momento, como ese romanticismo tardío del que Gustavo Adolfo Bécquer ha terminado por ser la voz poética más certera. En sus textos en prosa, Bécquer ya había dado una imagen de Madrid, la ciudad que vivió más de cerca, bastante cercana al ideal burgués y europeo en torno a la transformación urbana, de manera que podemos encontrar artículos suyos

acerca de la vida cotidiana en los jardines del Retiro, en los conciertos del Teatro Real, sobre las nuevas cafeterías que se van abriendo en las avenidas o escenas del “Madrid moderno” . Junto a ellas, abunda también el artículo de costumbres en el que el tipismo y la tradición de las aldeas y el campo español ponen el contrapunto hispánico a todo este despliegue de europeísmo importado.

Bécquer describe un nuevo café abierto en Madrid con el entusiasmo que la modernidad lleva por donde abre sus avenidas. El artículo, “Madrid Moderno” (2000), es, no sólo la pintura física del espacio abierto donde se reúne la nueva burguesía, sino la indagación en la vieja tradición española de reunión social. Para Bécquer, el café moderno no es sólo una novedad importada, sino la consecución lógica y moderna de las viejas botillerías madrileñas (2000: 947):

El café desciende en línea recta de la botillería. ¿Quién no recuerda el carácter y la fisonomía de estos establecimientos tradicionales, en que sólo se hacía café para algún que otro raro aficionado, y se servían sorbetes en determinadas estaciones?

Para Bécquer el cambio social es el que repercute en los cambios ambientales, de manera que la sociabilización de las costumbres, la novedad de la decoración, la sensación de lujo son elementos que la gran ciudad recoge con ánimo. Esa ciudad es (2000: 948) “la multitud que sigue con interés esas evoluciones; hoy admira un café nuevo, mañana celebra otro; pero de día en día son mayores sus exigencias. En este caso, lo que comenzó por necesidad vulgar de comodidades y ostentación, se convierte en exigencia de un gusto más delicado”. De estas palabras se puede desprender que Bécquer es ya un ciudadano de la gran urbe; que, como hará Baudelaire, intenta reflejar ya esa modernidad que ha democratizado los ambientes burgueses, que busca un mayor refinamiento estético, que, en suma, va a irse oponiendo, cada vez en mayor medida, a los ambientes rurales que, incluso todavía, ocupan el suelo español. Sus descripciones

del Retiro madrileño no son sino la apreciación de la vida urbana, pura vida de la ciudad en la que los árboles y el paisaje no importan en absoluto, sino las faldas de las modistillas o los trajes de los nobles. De nuevo, como en los cafés, es la multitud la que se enreda en el jardín con la misma inercia con la que se movería en los bulevares parisinos (2000: 827): “La multitud que en ciertos días clásicos va y viene, cruza y torna a cruzar y se enreda y se enmaraña pasando y repasando en mil direcciones distintas, podrá presentarnos confundidas las diferentes capas de la sociedad”. Podemos comprobar cómo Bécquer se está haciendo eco de esa transformación urbana de la gran ciudad y, consecuentemente, de la sociedad que en ella vive.

Ahora bien; frente a esa urbe burguesa y de masas más o menos ordenadas y en movimiento, la naturaleza romántica, el paisaje de las ciudades pequeñas que emergen en el campo tendrá un matiz opuesto y, en cierta manera unido al desarrollo de la modernidad. Porque Bécquer, ya en la segunda mitad del XIX está contemplando las ciudades, no como un romántico más, sino como un hombre de finales de siglo, atento a los movimientos modernos que están modificando ciudades y costumbres. Las pequeñas ciudades, más allá de los convencionalismos románticos de la historia nacional y los paisajes rurales, se aparecen como pequeñas islas por incorporarse a la corriente de renovación. Este es el caso de Ávila. Por un lado conocemos el texto *Caso del ablativo*, un breve reportaje que Bécquer publicó con motivo de la inauguración de la línea férrea del norte que tenía estación y parada en la ciudad. El artículo se divide en varias partes que se refieren a cada ciudad de cierta importancia por la que circula el tren. En el caso de Ávila, son apenas unas líneas, pero de gran interés, por lo que se refiere a las ideas de Bécquer acerca de las ciudades pequeñas, de la modernidad y del desarrollo. Contrariamente a lo que pudiera parecer, el poeta sevillano se muestra más predispuesto al cambio hacia el progreso que a la pervivencia histórica. La primera parte del texto

hace una descripción lírica de la aproximación a la ciudad desde el tren a vapor. Ávila se aparece como (2000: 804) :

A un lado del camino se descubre, casi perdida entre la niebla del crepúsculo y encerrada dentro de sus dentellados murallones, la antigua ciudad patria de Santa Teresa. La de las calles oscuras, estrechas y torcidas, la de los balcones con guardapolvo, las esquinas con retablos y los aleros salientes. Allí está la población, hoy como en el siglo XVI, silenciosa y estancada.⁴⁴

Sin embargo, no será Bécquer quien busque la consolidación del espíritu del renacimiento español en estas localidades castellanas. Muy al contrario, se muestra abierto al desarrollo de éstas, incluso a expensas de la ruptura de su cinturón de murallas. No hallamos, por ningún lado, otra cosa que no sea la esperanza de un cambio profundo en la vieja estructura urbana y social de la ciudad. Es un deseo de cambio urbano y, consecuentemente, de cambio social.

Pero ya se acerca la hora. Unas tras otras, las ciudades, al despertar de su profundo letargo, comienzan por romper, al desperezarse, el cinturón de vetustas murallas que la oprimen. Ávila, como todas, romperá el estrecho cerco que la limita y se extendería por la llanura como un río que sale de madre. Si hoy volviese santa Teresa al mundo, aún podría buscar su casa por entre las revueltas calles de su ciudad natal sin dudar ni extraviarse. Esperemos que, de hacerlo dentro de algunos años, le será preciso valerse de su cicerone.

Porque Bécquer había conocido ya Ávila, como su hermano Valeriano que había pintado los tipos del país. En esa misma línea, Gustavo Adolfo describe los personajes característicos de la zona en otro breve artículo titulado “Labradoras del Valle de Amblés. Tipos de Ávila”. Es el lógico contrapunto a todo lo anteriormente expuesto, porque la descripción de esas labradoras es la de una mujer alejada de los conceptos de

⁴⁴ Tomamos el texto de Bécquer, G. A. (2000). Hemos de explicar, como la propia edición reconoce, que este texto fue publicado en *El Contemporáneo* (21-VIII-1864) de forma anónima, si bien Gamallo Fierros se lo atribuye a Bécquer ya en 1948 en *Páginas abandonadas. “Del olvido en el ángulo oscuro...”*. Madrid: Valera.

belleza de la época, por supuesto, más urbanos, refinados y sofisticados ya en su momento. O, lo que es lo mismo, la oposición entre una belleza urbana y civilizada frente a otra de aldea. Así, (2000: 920):

El tipo de las labradoras avilesas no es seguramente un dechado de perfecciones clásicas, ni nada hay más distante que su expresión y sus contornos de las formas aéreas de la mujer sílfide, producto de la civilización.

Años después, esta tendencia se seguirá viviendo de manera poderosa, si bien empezaremos a encontrar vivos ataques a esta necesidad de progreso que los posrománticos ya no terminaban de considerar tan negativo.

Al respecto de esta narración concreta, queremos destacar aquí la opinión de García Montero (2006: 106), quien, en un análisis acertadísimo de la trasposición que supone la obra de Bécquer de la obra de Baudelaire, se da cuenta de cómo la descripción del paisaje y de las ciudades que deja a su paso sólo puede darse desde la urgencia que ha aprendido de la ciudad, lo que excluye, terminantemente, la crónica realista:

Esta nueva mirada sugiere un nuevo estilo, como demuestra el artículo “Caso ablativo”, publicado en agosto de 1864. Recoge la crónica de la inauguración de la línea de ferrocarril del norte de España. Bécquer sube al tren y no puede escribir una crónica realista, porque la paciencia descriptiva no capta los sentimientos de vértigo que se reciben al ver desfilar los paisajes y las ciudades por la ventanilla. Sólo acierta a escribir unas “cuantas notas... descosidas, incorrectas, casi sin ilación, como tomadas al escape para fijar las impresiones del momento”.

La transformación vital que se produce en las ciudades españolas en torno a 1900 tiene unas evidentes causas sociales, culturales y económicas. Ya hemos estudiado hasta qué punto el concepto de ciudad se modifica en las postrimerías del XIX y en lo que hemos venido a denominar “literatura finisecular”, a través de dos claves de

interpretación, la que hace referencia a las grandes ciudades que empiezan a emerger en España y en la consideración intelectual de las ciudades pequeñas, los lugares que encajan en el tópico de las “ciudades muertas” y en las pequeñas ciudades y pueblos de Castilla.

Estas dos situaciones espaciales tienen, por supuesto sus propias explicaciones sociológicas. En el primer caso, la transformación de la gran ciudad en España se produce con cierto retraso, caso aparte de Barcelona, cuya renovada apariencia urbana, con su trazado racionalista y la importancia de la arquitectura modernista la sitúa en línea con las grandes ciudades europeas. A pesar de todo, en Madrid y Barcelona comienza a darse el mismo fenómeno cultural y social de todas estas ciudades y los movimientos intelectuales comienzan a aparecer modificados también por estos nuevos barrios y avenidas. Por un lado, el escritor parece incorporarse a esa corriente de novedad que abre espacios de ocio nuevos en las nuevas calles, pero por otro parece recluirse en la vieja ciudad nocturna que esencializa valores antiguos. Por un lado, el escritor se convierte en *flâneur*, por otro, en bohemio.

El concepto de bohemia se ha venido a asociar al nacimiento de la nueva ciudad industrial y se postula entre los nuevos escritores del finales del XIX y principios del XX como una nueva experiencia de adentrarse en la novedosa vida urbana. Estos escritores viven en los espacios como auténticos exploradores románticos en busca de la novedad que vivir. Por un lado, pretenden experimentar las aportaciones culturales que ofrece la complicación de una vida llena de novedades diarias, de cambios rápidos y urgentes que modifican a cada día los lugares. A este respecto, José María Vicente Herrero (2004: 1) ha tratado el tema de los bohemios y la ciudad burguesa de la época finisecular y une estas experiencias de la nueva intelectualidad urbana a la expresión novedosa de sus ciudades:

Si los escritores pequeño-burgueses necesitaban adentrarse en la sabiduría de las gentes y costumbres de otras provincias, los artistas afincados en la metrópoli (y por ende los bohemios), requerían las nuevas pautas que la ciudad industrial estaba formalizando para una convivencia jamás vista hasta entonces. De este modo, recorrer las calles, pararse ante los escaparates, deambular o entrar en garitos miserables, se constataron como experiencias que formarían el nuevo bagaje de la sociología urbana posterior.

Estas nuevas experiencias se vienen a unir a la ya vieja idea romántica de que era necesario conocer la propia tierra y la íntima necesidad de viajar y conocer nuevos lugares como aportación intelectual y espiritual. Y el destino principal es París. Es extraño encontrar algún autor de esta época que no haya visitado París en algún momento. Y hay que añadir además el ejemplo viajero que habían aportado los europeos que iban llegando, cada vez más a España. Aparte de estos viajes internacionales, la moda del viaje regional también se impone. En línea con la idea del mejor conocimiento propio, los escritores suelen presentarse en los pequeños pueblos, hablar con sus gentes y dejar por escrito sus impresiones al respecto. Esto lo expresa, quizá mejor que nadie, Pío Baroja (1997: 650):

Comienza a haber un deseo relativo de conocer la tierra donde se vive y cierto afán por viajar; no hay ese prestigio único de París, y se siente afición al campo, a las excursiones, a los viajes pequeños y a las ciudades de provincia.

Vicente Herrero plantea una interesante visión de esta doble manera de viajar que se da en el contexto del fin de siglo. Por un lado están esos autores de los que venimos hablando, acomodados y con ciertas ventajas burguesas, que pueden viajar por el simple hecho del conocimiento y el disfrute; y por otro están quienes tienen que malvivir en las ciudades industriales – sobrevivir es la palabra utilizada por Herrero – y que ni siquiera tienen la posibilidad de salir de ella, con lo que este espacio se convierte en el único que puede ser viajado y conocido íntimamente. Ahora bien; si esa ciudad estaba aún en

construcción y en proceso de consolidación, no sólo física, sino también intelectual, también la interpretación se encuentra en pañales literarios.

Y aún no se explica muy bien ese deseo de incorporar al caudal narrativo – y poético – del momento esas otras ciudades pequeñas de las que Rodenbach se hace el principal intérprete. Las ciudades muertas se encuentran aún en esa doblez oculta sobre la que el escritor se mueve y que no encuentra un sentido claro para la historia de ese otro tipo de espacio urbano que está muriendo que no sea la propia ficción. La historia de las ciudades que han tenido un significado claro en la vida humana y que ahora no encuentra un sentido entre los nuevos urbanitas, cuyo pensamiento positivo excluye esta imagen espiritual e historicista. Sólo desde una perspectiva medianamente nostálgica o puramente narrativa podrán incorporarse a esta literatura. Vicente Herrero explica (2004: 3):

Pero básicamente, la ciudad muerta tuvo su lógica entre la pequeña burguesía intelectual, quien se sentía plenamente urbana y, por ello, rechazaba la ciudad incapaz de asumir la belleza natural y la tradición positiva (aquella que Unamuno buscaría en la intrahistoria). Donde no tenía sentido era en un ámbito artístico marginal, simplemente porque no había en el decadente conciencia del significado "ser urbanita", ni, mucho menos, el de una nostalgia anterior identificada con la provincia.

La lógica expresión de la ciudad pequeña en la escritura de fin de siglo tendría una única explicación nostálgica para quienes han vivido un cierto cosmopolitismo abrumador. Frente a ellos, los bohemios no pueden siquiera vivir en esa nostalgia urbana, lo cual tendrá importantes consecuencias en la escritura autobiográfica que pudieran practicar. Lógicamente, no encontraremos apenas diarios de viajes, ni los textos autobiográficos tendrán mayor desarrollo. De hecho, la esencia de la obra de estos autores será la de hacer de su vida literatura, construirse una vida literaria, de manera que la propia vida se convierta en obra de arte. Por ello será difícil, por un lado,

escribir esa propia autobiografía trasladándola al papel impreso, y por otro deslindar el concepto de verdad y de vida en aquellos textos que pueden tener cierta forma autobiográfica. No son pocos los autores que mentirán o recrearán una vida inexistente, caso de Valle Inclán con respecto a sus orígenes, o las leyendas urbanas que se construyen de otros bohemios como Pedro Luis de Gálvez. Por ello, vamos algo más allá de las opiniones de Vicente Herrero, por cuanto la dificultad de trasladar la vida a los textos no depende sólo de su anti-burguesismo, o de un hipotético distanciamiento con respecto al viejo espacio urbano. Creemos que es la propia idea de vida urbana del bohemio de la gran ciudad el que impide su traslación autobiográfica, porque su propia vida se convierte en ficción. Para Herrero (2004: 3):

En la base de este distanciamiento estaba la pose decadente del bohemio, que impidió, en buena medida, la traslación de su vida a los textos (aunque no fuera la única causa en un artista enfrentado constantemente al filisteísmo burgués). Aunque las manifestaciones no literarias tampoco obviaron su postura epatante. Por ello, el bohemio genuino que elegía la forma de vida de un arte aristocrático se imbricó, dándole un sentido particular, en el prosaico ir y venir de gentes, carruajes, ensanchamiento de calles, nuevas y constantes construcciones que le iban dando a la ciudad un aspecto de eterna muda y que, dicho sea de paso, también le permitió, aun sin desearlo, entrar en la estadística de los logros del progreso.

La ciudad es, para el bohemio de fin de siglo, la expresión de un “paraíso artificial”. La artificiosidad urbana permite el abandono y la anonimia; y en ella, las drogas, el alcohol, la desacralización del arte son expresiones literarias en sí para estos autores, por lo mismo que lo es la vida en los cafés y en los bulevares recién estrenados. El poeta o el escritor hace ostentación de esa nueva aristocracia urbana que se convierte también en aristocracia creativa.

El ejemplo de la literatura francesa va a pesar sustancialmente sobre los españoles, fundamentalmente las obras de Poe, Hugo o Balzac, de manera que comenzará a

sustituirse la idea de naturaleza romántica por la de ciudad populosa opuesta a lo natural. Lo que va a diferenciar, sin embargo, al *flâneur* baudeleriano de la bohemia urbana es que, mientras que le *flâneur* manifiesta un deseo de trasladar a la literatura la contemplación y asimilación del espacio, el segundo tiene el don de postrarse ante los lugares infrahumanos y degradados, por lo que raras veces veremos esa traslación de la ciudad a la literatura.

Pero más allá de la bohemia y el flanear por las ciudades nuevas, las viejas, las antiguas ciudades muertas también ocultan una vida oscura que se manifiesta en no pocas ocasiones. Esta es la opinión de Gómez Carrillo, citada por Vicente Herrero (2004: 9):

No son sólo París, Barcelona, Milán, Buenos Aires y las demás Metrópolis noctámbulas las que merecen ser observadas a la claridad de las lámparas. En pueblos muy tranquilos, en villas viejas y casi muertas de países lejanos, cuando la sombra invade la calle es cuando los interiores revelan algo de su misterio. Deteneos entonces ante las ventanas, deteneos ante las puertas de las tiendas, y veréis las escenas familiares desarrollando sus lánguidas cintas cinematográficas al resplandor de las antiguas lámparas patriarcales ⁴⁵.

Y hay un evidente deseo evocador en quienes escriben sobre estas ciudades que tiene un aspecto paradójico. Las grandes avenidas, los diseños racionalistas de estas ciudades nuevas habían surgido por la necesidad de evitar ciertos conflictos sociales de delincuencia en el siglo XIX. Este nuevo diseño facilitaba el movimiento de grandes masas de población en la ciudad, algo que suponía una necesidad social en esta época. A nadie se le escapa el Londres que describe Dickens en sus obras, una ciudad que había crecido exponencialmente con la llegada de masas trabajadoras y que las hacían en barrios antiguos o diseñados según las viejas normas de expresión urbana.

⁴⁵ La cita procede de Gómez Carrillo, E. (1919). *El primer libro de las crónicas*. En *Obras Completas*, VI. Madrid: Mundo latino, pg. 117.

Las frecuentes revueltas populares se producían también en el París de los años posteriores a la Revolución, de tal manera que Napoleón III pretendió liberar espacio para controlar más fácilmente esas masas de población. Parece evidente que, tras estos procesos de transformación, existía un evidente interés social, pero también político.

Luego la nueva ciudad surge del interés burgués de adaptar sus nuevos barrios que, además, mantendrán cierta estructura social en cuanto a la nueva edificación. Barcelona es otra buena muestra y, en su nueva zona de expansión, las casas burguesas cumplen su misión de identificar a la nueva riqueza de sus habitantes.

Y, a pesar de todo ello, serán precisamente estos escritores acomodados los que echarán en falta las viejas ciudades caídas bajo el peso de la novedad.

José Ramón González García (2001: 1) en un interesante recorrido por los presupuestos sociológicos y políticos implicados en el desarrollo de la literatura modernista explica lo siguiente:

Es bien sabido, por ejemplo, que la destrucción del viejo París con su entramado de intrincadas callejuelas y su sustitución por grandes bulevares rectilíneos tuvo mucho que ver con el interés de Napoleón III por garantizar el "orden público", dificultando las hasta entonces frecuentes revueltas populares; se libera espacio para facilitar el movimiento individual y el desarrollo económico, sí, pero al mismo tiempo para hacer más fácil el control de los grandes desplazamientos de masas.

Esta es, básicamente la teoría de Marshall Berman (1988) que hemos venido citando en la primera parte de nuestro estudio. Para Berman, la acumulación de locales cantados profusamente por los escritores modernistas habría sido propiciada y estimulada por las propias autoridades en las nuevas zonas urbanas y los pulmones verdes también habrían aparecido por voluntad (y, entendemos, criterio estético) de estas mismas. Los mercados centrales que se copiarán en las pequeñas ciudades, los bulevares, los teatros de Ópera... formarán parte de esta nueva ideología urbana que

será copiada, en pequeña escala, en las pequeñas ciudades a finales del siglo XIX, como explica el propio Marshall Berman (1988: 150):

Los bulevares eran sólo una parte de un amplio sistema de planificación urbana, que incluía mercados, centrales, puentes, alcantarillado, abastecimiento de agua, la Opera y otros palacios destinados a la cultura, una gran red de parques.

Incluso en las pequeñas ciudades como Ávila comienzan a surgir estos cafés, los parques se construyen a imagen de las grandes ciudades como zonas de expansión y modestos jardines botánicos. En Ávila se modifica el parque de San Antonio con esta intención a finales del siglo XIX y se construye un gran jardín verde en lo que todos los escritores definían como un “esqueleto crustáceo”. Se construye un pequeño teatro a la manera de los teatros decimonónicos, se inauguran los nuevos proyectos urbanos vinculados a la llegada del ferrocarril y que suponen una gran avenida a la manera de la Ciudad Lineal de Madrid... Son movimientos puramente estéticos. Y, sin embargo, todo ello es obviado por los viajeros que llegan a la ciudad.

Cuando muchos autores llegan a la ciudad, critican, por un lado la destrucción de su vieja estructura. Pero también experimentan una cierta contraposición anímica a las viejas estructuras sociales de las pequeñas ciudades. Si Unamuno admira la vieja ciudad del siglo XVI, más o menos de la misma manera que Azorín cuando la denomina como “Atenas Gótica”, Baroja pasa por ella sin mucho interés y, por ejemplo, Rubén Darío que alguna vez a ella para visitar a su mujer, Francisca Sánchez, abulense de nacimiento, ni siquiera la cita.

Ahora bien; ya casi en la década de los 70, tanto Madrid como Barcelona comienzan esos procesos de modernización y, por la facilidad relativa de los viajes con las primeras líneas de ferrocarril, a finales del XIX y a principios del XX, las pequeñas ciudades comienzan a derribar sus murallas. No es sólo la llegada del ferrocarril.

También es la proliferación del tráfico que, en algunos años será de automóviles. El historiador Raimon Carr, citado por González García, lo explica de la siguiente manera (1979: 398):

En el siglo XIX las ciudades empezaron a reflejar el flujo rural en forma de nuevos suburbios y calles más amplias. [...] En las grandes ciudades, el casco congestionado de la ciudad antigua tuvo que romperse con travesías anchas - la Gran Vía de Madrid, la Vía Layetana de Barcelona (1910); la primera dio al centro de Madrid la apariencia de una capital moderna. Posteriormente esta oleada de "urbanismo" llegó a ciudades de provincias, algunas de las cuales habían permanecido aprisionadas dentro de sus murallas sin calles apropiadas para el tráfico motorizado.

Quizá el caso de Ávila sea especialmente significativo porque las murallas no llegan a derribarse lo que debió de suponer un especial interés por parte de quienes visitaban la ciudad, al encontrar una de aquellas ciudades que no empezaba su proceso de modernización exactamente en el momento en que la mayoría de las capitales de provincia estaban comenzando a hacerlo. Es decir; el conflicto debía de ser, no tanto de contraste histórico como de extrañeza temporal. La ciudad debió de parecer, en su momento, una rareza en el registro de novedades urbanas del momento.

Esa imagen llegará a conservar durante muchos años en la retina de los visitantes una división social basada en una división urbana arcaica. Como bien aprecia González García, la vieja división urbana marcaba las clases en torno a una idea de verticalidad. La parte alta de la ciudad estaba ocupada por las clases dirigentes, mientras que los barrios, en la parte baja, estaba poblada por las clases bajas. Así lo podemos apreciar en *La gloria de don Ramiro*, en cuyo cronotopo hemos apreciado esa diferenciación de la ciudad alta y la ciudad baja, en la que, además, se insertan apreciaciones de corte moral. Por otro lado, la ciudad vieja hacía convivir clases sociales diferentes en espacios muy limitados, a menudo edificios. Por ejemplo, los locales aparecían reservados para

medianos o pequeños comerciantes que vivían en la parte trasera de la tienda o en el piso inmediatamente superior, en casas de clases mucho más acomodadas. Para González García (2001: 6):

Si en las ciudades antiguas predominaba una estructuración vertical del espacio correspondiente a cada grupo social, en la ciudad moderna se produce una compartimentación según un eje horizontal, lo que implica, en el fondo, una mayor separación, una más radical distancia (y no sólo física). En otras palabras, la coexistencia tradicional de las distintas clases o estamentos sociales dentro de un mismo edificio o una misma zona de la ciudad - con la innegable presencia de cuantas refinadas barreras simbólicas queramos imaginar -, se verá sustituida, en el siglo XIX, por el desarrollo de nuevos espacios de uso específico o por la especialización de los ya existentes, surgiendo, de este modo, una marcada separación entre barrios proletarios y barrios residenciales, o entre distritos comerciales/productivos y distritos de uso predominantemente habitacional.

Estas distribuciones urbanas permitirán la presencia de millones de personas en un mismo lugar, pero no su interrelación humana, lo que contribuirá a la aparición de grupos humanos desplazados de ese mismo entorno, o, como se ha venido denominando a esa descontextualización humana en su ambiente una “deshumanización”. En esta vieja ciudad, la vida en el centro, en la parte alta, continuará marcando cierta diferenciación social.

El *flâneur* se sentirá voluntariamente excluido de esa nueva forma de organización impuesta por el entorno y asistirá a ella como un contemplador exento. La ciudad que organiza no sería más que una formulación física del paternalismo del poder, con lo cual el escritor que se excluye de ella estará conscientemente oponiéndose a esa suerte de dictadura urbana a través de una actitud deliberadamente marginal. La biografía de Baudelaire o de Verlaine son ejemplos de esta actitud de rebeldía y desasimiento del entorno, lo que podíamos denominar un sentimiento de “desarraigo”.

En esa misma línea se encuentran los escritores de fin de siglo español, curiosamente influidos por esa corriente de desarraigo urbano cuando en España apenas se había iniciado el proceso. Unamuno, Azorín, Maeztu, Baroja... replican a las ciudades con la recreación de la vieja ciudad de provincias que, en España, representan, entre otras, las ciudades castellanas. Un buen número de ejemplos se dan en la novela de fin de siglo, la que se ha denominado “novela lírica”, pero la gran parte de los escritos que reflejarán esta actitud aún romántica de vinculación histórica y espacial se dará en los textos autobiográficos, sobre todo en la literatura de viajes y en textos poéticos, algo obvio cuando se trata de la reunión de espacio y autor en una única perspectiva narrativa.

Surge de esta nueva unión del hombre con su ambiente una nueva perspectiva que todos conocemos, aún hoy, como “vida en la ciudad”, frente a otros conceptos como la “vida en el campo” o “en provincias”. El urbanita se convierte en un habitante que se siente diferente al resto de sus congéneres porque su forma de aprehender el espacio también le aporta unos materiales nuevos de expresión y una riqueza cultural también nueva. Como Berman señala, la ciudad aporta (1988: 151): “una experiencia singularmente seductora, un festín visual y sensual”.

George Simmel, quien se ha ocupado en varios artículos de estos asuntos del espacio urbano desde aspectos sociológicos, define la diferencia cualitativa que se da entre la aportación cultural de la ciudad grande y la de las pequeñas (1989:69):

(...) podemos ser conscientes del profundo contraste que ofrece la gran ciudad si la comparamos con la pequeña ciudad o con el campo, localidades éstas en las que la vida sensible e intelectual discurre más regularmente, siguiendo un ritmo más lento y rigiéndose por hábitos adquiridos.

Esta diferencia que cita Simmel responde a la ideología al respecto de autores como Unamuno y Azorín, quizá los que más cerca se hallan de trasladar a los textos esta

idea de transcurso temporal de la cultura encuentran en la ciudad pequeña ese concepto de conexión cultural perdida en la ciudad. Sobre estas ideas de Simmel, González García se plantea qué hace diferente al hombre de la gran ciudad frente al de las ciudades pre-industriales. Y, sobre todo, cómo esta diferencia se traduce en nuevas formas de creación artística, si ello se da realmente. La razón de este cambio afecta a dos signos fundamentales de la expresión literaria, como son los del espacio y el tiempo.

Es este mismo autor, quien explica esta nueva forma de creación e interpretación cultural (2001: 22): “soluciones de continuidad que han llevado a Josep Picó⁴⁶ a caracterizar, siguiendo a Simmel, la experiencia moderna del tiempo como transitorio; la del espacio, como fugaz y la de la causalidad como fortuita o arbitraria”.

Lo importante para nosotros es cómo se traslada esto a la literatura. Porque, a diferencia de otras literaturas europeas, la expresión de la ciudad (de la ciudad moderna, claro está) en la española es muy tardía y coincide, básicamente con la época de fin de siglo.

El camino hacia las vanguardias estaría marcado por esta transitoriedad y esta fugacidad temporal, de modo que su aparición llegará tan rápido como rápida es la modernización de las costumbres y el tránsito de una costumbre a otra en la ciudad. Nos sirve la cita con la que González García cierra su artículo y que resume, de alguna manera esta idea que tratamos de transmitir (2001: 25):

[...] la ciudad con su inacabable incitación de los sentidos seguirá actuando como sustrato nutricio de las realidades culturales y artísticas del momento. Seguirá alimentando los productos que de ella emergen. Desde ella se pintará, se pensará y se escribirá. Y si para hacerlo hubo que instrumentar un nuevo lenguaje, el lenguaje de lo moderno, ese mismo será el que años más

⁴⁶ Se refiere a Picó, J. (1988).

tarde, y en una segunda oleada, potenciarán las nuevas avanzadillas artísticas empujándolo hasta sus límites y su desintegración. "Placidez", "quietud", "calma", "persistencia de las cosas en su ser", habrán dejado su lugar en este tránsito a "fugacidad", "cambio", "alteración", "inquietud" . . . Y en este relevo, lentamente consolidado, la ciudad moderna ha ido ocupando calladamente el escenario hasta acabar convirtiéndose en protagonista indiscutible de las transformaciones operadas.

Sobre este aspecto, hemos de traer a estas líneas las ideas de José Muñoz Millanes quien trata una nueva concepción de *flâneur* que se adapta en gran manera a los autores decimonónicos y que englobaría a aquellos autores que contemplan la ciudad desde un punto de vista diacrónico, es decir, la ciudad es un valor también histórico que ha de ser observado en esa doble perspectiva. Esa es la idea de Millanes que coincide con la de Walter Benjamin (2000: 3):

The city presents itself then, to the diachronic flâneur, as an immense archeological deposit in whose vertical cuts scenes come to light where, in a certain way, lives and events already extinguished still survive. That is why Benjamin states that for the flâneur "each street is a vertiginous experience. The street conducts the flâneur into a vanished time" and the entire city constitutes for him "an epic book through and through, a process of memorizing while strolling around".

Hemos de pensar que, ahora sí, nos encontramos ante algunos autores en España que participan de esta idea que considera a las ciudades, no como una estructura tejida horizontalmente en torno a calles y avenidas, sino como un depositario de la historia que puede ser rastreable en sus edificios, como un "landscape" geológico, en palabras de Millanes.

Caso de Unamuno, quien es capaz de añadirle a la ciudad horizontal la posibilidad de historia. La ciudad es considerada por el vasco como un auténtico texto que puede ser leído a través del paseo o la estancia meramente viajera. Son, eso sí, aquellos que

pueden acercarse a ellas y vivirlas de manera más o menos burguesa. De esta imagen no participan los que hemos denominado “bohemios” porque la ciudad histórica pertenece a su experiencia más cercana y más vívida. La creación de la ciudad nueva, desplazó a las clases más desfavorecidas a los edificios más antiguos que se encuentran, lógicamente, en los centros urbanos, siempre más antiguos. Estos otros autores no “viven la ciudad”, como antes explicábamos, sino que “viven en la ciudad”, con todos los comprometidos problemas que conlleva: pobreza, falta de comodidades que sí existen en las nuevas zonas...

Ya hemos venido hablando de estos autores en el epígrafe anterior y también en la primera parte de este estudio. Hemos visto cómo existe una doble perspectiva sobre la ciudad que puede ser denominada de muchas maneras: el *flâneur*, tanto en su vertiente sincrónica como diacrónica, el bohemio, el modernista... En cualquier caso, existe una paradójica predisposición de los autores burgueses hacia las ciudades pequeñas que, junto a cierta nostalgia urbana, implica una contemplación histórica. Digamos que es más una nostalgia ideológica de corte histórico que una verdadera predisposición contra la nueva ciudad emergente en toda Europa.

Unamuno sería uno de estos autores. Su percepción de la ciudad de Ávila viene dada por un interés histórico y arqueológico. En ella encuentra varias formas de interpretación que coinciden en un aspecto importante de su pensamiento: la percepción histórica del pensamiento espiritual. Ávila es, pues, la plasmación de la vieja tradición espiritual española en un entorno urbano intacto, sin modificar, frente a las nuevas expresiones ciudadanas que comienzan a darse en España.

Ávila se convierte, para Unamuno y otros, en el remedo español de *Brujas la muerta*; la oposición a la novedad despersonalizadora y a la disolución del hombre en el espacio. Digamos que los autores de fin de siglo se encuentran con el símbolo hecho y

que será muy sencillo oponer, pues, a la ciudad de Ávila a las nuevas como, por ejemplo, San Sebastián o Madrid. Y que ese símbolo, que recoge ciertos aspectos tópicos que hemos visto en los románticos, como en los poemas de García de Tassara, se recompondrá bajo los elementos de la literatura simbolista para devolvernos la imagen de un espacio urbano puramente literario, convertido en el otro tipo de ciudad que reúne los aspectos contrarios a la nueva ciudad. Frente a la luminosidad y amplitud de las avenidas encontraremos el entusiasmo por las calles estrechas y el gris oscuro del granito de sus piedras. Frente a la riqueza ornamental de los cafés, las nuevas casas modernistas, las tiendas... se citará con profusión la pobreza ornamental y la sobriedad de los establecimientos y costumbres. Frente a la impersonalidad espiritual de las nuevas ciudades volcadas en la novedad y la transformación, el escritor contemplará el gusto por lo tradicional, por el conservadurismo social y estético.

Son dos tipos de modelo que Unamuno tratará continuamente. Por un lado la ciudad que se relaciona con el tópico de las ciudades muertas, evocado de antemano por la obra de Larreta *La gloria de don Ramiro*. Por otro, las ciudades reformadas de aspecto neo-burgués.

Ávila es, pues, un contrapunto. No es que no haya en la ciudad un deseo de transformación, sino que Unamuno - y otros autores - necesita un símbolo urbano que oponer al desarrollo de estas ciudades, un espacio para la nostalgia y la observación histórica, de manera que podemos contraponer al visitante de San Sebastián con el *flâneur* diacrónico que es el escritor vasco. Porque lo que busca es, precisamente, la arqueología urbana que se aprecia en los espacios viejos, en las callejuelas y la falta de desarrollo. (2004e: 292):

En el aspecto íntimo del arte, para el que busca sensaciones profundas,
para el que tiene el espíritu preparado para recibir la más honda revelación de la

historia eterna, os digo que lo mejor de España es Castilla, y en Castilla pocas ciudades, si es que hay alguna, superior a Ávila.

Subyace en el pensamiento unamuniano, la idea de que la nueva expresión del hombre urbanita es la de la superficialidad y la inmediatez, la “sobrehoz” del alma. La oposición de los términos ánimo y alma que se utilizan en este texto son la expresión de esa novedad que aportan las ciudades: el ánimo se solaza mediante la diversión, mientras que el alma se vive.

Para Unamuno estas oposiciones se producen, precisamente por esa dualidad de estados o maneras de “estar” en los entornos. A la diversión se opone la historia, que es lo mismo que decir que al disfrute fugaz se opone la permanencia histórica: “Nunca olvidaré la tarde – fue en noviembre pasado – en que desde uno de los torreones de las murallas de Ávila contemplaba la catedral y la basílica de San Vicente, y cómo sentía entonces henchida mi alma de aliento de eternidad, de jugo permanente de la Historia”.

Esos estados de inmanencia, tan profundamente unamunianos tenían que asentarse en una ciudad porque una ciudad había sido, precisamente, la expresión física de las nuevas formas de vida de finales del siglo XIX. La idea de Unamuno es la de dotar a su propio pensamiento de un asidero urbano capaz de oponerse a París o San Sebastián y que fuese la formulación de la espiritualidad, como Brujas lo fue para Rodenbach. Esa es, pues, la razón de que Larreta y su obra se le aparezcan a Unamuno como la consolidación de una tendencia opuesta al modernismo burgués y urbanita.

Ya hemos hablado en la primera parte de este estudio de hasta qué punto existe en los autores de fin de siglo una verdadera expresión de la vanidad como tema literario. Vanidad por un lado como forma de manifestar esa novedad de la vida moderna. El burgués se vanagloria públicamente de su nivel de vida en forma de fachadas decoradas con profusión en las mejores zonas de la nueva ciudad. Eso son la casa Batlló o la Pereda de Barcelona. Eso son las nuevas casas levantadas en las ciudades viejas. La

nueva ciudad es, en sí, una forma de vanidad humana que se muestra sin tapujos, sin sentimiento de culpabilidad, un sentimiento anti-barroco y profano, un sentimiento que está detrás de todo el ambiente desacralizador del modernismo decimonónico. El renacer de la orfebrería como arte y de la decoración y el diseño como nueva disposición artística no hacen más que mostrar públicamente el envanecimiento de las clases sociales que ocupan los nuevos espacios abiertos en las ciudades. La vanidad es una forma más de destacar el bienestar que se ha adquirido, como lo es el lujo. Las nuevas costumbres de los paseos por las nuevas avenidas, las grandes fiestas o los conciertos en los nuevos teatros de la ópera son ejemplos de vanidad.

Pero hay algunos autores que se sitúan frente a ello, Unamuno entre ellos (2004e: 296):

[...] en esta Ávila, entre casas señoriales y conventos sintió Ramiro los aguijonazos del deseo y de la pasión. Y allí sintió también, como fruto y rechazo de sus deseos y de su pasión, el sentimiento de la vanidad del mundo.

Ávila, como fundamento de toda huida de la vanidad mundana se convierte en una ciudad-celda, que tiene su íntimo despojamiento en el remedo de la celda carmelitana. Esa desnudez espacial de la celda en la que se huye de lo superfluo, de la decoración y en la que la esencialidad es la única expresión del espacio y surge como contrapeso a la vanidad del mundo.

1.2.3.-El simbolismo unamuniano en los inicios de la aparición de las “ciudades muertas” en la literatura española

“¡Gredos, Gredos!” se dice que repetía Unamuno durante el destierro al que le condenó el general Primo de Rivera y que “repetía en voz baja como una letanía”⁴⁷, allá

⁴⁷ Citado por Marichal, Juan (2003: 108).

por 1924. El autor había visitado Ávila y, en especial la sierra de Gredos en multitud de ocasiones, sobre todo la región más próxima a la provincia de Salamanca, como la Sierra de Francia –casualidad y paradoja nominal de su destierro en el país vecino- y el entorno de la de Béjar, allá por las poblaciones de Barco de Ávila y Bohoyo. Destierro y memoria van unidas en los textos autobiográficos al configurar la imagen de los lugares como imágenes perdidas. En el caso de Unamuno, esa ausencia tiene tintes casi espirituales por la especial relevancia que tienen ciertos lugares en su impresión simbólica. Gredos es uno de esos lugares.

Pero la vinculación de Unamuno con Ávila fue también literaria; entiéndase, la imagen de la ciudad de Ávila trasciende a su puro conocimiento físico, como ocurre en –casi- todos los escritos del autor. Digamos que fue, esencialmente, simbólica. Fue él quien denominó a la ciudad con el nombre de “Ávila la casa. Fue también Unamuno quien renunció a la imagen medieval y la presentó como una ciudad del XVI, fijándose en los antecedentes de los místicos, como apariencia intelectual y espiritual del espacio urbano, y en el propio aspecto físico que aportaban los palacios y la propia imagen monumental.

Lógicamente no podemos olvidar que Ávila era una más de las ciudades de Castilla que atrajeron la atención de los autores de finales del siglo XIX y de la que ya hemos hablado anteriormente cuando apuntábamos el tópico de las ciudades muertas y la repercusión que tuvieron en la literatura de esta época que coincide con la llamada “edad de plata” de la literatura española.

Hemos visto anteriormente cómo Unamuno es, esencialmente, el autor que más se opone al nuevo concepto de ciudad que está naciendo en Europa. Y lo hace bajo la engañosa forma de una figura literaria, la metaforización del espacio urbano de la ciudad.

Ávila es una casa o una celda. O, lo que es lo mismo, la oposición a la ciudad moderna que se extiende hacia los barrios de las afueras, hacia el campo, ocupando espacios verdes y transformándolos en nuevos bulevares, expresión urbana de la modernidad. Para Unamuno, la verdadera ciudad es la que se repliega, la que se dobla hacia su propio interior (2004: 296):

El que esto os dice se sentiría solo y solitario, aislado, en una urbe como la de Londres y aun mucho menor. Hasta en Madrid experimenta la tristeza de la urbe extensa. Es como si me mandase escribir sobre una mesa puesta en medio de la Galería de Máquinas de París o de la Iglesia de San Pedro en Roma. Mejor en medio del campo. En medio del campo, al aire libre, sí, pero no en un tan vasto recinto cubierto. En una choza, sí, sintiendo cerca el recinto, bien ceñido.

Los textos de Unamuno sobre la ciudad suelen respirar siempre ese aire que, a menudo, se nos antoja casi claustrofóbico y que no lo es porque juega a la dualidad de insertar el espacio urbano como parte de lo rural, de lo campesino, a modo de “palacio de cristal” o ciudad transparente como metaforización de lo espiritual. Frente a ello, la imagen de lo urbano como algo sólido y cerrado, un armazón vital (1922: 24):

Aparecióseme una vez más la ciudad de Ávila, Ávila de los Caballeros, Ávila de Teresa de Jesús, ciudad vertebrada. En aquel campo rocoso, entre los berruecos, que son como huesos de esta tierra de Castilla, toda ella roca, donde la gea domina a la flora y a la fauna, rocambre que es de fuego cristalizado.

Hemos de considerar, por lo tanto, a Unamuno como un autor opuesto a aquella imagen del modernista. Unamuno no es un contemplador, es, o quiere ser, un contemplativo. Abomina del crecimiento de las ciudades a costa de los entonos naturales y los viejos barrios. La ciudad no se contempla como una oposición al campo, sino como una inserción espiritual de aquella en éste.

Unamuno es la figura simbolista más opuesta al *flâneur* de la gran ciudad porque huye de ésta, porque trata de evitar la sensación de vaciedad, el *horror vacui* que le producen los espacios impersonales. La opción es, precisamente, la ciudad pequeña, donde planea el espíritu del verdadero escritor, su alma. Esto no excluye que el escritor permanezca aislado de esa relación con la ciudad, de manera que se autoexcluya del mundo. Muy al contrario, Unamuno se muestra como un acérrimo defensor del cosmopolitismo, de la vida urbana y el conocimiento de la gran ciudad, eso sí, de la “vida” en la ciudad pequeña (1974: 189): “Siempre he creído que cuanto más cosmopolita parezca un escritor, más universal y humano, tanto más hondamente es de su raza y de su edad”.

Son las paradojas y contradicciones unamunianas. Lo cosmopolita fuera de la ciudad parece un concepto imposible; sin embargo no es del todo cierto y en la paradoja, como no podría ser de otra manera, se encuentra cierta verdad razonable.

Unamuno se deja llevar por el amor a la provincia, a lo provinciano por las razones que ya venimos exponiendo; la ciudad de provincias se opone a la gran urbe por lo que tiene de despersonalizador esta última; pero para vivir en ellas hay que tener en mente esa contradicción del hombre cosmopolita (1974: 240):

Yo vivo una vida provinciana también, voy a la capital de España lo menos que puedo, y aunque conozco las pequeñeces, miseriucas y envidiejas de provincia declaro preferir la vida en ésta a la vida en una gran capital, en la que la personalidad acaba por borrarse y en que flota en la atmósfera moral un cierto éter de mediocridad uniforme.

No hay, en el fondo, una distinción muy profunda entre el “pintor de la vida moderna” que es Baudelaire y el “pintor” Unamuno. La diferencia se halla en la respuesta íntima a los estímulos nuevos de la ciudad. Baudelaire se integra en ella para describir las consecuencias –estéticas y sociales- que ha traído la modernidad. Unamuno

también toma en consideración esas novedades, pero no las soslaya; simplemente las opone a su propia consideración espacial. El escritor ha de ser cosmopolita, pero, espiritualmente, o anímicamente, el autor no puede sentirse integrado en un “éter de mediocridad”, entendida ésta, claro está, como igualitarismo. Tampoco Baudelaire ni ningún observador atento de la ciudad se encuentra en este estado de mediocridad, sino muy por encima, diseccionando la vida, al igual que Unamuno.

Sólo cambia la opción vital, la autobiografía. Unamuno elige la capital de provincias, los espacios abiertos, la vida cercana al campo. Pero la mirada es la misma y la vocación similar. Unamuno encuentra el bullicio, pero en otro lugar, como la Plaza Mayor de Salamanca. Así lo expresa en *Andanzas y visiones españolas* (2004f: 482):

Si queréis bullicio, aunque bullicio moderado y tranquilo, y casi diré doméstico bullicio como aquel con que los niños llenan un hogar, acudid en esta ciudad de Salamanca a su hermosa Plaza Mayor.

Unamuno odia la gran ciudad, pero la conoce bien y, cuando habla de ella, habla, precisamente, de todos aquellos lugares que a los autores modernistas les atraen de los ambientes urbanos. Para hacer tal definición es necesario conocer bien éstas ciudades, o haber leído mucho sobre estas ciudades. Y no podemos olvidar que la visión urbana de Unamuno es siempre literaria, simbólica. La gran ciudad es la opuesta a la pequeña porque es lo artificial frente a lo natural y no hay posible experiencia de lo uno en lo otro (2004d: 402):

Pero hay otra ciudad que ni llevo ni quiero llevar al campo [...]. Y es la ciudad odiable y odiosa del trajín social, de los cafés, de los casinos y los clubs, de los teatros, de los parlamentos, la odiosa ciudad de las vanidades y las envidias. Huyo de esta ciudad en cuanto puedo. El campo es una liberación.

Todo ello ocurre porque existe una identificación entre el espacio urbano y el espacio rural (2004d: 402):

Así llevo la ciudad al campo y traigo el campo a la ciudad. Pero la ciudad que es a su vez también campo, la ciudad hecha naturaleza serena, impenetrable y noble. Una catedral también es un bosque, y hay paisajes, verdaderos paisajes ciudadanos, sobre todo en las viejas ciudades, en aquellas sobre cuyos monumentos y viviendas han pasado los siglos que sobre un bosque pasan.

1.2.3.1.- Unas líneas sobre el autobiografismo y el espacio en la obra de Unamuno

Lozano Marco ha estudiado también la obra autobiográfica de Miguel de Unamuno. En su artículo *Recuerdos de niñez y mocedad. Unamuno y "el alma de la niñez"* recorre algunos textos autobiográficos del escritor vasco (dejémoslo en esto) y trata de analizar algunos aspectos concretos de su obra, como el caso de la importancia que tiene el espacio vivido desde su niñez, vertidos a texto publicado en ese volumen titulado *Recuerdos de niñez y mocedad* (2005). Como material autobiográfico es de valor innegable. Lozano Marco piensa que, en este caso, no es un proceso de reconstrucción memorística de las épocas de niñez y juventud, sino un pasado actualizado en la prosa (2001: 157):

Sus recuerdos no son reconstrucciones de sucesos, circunstancias y personajes de un tiempo pretérito, sino expresiones de un sentimiento perdurable, engendrado por lo que encuentra vivo en su memoria.

Pero lo que realmente nos interesa, además de la validez autobiográfica de los textos unamunianos que estamos tratando, es la intensidad con la que Unamuno se asoma a esos lugares a través de sus textos. Entrevé en los lugares las primeras emociones que le habían causado, por un lado, las lecturas de infancia, por otro, los grabados de un libro titulado *España pintoresca*. Para Unamuno supone el descubrimiento del espacio estético. A partir de entonces, la visión del autor sobre uno u otro lugar aparecerá, en muchas ocasiones, prefigurada.

Lozano Marco nos hace ver cómo la experiencia de Unamuno viene desde los primeros años de su vida. La identificación con la expresión de lo transitorio, de la fugacidad y la transformación en el tiempo habría influido en su obra a partir de tres aspectos fundamentales. En principio, la contemplación de la naturaleza sería una de las bases sobre las que se asienta la literaturización espiritual del espacio en la obra autobiográfica de Unamuno. La naturaleza aparece interiorizada por experiencias vitales de gran trascendencia que tendrían que ver con momentos de su vida que el propio autor consideró importantes (2001: 158):

Esos paseos fueron un disfrute para su espíritu, que se esparcía por el campo, se refrescaba a la vista de los follajes y se identificaba con lo fugitivo, para llegar a condensar todo aquello en una primera experiencia estética y metafísica: el muchacho «sueña lo que ve»

La segunda de las modulaciones de la escritura del espacio se produciría por la apreciación estética del paisaje, la literatura de los lugares, es decir, la forma en que Unamuno aprecia el entorno a través de la escritura de los demás (2001: 158):

En segundo lugar, encontramos el espacio como ámbito relacionado con la emoción de la lectura. Hay un momento en sus recuerdos de mocedad en el que se refiere a sus estudios de retórica. La disciplina le era agradable por los ejemplos, que leía con entusiasmo.

La visión del espacio se convierte, pues, en una lectura espiritual del entorno. Lozano Marco establece que tienen una gran relevancia en la obra de Unamuno aquellos lugares que han aparecido con vigor en alguna obra literaria. Ello se debería a la importancia que adquieren los lugares tras haber sido “leídos”, una vez que han ganado consistencia estética a través de la literatura, que pasa a convertir a esos espacios en lugares consagrados (2001: 157-158).

Unamuno es, esencialmente simbolista, como apreciara Juan Ramón Jiménez⁴⁸. Y en su trayectoria literaria es trascendental la exploración de sus textos desde esta perspectiva. No podemos comprender su expresión literaria del espacio sin tener en cuenta estas puntualizaciones de Lozano Marco, que podemos resumir en la idea de que el espacio expresa simbólicamente la percepción material del entorno a partir de experiencias personales de carácter estético. O, lo que es lo mismo; la experiencia del espacio en los textos de Unamuno es inseparable de su experiencia artístico-estética y que recoge Lozano, citando a Unamuno en la frase “el artista ve recuerdos”. Y, por otro lado, y en lo que respecta a nuestro estudio, es interesante apreciar hasta qué punto es autobiográfica su prosa. Romera Castillo (1981a: 31-32) señala:

Las obras de Unamuno no son *stricto sensu* obras autobiográficas – formalmente no están narradas, en general, en primera persona –, sin embargo, sirven para iluminar la personalidad del yo – de su yo – alumbrador, desde la ficción, de la problemática existencial y humana que sublate en todos sus escritos. [...] Toda su obra constituye unas variaciones sobre el mismo tema: son plenamente relatos autobiográficos.

Todo ello porque Unamuno esconde su “yo” en la escritura y en ella se manifiesta permanentemente “no sólo alrededor de un solo eje – el de sí mismo –, sino que podrían señalar varios ejes distintos, varios Unamunos” (1981: 31). Y esto ocurre en todas sus obras, como ocurre, incluso en su obra dramáticas. Ricardo de la Fuente Ballesteros así lo reconoce en su introducción a *El otro* (1993: 29): “Aquí la enemistad es la de los dos hermanos gemelos, Cosme y Damián, unidos por un mismo sentido y obsesionados por conocer cuál es su identidad, quién es quién”.

⁴⁸ Jiménez, J. R.(1999).

1.2.3.2.- Ávila la casa: sólo es ciudad lo que no es una ciudad

Retomamos aquí una de las frases que citábamos unas líneas arriba sobre la formulación de la ciudad en la literatura de Unamuno: “Cuando una casa ha abrigado generaciones de hombres acaba por hacerse algo campestre”. Si hubiera que explicar qué es una ciudad para el autor vasco habría que referirse a estos ingredientes: una ciudad es un campo y una casa. Para explicar lo primero ya hemos ocupado el primer epígrafe. La ciudad pequeña representa simbólicamente al campo, lo recuerda y lo incluye. Pero además, debe ser una casa por cuanto una casa y su historia tiene también “algo campestre”. Terminamos por considerar, nueva paradoja unamuniana, que la ciudad que realmente es digna de ser tomada en consideración es aquella que no es una ciudad.

Ávila es una casa. Lo recuerda la impresión lejana que se descubre desde los Cuatro Postes, el humilladero que abre primero la visión de la ciudad antigua llegando desde la también unamuniana Salamanca. Lo primero que aprecia Unamuno son los roquedales de la muralla que cierra lo que entonces eran las casi únicas viviendas de Ávila. A finales del siglo XIX, a pesar de la reciente llegada del ferrocarril, la ciudad apenas había crecido. Los primeros cambios urbanos que se producen van a ser la pretensión de una Avenida que conectase la nueva estación de trenes con el casco antiguo, una larga calle que emulase el urbanismo de la Ciudad Lineal madrileña. La pequeña ciudad también quería sus avenidas y sus cafés. Y estos comienzan a surgir. El centro de la ciudad se transforma y derriba las viejas casas medievales de la Plaza de Santa Teresa para edificar edificios decimonónicos. Todo el centro de la ciudad lo hace sobre las ruinosas casas que databan de los siglos XVII y XVIII. Se levantan los primeros hoteles y cafés. Pastelerías que ocupan los bajos de los primeros edificios modernistas que proyecta el arquitecto municipal, curtido en los estudios de las nuevas

tendencias modernistas. Pero esta no es la ciudad que ve Unamuno quien sigue contemplando la vieja estampa medieval que quiere desaparecer.

La definición de Ávila como una casa incluye esa doble intencionalidad simbólica: por ser casa es campo, y por ello se aleja de la contemplación urbana de un modernista. Ávila es un símbolo, como lo es Salamanca, de la perdida ciudad del siglo XVI, del espíritu español del Siglo de Oro, pero también de lo que explicábamos antes: la no-ciudad, es decir, la ciudad no burguesa, no decimonónica, la negación de las nuevas ciudades emergentes. Es la condición de todo símbolo, ser pluridireccional y apuntar en direcciones que, aparentemente, son paradójicas.

Ávila representa, por igual, al campesino, al soldado y al religioso. En ese emblema se resume la idea que Unamuno tiene de una “ciudad”. A la manera de las ciudades muertas, Ávila conjuga las esencias que pretende el espíritu del autor.

La ciudad recoge las características de lo que hemos denominado anteriormente el cronotopo de las ciudades celda. Ciudades que por sus particulares manifestaciones espaciales evocan la ausencia de adorno, carecen de intención estética precisa que no sea la que le aportan sus monumentos históricos, su propia historia. En el caso que nos ocupa, las murallas impregnan a la ciudad de ese paisaje pétreo que parece encerrar la vida en unas paredes. Son ciudades históricas cuya historia aparece unido a acontecimientos religiosos de cierta trascendencia que, además, tiene cierto calado en su vida pública y social: “sus murallas parecen clausurarla cerrándola del mundo”.

1.2.4.- Santayana: frente a la ciudad muerta, el locus standi

Hemos de descartar que Santayana participe de la idea generalizada de la ciudad de Ávila como un lugar eminentemente religioso, un Tíbet español. La vinculación de

Santayana con la imagen de la religiosidad abulense se figura a través de la exaltada religiosidad de su hermana, no extrapolable a la ciudad en la que vive. Los lugares referidos por el pensador abulense no siempre se refieren a la tradición mística de Ávila y, aunque es cierto que denota cierta relación con la percepción simbolista de las ciudades en la literatura finisecular, lo cierto es que no participa del tópico de las ciudades místicas o las ciudades muertas.

Cabe reseñar que la familia Santayana llegó a Ávila desde Madrid por motivos casuales: era un lugar barato y tranquilo. Posteriormente, Jorge sintió una vinculación muy próxima a Ávila y terminó por ser lo que Jiménez Lozano denomina, y veremos después, un “homeland” o una patria. En palabras de Santayana, ese *homeland* se bautiza como *locus standi* o espacio que se adopta como lugar de origen, “lugar de estar”. En palabras de Jorge Santayana (2002: 132):

Porque la mente más independiente debe tener un lugar de origen, un *locus standi* desde donde contemplar el mundo y una pasión innata a través de la que juzgarlo. [...] La austera inspiración de estas montañas, estas almenadas murallas de la ciudad y estas oscuras iglesias no podían haber sido más caballerescas ni más grandiosas; sin embargo, el lugar era demasiado antiguo, reducido, árido y abandonado para imponer sus limitaciones a una mente viajera; era una cumbre montañosa y no una prisión.

La idea del *locus standi* viene a significar un espacio como perspectiva, como “medida de las cosas”. La ciudad puede terminar por convertirse en una referencia a partir de la cual considerar el resto de las ciudades que conocemos. Esta idea de patria que permite poner en perspectiva el mundo nada tiene que ver con la idea de sus compañeros de generación. Por supuesto que hemos de tener en consideración que Santayana no pertenece, por presencia y por influencia, a la nómina de los autores coetáneos españoles, a pesar de que los conozca con cierta intensidad. Para Santayana, Ávila es un punto de reconocimiento del mundo. Su conocimiento profundo de la

ciudad es el que le hace trascenderla, de manera que no podamos ver en sus descripciones la ciudad-celda y, por extensión, la ciudad muerta de la literatura de los últimos años del XIX y principios del XX. De hecho, reconoce que el espíritu trasciende la ciudad por la estrechez del espacio en que se vive. Estrechez, en el sentido físico, pero también moral y espiritual: “La dignidad de Ávila era demasiado obsoleta, demasiado inoportuna, para hacer otra cosa que estimular una imaginación despierta ya, y prestar realidad a la historia” (2002: 132).

Por otro lado, la percepción que Santayana tiene de Ávila es más la de la ciudad campesina, más que la de un lugar de resonancias medievales caballerescas, lo que denomina como un *oppidum in agris*, es decir una fortaleza en medio del campo. La tradición modernista que consideraba a la gran ciudad como un espacio apartado ya del campo, donde sus habitantes se tenían ya por cosmopolitas o ciudadanos de un espacio que trascendía al propio lugar de residencia, tenía que llevar el campo a la ciudad, más como una manera de vinculación humana a la tradición agrícola, que tenía innegables filiaciones literarias. El siglo XVIII y el incipiente modernismo ya afirmaban esta unión entre el hombre y su tierra; pero la ciudad llevó el campo a su interior a través de los grandes parques románticos y de los pequeños reductos modernistas, de manera que un habitante de la ciudad pudiera disfrutar del campo sin tener que salir a él. Es lo que Santayana denomina el *rus in urbe*. La tradición anglosajona que él conoce a fondo disfrutaría, sin embargo del *Urbs ruri*, o espacio urbano insertado artificialmente en el campo, como las grandes casonas de verano inglesas, en las que inmensas praderas dan lugar a un bosque, y en las cuales se puede disfrutar de todas las comodidades urbanas, aun estando en mitad del campo.

La definición que Santayana hace de Ávila es, pues, la de una fortaleza rural, construida para defender a unos campesinos que, en algún momento de su historia,

dieron en ser caballeros y consolidaron esa ciudad a partir de su nuevo estatus. Quizá lo más interesante de este razonamiento sea el pensar cómo la ciudad, por esa esencial forma de haberse transformado de fortaleza rural en ciudad, ha dado en ser una “pequeña república” (2002: 133):

Ávila, por el contrario, es un ejemplo de *oppidum in agris*; no una residencia privada donde los grandes se retiran buscando el recreo y la tranquilidad, sino una eminencia defendible, quizá con un antiguo lugar de peregrinación incluido, donde los campesinos han acumulado sus graneros y los han cercado con un muro, dejando espacio para sus reuniones y ferias.

Lo fundamental para la visión que Santayana tiene de la ciudad es que continúa siendo, básicamente un lugar clerical, es decir, una ciudad donde la iglesia mantiene los poderes que tradicionalmente ha tenido. Sin embargo, también explica cómo la esencia de la interpretación de esta ciudad de Ávila no es fundamentalmente su carácter religioso, sino su carácter rural, de manera que, no siendo necesariamente contrapuestos, no ha de considerarse como un centro religioso de una espiritualidad marcadamente distinta, sino un necesario espacio campesino que vive de y para el campo. Así, “Ávila era una ciudad inconfundiblemente clerical, con Santa Teresa como patrona local y su mayor gloria” y “las realidades fundamentales continúan siendo manifiestas. Las murallas de la ciudad, con toda su solidez, ocultan el campo a la vista”. Sin embargo, “Si la gente de la capital está demasiado ocupada y miope para acordarse del campo, el campo invade la ciudad todos los viernes por la mañana y llena el mercado de campesinos y mercancías rurales” (2002: 134).

Para Santayana es el campo el que ha creado la configuración contemporánea de la ciudad de Ávila, no la religión ni la abundancia de caballeros, ni la historia guerrera y cristiana. Tanto es así que pretende ver, no sin razón, un buen número de tradiciones ancestrales pre-cristianas detrás de los acontecimientos que los propios habitantes

consideran “costumbres religiosas”. Estas costumbres que los habitantes sienten tan arraigadas y que terminan por ser la base del comportamiento de los ciudadanos, parecen centrarse siempre en los acontecimientos religiosos: procesiones, rezos, fiestas tradicionales... Pero, de manera indirecta, Santayana responsabiliza a los viejos ritos católicos del solapamiento de estas tradiciones.

Y, en relación con la idea de la religiosidad de la ciudad que durante todo el final del siglo XIX se vincula a la ciudad de Ávila, Santayana, directamente, duda de su existencia. Toda esta formulación de lo religioso en Ávila formaría parte de esa costumbre que ha ido modificando los hábitos hasta reconvertirlos en una mera repetición socializada, una suerte de convención repetido a lo largo de siglos. Sin embargo (2002: 143):

¿Cuánto respeto sentía esta grave, desilusionada y limitada gente de Ávila por sus convencionalismos y en particular por su religión? Creo que, en el fondo, no mucho; pero prácticamente no había nada más a su alcance; y si algo más les hubiera sido posible, ¿habría sido mejor? Los más inteligentes hubieran dudado y se habrían resignado a su rutina diaria. Lo que tenían y creían era, al menos “la costumbre”.

Siendo de esta manera la ciudad, podemos, sin embargo, asegurar que Santayana nunca aprecia en la ciudad los más mínimos asomos de misticismo, religiosidad, vida rural... Para él, la ciudad es simplemente un lugar al que volver, un *homeland* o *locus standi* que marca una trayectoria vital. ¿Cuál es, por lo tanto la idea de espacio urbano que Santayana aporta acerca de la ciudad de Ávila?

Para García Martín, el sustrato del “abulensismo” de Santayana está conformado por múltiples componentes. En primer lugar, un sustrato biográfico, compuesto por los años que vive en la ciudad y las gentes que conoce. Básicamente hemos de reconocer en este sustrato biográfico los aspectos más importantes de los escritos autobiográficos de

Santayana. Un segundo sustrato es el que denomina psicológico y que, entendemos, está basado en la conformación de la personalidad del autor a partir de su estancia en la ciudad. Y un tercer sustrato que García Martín denomina “metamórfico” y que determinaría a la ciudad de Ávila como una “gran metáfora que [Santayana] quiso caracterizar basándose en los siguientes aspectos” (1989: 114). Estos aspectos que encontraremos o que García Martín cree encontrar en la obra de Santayana responden a algunos tópicos generalizados que nosotros, en muy pocos casos hallamos en sus textos autobiográficos. Vamos a citarlos, sin embargo, porque sí encontramos entre ellos alguna referencia que nos es de especial interés (1989: 115):

-Ciudad balcón: punto de mira hacia la apertura.

-Posición fija, sólida y elevada desde la que observar la realidad sin alteraciones (símbolo , por tanto, de toda su filosofía).

-Ciudad antigua, de verdadero sabor arquitectónico

-Ciudad real, en la que él palpa lo material, frente a la idealidad y a la abstracción que vive en las demás partes del mundo

-Ciudad religiosa, donde todavía se viven las tradiciones con su fervor original

-Ciudad familiar (verdadera excepción a su norma de desasimiento afectivo)

-Lugar de referencia siempre

-Lugar de reposo final.

Sí nos interesa la idea que puede tener interés cronotópico de la “ciudad balcón”. Para Santayana, y siguiendo las opiniones de García Martín, la imagen de la ciudad como un balcón es una metaforización de las características personales que el autor vierte en el espacio urbano que vive. El balcón como lugar de contemplación pasiva, opuesto, evidentemente al proceso móvil y la perspectiva múltiple del *flâneur*, es el de

un punto de vista inmóvil, unido a cierta visión quietista, que analiza los sucesos desde la altura y sin compromiso, una suerte de atalaya burguesa que permite observar, opinar e imaginar sin participar en la vida común de ese lugar.

Es decir, la imagen del balcón implica motivaciones burguesas y social y culturalmente excluyentes para el autor que, en último extremo consideran al espacio urbano de Ávila como un lugar individualizado y separado del espacio en torno a partir del beneficio de la altura, de la altitud. Esta idea de altitud señala, por un lado una concepción filosófica de necesario apartamiento de la realidad. El que contempla desde la altura es, obviamente, alguien que se siente situado por encima del resto de sus congéneres. La ciudad balcón es, por lógica, un espacio separado y eminente diferenciado por la perspectiva. Y esta perspectiva filosófica implica, igualmente, la clave de la concepción urbana: la ciudad de Ávila se entiende por su separación del resto de las ciudades; físicamente por cuanto se halla excluida por esa especie de esqueleto rocoso, casi desértico que son los valles que la circundan; pero también por su especial manera de entender su historia.

Cronotópicamente, el espacio y el tiempo en la visión de la ciudad de Ávila están determinados por esta concepción de altura y contemplación, de manera que la ciudad se mueve a intervalos vitales del propio Santayana, para que podemos comprender que toda esa descripción del espíritu urbano de Ávila se ve siempre a través de la vida de los otros, como es el caso de su hermana Susana. Creemos que todos las demás tópicos que señala García Martín están detrás de éste; tanto la ciudad religiosa, como la ciudad real, como el hecho de que sea un espacio referencial para la vida de Santayana depende de este punto de vista.

1.2.5.- Claudio Sánchez Albornoz: perder la identidad en el exilio y rememorarse en la ciudad

Cuando Claudio Sánchez Albornoz (1893-1984) recibe en Asturias el título de Hijo Adoptivo pronuncia las siguientes palabras (1979: 14):

Durante muchos años yo soñaba en volver a España. Era como aquel viaje de ciego de Azorín. Yo soñaba con volver a Ávila. Pero Franco vivió muchos años. [...] Cuando me lleven a enterrar a Ávila al lado de mis padres, de mi hermano, de la madre de mis hijos, os pido que renovéis una vieja costumbre: Cuando yo era pequeño se anunciaba a los muertos desde la torre de la Iglesia. Un niño tocaba una campana y gritaba: por el alma de Lorenzo, el carpintero; o por el alma de Juan, el panadero. Hoy, ya no se hace eso, pero yo os pido a los asturianos que, cuando llegue mi hora, desde lo alto de la torre de San Pedro, vecina a la casa de mis padres que ya no existe, un monaguillo toque la campana y grite luego: por el alma de Claudio Sánchez Albornoz, que murió en Argentina, adorando a España.

Poco tiempo antes de su regreso a España y apenas unos meses antes de la muerte de Franco, aparece en Madrid la obra *Con un pie en el estribo*, publicada por la Revista de Occidente. Se recogen en ellos algunos artículos que tienen como motivo principal la añoranza de España y, en concreto de las que consideró sus dos patrias, Madrid y Ávila. El libro aparece dividido en dos partes: “Recuerdos” y “Pensando en el mañana”. La primera son referencias todas a su vida en España anterior al régimen franquista. Algunas de ellas son memorias de infancia y juventud y, otras de personajes y recorridos por España. Pero su testimonio abulense está registrado en innumerables entrevistas y documentos escritos que, sobre todo en los últimos años de su vida se publican dentro y fuera de España. En todos ellos, su deseo de volver a morir a Ávila. Así lo expresa en el diario *La Vanguardia*, en entrevista de Manuel Leguineche (1983: 16): “Están intentando forzarme a volver a España, pero por la difícil situación de la

Argentina, que me ha dado asilo y medios de vida durante más de cuarenta años, no puedo ahora cruzar el Atlántico. Sería una deslealtad. [...] He ahorrado un dinero para que me lleven a Ávila, con mis abuelos, mis padres, mi primera mujer”.

Decíamos que la imagen de Ávila mantiene siempre un tono nostálgico y las referencias a ambas ciudades no suelen distinguir entre las características de la ciudad grande y la pequeña, puesto que la rememoración se produce desde una perspectiva puramente emocional.

Y decíamos, igualmente, en la primera parte de este trabajo que los textos autobiográficos vienen determinados por los momentos históricos. Evidentemente es así por cuanto los sucesos históricos marcan habitualmente cambios radicales en la vida de los autores. En el caso de Sánchez Albornoz se trata, no sólo de la guerra, sino de la experiencia del exilio. Los casos de escritos españoles autobiográficos relacionados directa o indirectamente con el exilio y la guerra son numerosísimos. Podemos considerar que el hecho histórico es un elemento relevante en la construcción de un texto autobiográfico, pero también que la experiencia de una guerra puede ser motivo, por sí sola la necesidad de construir un discurso autobiográfico. Esta implicación de ida y vuelta puede ser rastreada en numerosos textos. Parece evidente que el caso de Albornoz no es un caso exclusivo. En lo que respecta a la escritura autobiográfica de los pensadores exiliados españoles, señala Cedena Gallardo cómo se produjo un movimiento filosófico con epicentro, primero en México y, más tarde en Venezuela y Argentina, que dio una nueva perspectiva de lo que representaba España y que, consecuentemente, les llevó a “meditar sobre España, sobre su destino histórico y su significado” (2004: 195).

Al respecto de cómo estos textos sobre la guerra y el exilio suelen construirse habitualmente como textos de carácter autobiográfico, hemos de remitir al trabajo de

José Romera Castillo “Tres tipos de discurso sobre la guerra (in)civil española: Portela, Valladares, Azaña e Indalecio Prieto” (2006: 81-98). Son también interesantes los testimonios recogidos en las *Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Exilio Literario Español* (1996: 625-633). Uno de los artículos allí publicados y que nos resulta de especial interés es la aportación de Rosa Chacel sobre su trabajo literario fuera de España. La producción literaria tiende a la personalización, a la prosopopeya en la que los espacios y los personajes remiten esencialmente a la autora. Algunas novelas de Chacel son de marcado carácter autobiográfico y de rememoración del espacio perdido.

Sobre la literatura en el exilio se han escrito muchas páginas. Hay quienes defienden una verdadera “historia de la literatura española en el exilio” y quienes tienen serias dudas de ello o, al menos, de que haya elementos diferenciadores y configuradores de esa literatura. Esta es la opinión de Francisco Ayala quien llega a decir: “Es un poco irritante que se lloriquee por la patria ausente y esas bobadas cuando los que verdaderamente podían quejarse eran los que estaban allí” (1981: 62). Se quejaba Ayala de que la nómina de autores en el exilio evitaba la inclusión de otros autores, como él mismo, que no padecieron exilio alguno. Nómina, en todo caso, de carácter político y no estrictamente literario que habría tendido a promocionar a unos autores frente a otros.

Sin embargo, nuestro propósito sí implica, si no una verdadera escritura o literatura del exilio, un rastreo de elementos comunes a estos autores, a sus textos. En cuanto a los textos autobiográficos parece lógico suponer que sí existe una diferencia sustancial entre ambos. Y con respecto a los padecimientos lógicos de la estancia en España bajo el régimen de Franco, es obvio que también tuvo su consecuente influencia temática y estética en las obras de estos últimos. Las palabras de Ayala revelan,

precisamente por su insistencia en negarlas, la existencia de dos líneas literarias contrapuestas que sí van a tener su repercusión, fundamentalmente en textos autobiográficos. Para Ayala (1981: 63), los cambios que se producen en los autores exiliados responden a:

[...] la mudanza de los tiempos, al influjo de los acontecimientos históricos sobre la vida de los hombres y, por lo tanto, sobre los productos de su imaginación creadora, igual si salieron exiliados, como si permanecieron en una España diferente de lo que había sido antes de la guerra.

Pero también está claro que hay un problema añadido a la creación de un grupo aparte y que se corresponde con la imposibilidad de acceder a estos textos durante muchos años. Es normal que, a partir de los años 70 apareciesen gran número de obras en España que ya habían sido publicadas fuera y que habían tenido gran importancia en esos autores exiliados. Por lo tanto, no se puede pretender, como proclama Ayala, que se pudiesen asimilar los autores exiliados con aquellos que vivieron un “exilio interior”.

Adolfo Sánchez Vázquez viene a señalar la idea de que el exilio hace convivir la memoria con la renovación, por lo cual aparece una vida nueva y unos lugares nuevos a los que el autor tiene la necesidad de arraigarse, lo que terminará por enviar a la materia memorística aquél pasado (1997 :46):

Y, de este modo, el presente comienza a cobrar vida, en tanto que el pasado se aleja y el futuro pierde un tanto su rostro imperioso. Pero esto, lejos de suavizar la contradicción que desgarró al exiliado, la acrece más y más. Antes sólo contaba lo perdido allá; ahora hay que contar con lo que se tiene aquí.

La experiencia del exilio en Sánchez Albornoz tiene unos tintes algo particulares, porque, cuando sale de España, no es ya un joven que puede comenzar una nueva vida en un lugar distinto. Se exilia, además, desde la trascendencia de los cargos públicos

que había ocupado: Ministro de Estado en los gabinetes de Lerroux y Martínez Barrios, Vicepresidente de las Cortes y Rector de la Universidad Central en 1932. Para Sánchez Albornoz el exilio supone la ausencia del país por el que ha trabajado y en cuya política y vida cultural ha estado involucrado buena parte de su vida. No podemos comparar el cambio que experimentan los autores de las nuevas generaciones, como Cernuda o como Alberti, quienes intentan crear aún su propia obra en torno a los nuevos tiempos y las nuevas circunstancias con la de aquellos que, como Francisco Ayala o el propio Albornoz ven en el paso del tiempo la imposibilidad de retomar la propia vida que ha quedado en un espacio igualmente abandonado. En 1943, cuando contaba ya cincuenta años, escribe (2002: 234):

Poco a poco se adentra muy hondo muy hondo en la entraña de mi vida esta tierra argentina. Voy dejándome conquistar por sus bellezas y por sus problemas, y no pocas veces me sorprende al sentirme vibrar al unísono de los hijos de esta deliciosa Buenos Aires. Pero la herida de mi destierro está todavía muy abierta. El desgarrón ha sido demasiado brutal y me unen tales lazos al solar hispano de allende el Atlántico, que aún me sacude con violencia hasta la angustia el recuerdo de mi patria. Con frecuencia busco en la soledad la huida plena hacia mis amadas ciudades de Madrid y Ávila.

La expresión de la nostalgia suele venir de mano de los espacios vividos. Cuando se habla desde la lejanía, se hace siempre de las ciudades y los lugares abandonados porque son la representación de una vida. En el caso que nos ocupa, la contraposición de Buenos Aires y Ávila o Madrid es un ejemplo de cómo la ciudad se convierte en una metonimia por la cual se expresan otras muchas situaciones: la ciudad representa la autobiografía. Ávila y Madrid son para Sánchez Albornoz su propia identidad abandonada en España. No sólo es el recuerdo de los lugares –también. Es además la vinculación a una identidad que ha quedado rota, dividida en dos. En el caso de otros muchos autores, la segunda parte de esa vida supone una identidad nueva o renovada.

En un autor joven, la posibilidad de comenzar una nueva vida supone la búsqueda de esa nueva identidad. Pero para un hombre maduro, la búsqueda es imposible y sólo es posible la recuperación de la vida perdida.

Esa imposibilidad de conseguir reencontrarse supone la dificultad de percibir el tiempo y el espacio de una manera aséptica o, al menos, incontaminada, de manera que las referencias a las nuevas ciudades se hace sobre la base de los lugares perdidos. Albornoz siente la dificultad de comenzar una nueva vida. En 1941 escribe (1974: 148):

Extraño mal. Vivo fuera de mí. En salto regresivo hacia el ayer y en salto audaz hacia el mañana. No puedo gozar de las delicias del presente. El presente huye, raudo, de mí. Es inútil que el mundo en torno me dispare, a granel, sensaciones múltiples, variadas, infinitas, hirientes. [...] Antes las cosas o los seres circundantes provocaban en mí reacciones normales. [...] Y, en un punto, la triste imagen de mi casa de Ávila y de la triste plática de mi madre y de mi esposa, se muda por encanto en una estampa diferente.

La ciudad perdida aparece interiorizada y metaforizada en el texto. Rememoraciones al *Castillo Interior* teresiano, a las murallas... No es posible la asimilación del espacio nuevo porque es imposible aceptar la novedad. Incluso los nuevos espacios sólo se aceptan por la cercanía a los perdidos (1941: 141):

Has habitado siempre cerca de alguna plaza o jardín urbano –me gritaba la memoria-, y por imperio del Destino –añadió-, no por reflexiva y consciente elección de tu albedrío. Viniste al mundo detrás de los jardines del Ministerio de la Guerra madrileño, antes palacio de Godoy. Después has pasado tu infancia y disfrutado de tu juventud en la cercanía de las dos plazas umbilicales de Ávila y de Madrid: el Mercado Grande y la Puerta del Sol.

Para, más adelante vincularlas a la nueva ciudad que le ofrece un espacio parecido y, por lo tanto, fácilmente asimilable a la historia personal dejada en España (1941: 146): “Otras sombras brotan a mi alrededor en la Plaza de mayo, al recordar las otras plazas vinculadas a mi vida”.

Para el autor, la única expresión posible de autoafirmación es la del retorno. Frente a quienes se identifican con lo nuevo, para Albornoz la estancia en Argentina es sólo una permanente rememoración del pasado.

En Albornoz es constante la rememoración de la ciudad de Ávila por cuanto representa, no sólo su ciudad, sino un pasado que es nexo de unión entre dos “Españas” divorciadas. Albornoz se compara, entonces, con el personaje ciego de la *Castilla de Azorín*. El exiliado es un ciego. La distancia se ha convertido en una frontera infranqueable. “Si él no podía ver su ciudad ni su morada, porque la luz no atravesaba sus pupilas, tampoco puedo yo contemplar el camino que lleva a mi pequeña patria urbana” (1941: 162).

Luego es la pérdida de la identidad la que lleva a escribir estos textos. La memoria escrita no es simplemente una acumulación de recuerdos hilvanados por el personaje protagonista, sino la búsqueda de un “yo” que no puede existir sin el espacio perdido. El deseo de la vuelta es también el deseo de reencontrarse con ese “yo”, un personaje que se ha quedado en la ciudad y que impide que el autor se sienta completo. Las expresiones suelen ser muy variadas y metafóricas: perdido, encerrado, ciego, enclaustrado... En definitiva, todas ellas remiten a la crisis identitaria que padece Albornoz y que se resume en esta frase: “Lejos de mi país y de los míos, me siento, también, yo, en el no ser, detenido y encerrado” (1941: 165).

Es cierto que Albornoz pudo regresar a España y a Ávila. Lo hizo pocos meses después de la muerte de Franco por un tiempo. Era 1976 y hasta 1983 no se estableció definitivamente en Ávila. Unos años antes habían ido a visitarlo un grupo de abulenses a los cuales dedicó unas palabras sobre la ciudad. En ellas se recoge el “pecado” de orgullo que le había impedido volver. Esa imposibilidad auto impuesta a lo largo de los años le había llevado a pensar la imposibilidad de la vuelta. El texto en el que figuran

estas palabras lo hemos podido encontrar, únicamente, escondido en una antología de textos sobre Ávila que recopiló Hernández Alegre (1984: 116):

Corrían los años y las décadas. Iba temiendo noticias de la muerte de mis padres, de familiares y amigos muy queridos, de mis hermanos. Iba perdiendo fuerzas y desesperando de poder gozar de nuevo de Ávila. De poder gozarla sin quebrar mi dignidad. Me parecería que traicionaría la memoria de mis padres, de mis antepasados y de la misma patria abulense si claudicaba, me humillaba y regresaba antes de que pudiera hacerlo con la frente alta y conservando mi inmaculada soberbia hispana.

Encontramos en estos textos cómo la ciudad y la personalidad se muestran en una vinculación indisoluble. El orgullo que impide volver tiene, también, origen en la propia ciudad y patria. Esta paradoja, más de carácter lírico y emocional, nos muestra, sin embargo, hasta qué punto la identidad personal se halla unida a los lugares con los que se siente una especial relación vital. En el caso de Albornoz y Ávila es innegable y se mostró en casi todos los escritos autobiográficos. Y en estos textos es crucial el sentimiento de incapacidad, la sensación de que la vuelta es imposible, lo que, en lugar de procurar una adaptación al espacio nuevo, provoca la ruptura emocional. Esta es la idea que hemos creído transmitir en este epígrafe.

En resumen, la experiencia de la ciudad que Sánchez Albornoz tiene de Ávila es la del espacio de la vida íntima. La ciudad representa los lugares históricos, personales y culturales que han ido formando su vida, de manera que, cuando pide ser enterrado en la ciudad de su infancia y juventud, la referencia se hace siempre desde lugares y recuerdos como las campanas de las iglesias o los antiguos cantos de los monaguillos. Es decir, está hablando de una ciudad que ya no existe y que es una reconstrucción desde su concepción histórica y vital, pero también desde una percepción literaria. Es una ciudad que pertenece al pasado: los muertos familiares, la historia de los lugares y de su propia infancia... De alguna manera, Albornoz está recreando Ávila, de la misma

manera que recrea Madrid a partir de experiencias muy lejanas, como las lecturas que realiza (1974: 142): "... y, tras esa cabalgata biográfica, me hizo volver, a mi pesar, hacia las dos plazas urbanas más unidas a los largos años de mi infancia, de mi juventud y aun de mi madurez, y me traslado, mal de mi grado, al Mercado Grande y a la Puerta del Sol". Por todo ello, la ciudad se convierte en un lugar para la muerte, porque da la vida por resuelta. Y esta consideración ficcionaliza aún más el espacio, de manera que se recupera esa imagen religiosa y arcaica de las viejas lecturas. Las campanas evocan las antiguas imágenes líricas de la ciudad que Albornoz conocía (1974: 150):

San Juan. Las campanas de la catedral repican a dos pasos y su claro sonido me transporta, en seguida, hasta la ciudad de Ávila. Y en el acto oigo: el cimbanillo matinal, llamando a coro a los canónigos; las campanitas de Santa Ana o de Gracia, agitadas, quizás, por las manos finas de dos monjas bonitas; las broncas campanadas de San Pedro precediendo al anuncio – medieval y de hoy – que un juguetón monago hace, tras cada golpe de badajo, de la muerte de un conciudadano o de un amigo; la antigua campana concejil, doblando, indiferente a su pasado histórico, al acercarse la imagen de Teresa de Cepeda, llevada en procesión por sus paisanos; y por último, el concierto integral de todas las torres, torrecillas y espadañas de la vieja ciudad.

Luego hemos de considerar que la experiencia del exilio está íntimamente relacionada con la percepción de la ciudad que aparece en sus memorias. No es, pues, un puro referente de infancia, sino una idealización espacial más, como pudiera ocurrir con el símbolo de las ciudades muertas. De hecho, parece fácil rastrear en estos textos las imágenes unamunianas y azorinianas que hemos estudiado anteriormente.

1.2.6.- La recomposición de los principios autobiográficos femeninos del XVI: Castilla y Ávila para Gabriela Mistral

Un texto interesante para comprobar cómo la literatura teresiana fue recibida, no ya en su época, sino en pleno siglo XX, es el de Gabriela Mistral (1889-1957).

Interesante por el paralelismo espacial que repercute en ambas tradiciones literarias y que, hemos de suponer, influido una por el de la otra. Gabriela Mistral parte de una idea femenina que está condicionada por la raza y por el espacio. La raza por cuanto la mujer mistraliana es la mujer que proviene de todas las razas: blancos, negros, mestizos...; y el espacio porque toda su obra está apegada a la tierra como ejemplo matriz de la creación, es decir, involucrada en un concepto matriarcal opuesto al sistema cultural de raíz paternalista. Ahí se encuentran obsesiones propias de la chilena, como la figura de la madre o del papel femenino. Cercano a posturas feministas, el papel de la mujer, en su rol de mujer heroica, como madre y trabajadora, como elemento “pobre y torpe”, la sitúan en la esfera teresiana de la disculpa por el discurso femenino. Sin embargo, la superación de las estructuras masculinas mediante el discurso poético cumplen la misma función que en Santa Teresa: por un lado se invoca la torpeza de la mujer, pero, por otro, se impone el discurso literario femenino. Por lo que respecta a la impresión espacial del entorno que vive Gabriela Mistral, es imprescindible considerar la relación materno-filial que se establece entre los elementos de la naturaleza y su propia vida. Las montañas se traducen en una figura maternal que vigila permanentemente, la tierra, su esencia nutricia, se desvela en su prosa en una suerte de panteísmo femenino que rompe con la clásica inspiración masculina de la divinidad. En este sentido, su acercamiento a Castilla revela esa misma impresión, pero en sus aspectos negativizados. Para la autora Chilena, Castilla no puede considerarse como una tierra, es decir, está abocada a perder sus connotaciones maternalistas y a relacionarse con la vieja idea masculina de poder. Creemos que, tras de estas evocaciones está la idea orteguiana y machadiana de considerar la tierra de “Castilla ancha y plana como el pecho de un varón” (1947: 249), que viene a coincidir con discursos masculinizantes de la tierra referentes al poder y a la guerra como los de Antonio Machado: “Castilla miserable, ayer dominadora” (1995: 103), o el de Unamuno, directamente vinculado con su mundo interior y con ideas de gravedad y severidad. Ella conocía bien a Unamuno, incluso mantuvieron cierta relación de amistad durante algunos años, hasta el punto de que el vasco visitaba

habitualmente a la chilena durante su estancia en Madrid, amistad que se quebró cuando Unamuno criticó su postura indigenista. Ya hemos comprobado cómo la idea castellanista de Unamuno es una formulación simbólica de las tierras – tanto la tierra llana como las extensiones montañosas que la circundan – y cómo esta identificación simbólica tenía mucho de la geografía determinista francesa que equiparaba la impresión paisajística al carácter de sus habitantes. Pues las impresiones de la Mistral denotan esa misma identidad de paisaje. En un texto titulado *Castilla* y que relata un viaje por diferentes ciudades hace, incluso, referencia a Unamuno en los siguientes términos (1989: 70): “Recuerdo las palabras de un francés: Esa Castilla que yo he visto, pero que debe ser tremenda tierra, ha enloquecido de abstracciones a vuestro Unamuno. Como antes al Greco, contesté; y está bien entre tantas mentes jugosas y abundantes esa seca y febril de Salamanca”. La idea de estas tierras está también vinculada a la literatura de Azorín, quien también aparece citado brevemente en el texto. Todo ello está condicionando la imagen espacial de la autora. Pero no tanto como la verdadera traslación de esta idea al siglo XVI. Porque el texto, fundamentalmente autobiográfico, introduce un elemento narrativo ficcional de primer orden al introducir un interlocutor ficticio como es Santa Teresa, quien se involucra en la narración bajo la forma de una aparición. Esta aparición parece responder a dos funciones precisas: la primera, modificar la sensación de masculinidad que se produce al tratar a Castilla de una “no-tierra”, porque en estos términos se refiere a ella (1989: 76):

Castilla casi no es una tierra, es una norma: no se la olfatea como el platanar del trópico ni se la palpa con los ojos como a la pradera norteamericana: se la piensa; nacen conceptos de ella, en vez de olores; en lugar de la fertilidad del humus, los huesos de sus muertos hacen su fertilidad de fiebre.

Y la segunda, aportar connotaciones de carácter femenino y feminista al texto, de manera que la observación del espacio que se producirá aparecerá modificado por esa instigación literaria hacia el mundo paternalista de Castilla. Esa aparición teresiana se

presentará, sin embargo, como un remedo de la autora, como una voz con la que conversar y exponer su visión opuesta de lo castellano a su impresión forastera. La elección de Teresa de Jesús hay que entenderla, por sus abundantes lecturas de la abulense y por su inquietud femenina de mostrar la lucha contra el mundo. Teresa será la expresión del trabajo femenino (1989:77): “Mira: que yo levantaba aquí un convento, es decir, que ponía un montoncito de mujeres a trabajar” [...] Resulta que yo sabía al principio poco del manejo de mujeres que es dura faena”.

Gabriela Mistral se quejará, como Santa Teresa, de que la ciudad supone la perdición del pecado (1989: 77) “No quedes mucho allá [en Madrid], las capitales echan a perder a todos”. Y, al igual que la Santa, pasa por la ciudad sin hacer apenas mención de ella (1989 77):

Entramos en Ávila, blanca de escarcha que suena bajo mis pies con el ruido seco de las sandalias de ella... Pasa la Plaza de la Santa, miro una estatua suya, que no me dice nada, ni su arrobamiento ni sus fundaciones; pasa callejuelas pobres, cruzan vendedores y mujeres que yo saludo con una cándida simpatía queriendo saludar la carne suya. Ya hemos recorrido Ávila, y el tiempo despeja; ahora en el cielo azul la muralla se recorta límpida; salimos hacia el campo para gozarle el contorno crestado y enorme. Este era el paisaje de la Santa, esta desnudez de cuello de buitre, entraba por sus ojos grandes. La inmensidad del horizonte le daba elevación cotidiana.

La autora intenta relacionar paisaje con personalidad, al igual que hicieran los autores del 98. Encontramos otra vez cómo el entorno parece influir en la evolución psicológica del personaje, de manera que Gabriela Mistral encuentra las concomitancias y diferencias entre ella misma y Santa Teresa evocadas en el paisaje y el entorno. La ciudad, que es la asimilación cultural de la sociedad apenas importa, porque es sólo un lugar en el que “se está” para procurar evitarlo. El espacio urbano sólo interesa por lo que tiene de necesario para la fundación o para el discurso literario. Sin embargo, no se nombra apenas, no se describe. En el caso de Gabriela Mistral, el campo, el campo de

Castilla, que es la representación de lo masculino, es un gesto de poder y de dominación que, sin embargo, hay que soslayar:

En la luz de Castilla, luz de espejo enjuto, cuesta creer eso de los arrobos, y es muy justo dudar, y hasta es bueno. Era yo, es cierto, monja un poco dominante. Como quien trae, hija, encargos grandes que cumplir aquí abajo, y acicateando a las gentes para que los cumpla, se vuelve “Majadera del Señor”. Cuando me echaron de un convento, hija, salí con irritación. Mas, lo miré desde lejos y no era mío, era de la loma y de la atmósfera.

Parece evidente que existe en este texto una evidente redacción de esa función femenina de la torpeza que se constituye en una autoafirmación. La expresión de “mujer dominante” viene, sin embargo, a oponerse a esa idea, aunque viene, de nuevo, a negarla en la aceptación de sumisión a la naturaleza que se apropia del convento. Naturaleza que, ahora sí, es femenina y maternal. Gabriela Mistral está utilizando los elementos básicos de la escritura autobiográfica femenina del siglo XVI para recomponerlos de manera que se sometan a criterios femeninos vinculados a espacios femeninos.

1.2.7.-Visitantes ocasionales: una carta de Lorca. Del irrealismo espacial y literario de Gaziell a la visión literaria de Pere Corominas, los textos autobiográficos de Ridruejo y La España Negra de Gutiérrez Solana

En relación con la obra de un autor que llega a la ciudad como uno de esos visitantes ocasionales, nos encontramos ante unos apuntes de la obra de Federico García Lorca. Es tan sólo un “apunte del natural”, en el que nos hallamos frente a una ciudad que se cuenta, se describe de una manera superficial, como ocurre con la correspondencia ordinaria en el caso de epistolarios urgentes. Lo primero que conocemos es una breve carta, sobradamente conocida, que Lorca envía a sus padres en

1916. Había viajado a Ávila en lo que podemos denominar como una “ruta” por Castilla en compañía de su profesor y algunos compañeros. En cada una de las paradas, Lorca escribe a su familia y, en Ávila, hace lo propio.

Tiempo después redacta un texto sobre aquella visita. Este texto nos aporta el interés de que, sin perder en ningún momento el autobiografismo inmediato de una misiva familiar, la narración procede de los hechos de la memoria, tamizados ya por la experiencia narrativa que, en este caso es fundamentalmente descriptiva. El profesor Vicente Granados (2000: 162) no duda, y, creemos que con razón, en denominar al texto como “costumbrista”: “Por muchas vueltas que le demos, en la carta no encontraremos más. Lorca es un costumbrista en Ávila donde atina con dos expresiones cotidianas: es una joya del arte”.

Y, en efecto, nos hallamos ante una descripción puramente costumbrista del lugar y el ambiente de Ávila. Lorca se preocupa por los espacios y por los tipos del lugar. No le importa ni su vida ni su historia. Podríamos hallarnos ante una pura descripción turística en la que sólo se hace saber lo que de interés tiene su apariencia formal. Así (1995: 231):

Los campesinos visten como antiguamente, las mujeres con faldas enormes de anchas y de muchos colorines, con grandes pañuelos de flores y preciosos aretes; los hombres, pantalón corto, chaquetilla corta y sombrero calañés.

Y, no podía ser de otra manera, Lorca relata su estancia en la clausura del Monasterio de la Encarnación. La narración de los hechos es también esclarecedora porque comprobamos la percepción lorquiana de este espacio. Como contraposición a la sensación de espiritualidad, comprobamos un marcado interés por la imagen, por el recuerdo casi fotográfico. El espacio transmite, es cierto, impresiones estéticas, pero en ningún caso espirituales o religiosas. De las monjas, interesa la costumbre pura, los

hechos anecdóticos. Incluso la primera impresión que produce el lugar teresiano a través de sus objetos personales, se reduce a una sencilla despedida casi de circunstancias que, en realidad, involucra en esa religiosidad a la familia. (1995: 232):

Después vimos el comulgatorio de la santa y mil cosas, todas ellas de un gran valor artístico y religioso. Mamá, me acordé mucho de todos vosotros porque os hubieran gustado mucho estas cosas que hacen volver la vista a otra parte más alta que la tierra.

Ese deseo de compartir el espacio, muy habitual en los textos epistolares, favorece la aparición de expresiones coloquiales que, unidos al “tú” o al “vosotros” del destinatario implican una selección espacial que atiende a esencialidades que pueden ser interpretadas por el receptor. Es decir: la ciudad importa en lo que tiene de estampa, casi de reproducción fotográfica o de souvenir. Y en gran manera es lo que ocurre en el texto de Lorca. Cuando ese espacio se vierte en un molde nuevo, no ya la carta, sino una descripción lírica, lo autobiográfico que se desprende de la primera persona con que se abre el texto: “llegué”. Lorca evita, posteriormente la primera persona, y la pura descripción se produce desde una perspectiva mágica o maravillosa. A pesar de que el texto está teñido de ese tono costumbrista del que habla Granados Palomares, las referencias continuas a la luz, a las imágenes de relatos infantiles, las impresiones lumínicas... son el perfecto contrapeso a una religiosidad diluida en lo estético. La reflexión sobre la fe, la religiosidad de la ciudad es nula y la fe se sustituye por el pensamiento ensimismado (1995: 63):

Esta Catedral hace pensar aunque el alma que pasee sus galerías esté desposeída de la luz de la fe.... Esta Catedral es un pensamiento de más allá en medio de una interrogación al pasado... El incienso y la cera forman un aire marmóreo y místico que da consuelo a los sentidos...

Sí encuentra la imagen de la ciudad vieja – no tanto de la ciudad muerta – cuando contempla “una sombra de muerta grandeza por todas partes” (1995: 64).

Es decir, Lorca rehuye la imagen tópica de la ciudad porque la contempla, no desde la ficción narrativa de las ciudades muertas, sino desde un costumbrismo que se apoya en ciertas sensaciones estéticas. Lo simbólico comienza a metaforizarse, de manera que la ciudad se presenta bajo imágenes como: “calles llenas de quietud y oro de crepúsculo”; “una iglesia dorada que la tarde hace un inmenso topacio”; “pronto el oro será plata con la luna”. No podríamos esperar que Lorca participase de la sensación espacial propia de generaciones precedentes y, de hecho, hallamos en estos dos textos un significativo desapego por las tradicionales imágenes urbanas sobre la ciudad de Castilla. De hecho, en otros textos en los que el granadino se preocupa por el espacio urbano, podemos comprobar cómo su interés por la verdad estética, por la concepción real de la ciudad no traspasa el ámbito de lo simbólico, quedándose en lo más real y lo menos apariencial. De esta manera, cuando trata sobre su ciudad natal, explica lo siguiente (1997: 331-332):

En la construcción urbana granadina va ahora predominando un estilo andaluzoide que no sabemos de dónde habrán sacado nuestros arquitectos y maestros de obras. El mejor día, dando un paseo , nos encontramos un trozo de calle, una esquinita, convertida al más pintoresco “estilo español renacimiento antiguo”.

O acerca de la ciudad de León, bajo el título de “León, estropeado” (1997: 223):

El año dieciocho estuve aquí con mi profesor y entonces vi el León viejo, el León que más me gustó. Hoy le encuentro algo estropeado dentro de su progreso. Sus reformas no las ha presidido un criterio estrictamente artístico.

No podemos considerar que Lorca habite ya en la sensibilidad de quienes contemplan el espacio urbano como una forma de ficcionalización de sus textos

autobiográficos. En la carta que hemos analizado sobre Ávila, la ciudad vuelve a ser descrita, y los elementos religiosos que le han sido mostrados, es decir, los que consideran sus habitantes como señas de identidad, pasan por ser simples elementos anecdóticos que en nada inciden sobre su espíritu. Cuando ese texto se poetiza, tampoco se muestra en los tópicos clásicos, sino que devuelve a la emoción estética ese espacio contemplado, más allá de pretensiones simbólicas.

En los años cuarenta y cincuenta del siglo XX los viajes se hacen más frecuentes, de manera que las narraciones de estas experiencias tienden a reflejar conflictos y a mostrar la sociedad de una región de España que aún muestra la pobreza heredada de los siglos y de las penurias de la posguerra.

Así las cosas, la contraposición entre la España que despegaba en sus ciudades y la que aparece hundida en un ruralismo pertinaz y pobre. No olvidemos que quien, aún en la primera mitad del siglo XX viaja a Castilla va a encontrarse con una realidad teñida por la visión finisecular de este espacio y, por lo tanto, va a reaccionar contra estos tópicos de dos posibles maneras; la de la constatación de esos mismos tópicos o la de una negación de esa imagen. Normalmente se corresponde dicha imagen con la de una España poco cercana a expresiones de corte regionalista o poco centralista, de manera que la propia historia que ha aparecido tras los tópicos se convierte en una historia revisable.

Esta experiencia autobiográfica forma parte de lo que se ha dado en denominar la relación entre Castilla y Cataluña, que ha dado frutos bibliográficos de interés. Por lo que respecta a los viajeros que, desde Cataluña llegan a Castilla, son dos los textos que vamos a analizar con mayor profundidad, teniendo en cuenta que son muchos los autores que, como ellos, dejaron por escrito su pensamiento al respecto, generalmente en narraciones de viajes o en fragmentos de su autobiografía. Estos dos textos forman

parte de los viajes que, por tierras de Castilla, mantuvieron Pere Corominas y Agustí Calvet, más conocido este último con el pseudónimo de Gaziél.

Tanto uno como el otro consideraron en sus textos la imagen simbólica que había venido transmitiendo la historia literaria reciente, de manera que la ciudad de Ávila está teñida, ya previamente a la experiencia viajera y a la propia escritura, de los mismos tópicos que habían manejado y modificado Unamuno, Azorín y otros autores que venimos estudiando.

Lógicamente, tanto Corominas como Gaziél llegan a Ávila desde la modernista y ya completamente remozada ciudad de Barcelona. Gaziél, además, había vivido algún tiempo en Madrid, por lo que podemos pensar que la imagen de las ciudades y los pueblos de Castilla que conocen es la de quien ha vivido la ciudad moderna. Además, Gaziél escribe su visita a los pueblos de la Sierra de Ávila, la misma región que había ya descrito Azorín en *Riofrío, un pueblo de Ávila*. Los textos sobre esta ciudad se encuentran dentro de una obra más amplia titulada *Castilla adentro*, un libro en el que recorre Castilla desde las tierras de Ávila, concretamente esos pueblos que citábamos antes y que conforman la comarca en la que vive la criada de la familia en Barcelona.

Agustín Calvet (1887-1964), que utilizó durante prácticamente toda su vida el pseudónimo de Gaziél fue uno de los intelectuales más brillantes del conservadurismo liberal catalán del siglo XX. Durante sus primeros años de labor literaria trabajó en el diario *La Vanguardia*, publicando, sobre todo, en catalán. Colaboró también con diarios madrileños, como *El Sol*. Pasó algunos años de estudiante en Madrid, donde conoció a Unamuno, Valle-Inclán, Ramón y Cajal, Galdós... Durante la guerra civil se exilió y a su vuelta se encontró con la hostilidad de los medios periodísticos franquistas que le sometieron a un proceso civil del que salió absuelto.

La obra de la que nos vamos a ocupar se publicó en catalán como un libro de viajes por España y Portugal en varios volúmenes bajo el título genérico de *Trilogía Ibérica*, compuesto por *Portugal en lontananza*, *La península inacabada* y, el que nos ocupa, *Castilla adentro* (1963)⁴⁹. El último de ellos narraba su estancia en Castilla y, más concretamente en Ávila, ciudad y provincia que visitó invitado por la familia de la “criada” que trabajaba en su domicilio. *Castilla adentro* aporta la visión de un catalán más federalista que nacionalista que no llegaba a entender la unidad de una península sobre la base de un espíritu en franca descomposición, forjado, precisamente en el espacio urbano y rural de una Castilla en declive económico, moral y político. Lógicamente, tras la experiencia autobiográfica del espacio urbano, Gaziol entiende cierto acontecer histórico y político que revela su pensamiento catalanista y que, entendiendo las virtudes y presupuestos estéticos de las ciudades castellanas, traduce su concepción de la historia española a una percepción de dichos espacios que denomina “irrealismo”.

Estamos ante un viaje que mantiene tres puntos de atención. El primero es la experiencia autobiográfica de Agustí Calvet en la tierra de una muchacha con la que existe una cierta relación familiar, por lo que los personajes que van apareciendo son personajes cercanos y no tipos del lugar, como pudiera ocurrir en otros textos de viajes más o menos costumbristas. En segundo lugar, la necesidad de aportar su visión histórica y literaria del espacio que se visita, de manera que se produzca la necesaria contraposición entre el ambiente urbano y cosmopolita de Barcelona y, por ende, el tópico de la modernidad y éxito económico catalán frente al escaso desarrollo urbanístico de Ávila y la pobreza castellana. Y por último, una narración de corte

⁴⁹ Citamos desde la edición castellana, de 1963. La catalana es de 1959.

periodístico, urgente, a la manera de un artículo de costumbres o de viajes en los que se da un puro deseo informativo del entorno visitado.

De tal manera, hemos de considerar que Gaziél tiene la imagen literaria de la ciudad de Ávila que ha leído en otros textos previos. Cuando se considere, pues, la imagen que la escritura de Gaziél aporta de la ciudad, tenemos que tener en cuenta hasta qué punto ésta ha sido apropiada y apresada desde un tópico que no es, necesariamente el de las ciudades castellanas de Unamuno. No podemos olvidar que ambos autores recogen también una vasta tradición modernista que ha tratado sobre la ciudad nueva, sobre la novedad urbanística y que contemplan como un lugar más o menos hermoseado o embellecido que era la transposición de su jardín cerrado o de su torre de marfil. Así se expresaba Gerau de Liost⁵⁰:

Bella Ciutat d'Ivori, feta de marbre i or:
Tes cúples s'irisen en la blavor que mor

A ello hay que añadirle la vieja idea de las ciudades muertas que aparece en algún momento en la descripción de Ávila. Así, Gaziél, quien conoce bien la obra de Gustav Rodenbach y ha vivido en Brujas, puede afirmar (1963: 48):

Poco a poco, llevándonos los maletines, porque no ha salido a recibirnos ni un perro vagabundo, entramos en la ciudad. Hay un rótulo muy rudimentario que dice: "ÁVILA DE LOS CABALLEROS". Dentro de sus muros, la población parece muerta, infinitamente más que Brujas, la mística ciudad de Flandes, en donde he pasado grandes temporadas.

Para los autores del siglo XX catalán la expresión de las ciudades muertas es más un ejemplo de la tradición cultural europea que una formulación exacta de una ciudad concreta. Queremos decir que, para Corominas o para Gaziél, la novela de Rodenbach

⁵⁰ Pseudonimo de Jaume Bofia i Mates (1878-1933), uno de los poetas catalanes, figura importante del Noucentisme que tuvo más que ver con movimientos de vanguardia.

es el inicio de una tradición que nada tiene que ver con las ciudades de Castilla, como veremos más adelante, porque estas ciudades dejan traslucir un problema bien distinto, que es el de la España centralizada y pobre, frente a la rica periferia. ¿Cómo considerar que ese país central es quien organiza un país al tiempo que sus pueblos y sus ciudades se están cayendo? (1963: 151):

Este descubrimiento tan inesperado, mientras el autobús avanzaba monótonamente, me ha dejado perplejo largo rato. Madrigal de las Altas Torres –iba yo diciéndome–, qué nombre tan maravilloso para una cosa tan destartalada!

Gaziel inventa un término con el cual referirse a esta cualidad espacial esencialmente castellana y que trasluce la forma de ser, la modalidad esencialmente española. El término “irrealismo” hace referencia a una especie de fuerza configuradora de realidades palpables que tiene su base en algo irreal. Podríamos terminar por decir que la propia literatura cumple, en ocasiones, esta función, de manera que la tradición literaria puede influir en la vida cotidiana de los espacios. Gaziel explica así esta tesis de partida (1963: 151):

He aquí, resumida, una de las virtudes más extraordinarias de Castilla, tal vez su característica suprema, porque lo mismo le ha servido para las más altas ascensiones como para las más hondas caídas. Virtud esencialmente quijotesca, que Cervantes intuyó y supo plasmar en prototipos humanos fantásticos. Virtud que consiste en la transfiguración de la más baja, sombría y pobre realidad, mediante un irrealismo que la eleva hasta las estrellas. Digo irrealismo, no ilusionismo. Si no fuera más que esto, no habría nunca pasado de la categoría de puro sueño, de quimera en el aire, sin conseguir la grandiosa eficacia que tuvo en sus mejores épocas.

El irrealismo es, por lo tanto, una forma de intervención en el transcurso de la historia de funciones sociales o culturales. Para Gaziel, esto se expresa, por ejemplo, en los nombres que se le dan a ciertos pueblos o ciudades. Cuando viaja por la comarca de

la Moraña abulense, tierra llana de Castilla situada al norte de la provincia, repara en la villa de Madrigal de las Altas Torres. “¡Qué nombre tan maravilloso para una cosa tan destartalada!”, explica. Según Gaziol esa sería una virtud también literaria, de manera que incluso el mismo *Quijote* participaría de ella.

La conversión de la pobreza, de la humildad y de la derrota en virtud y esplendor afectaría, de manera especial a esos espacios en los que se desarrolla la vida, tanto la que se nos aparece como real, como en aquella que se muestra en los textos de ficción. Así, hemos de entender que nos hallamos ante una suerte de visión mística, de la misma raíz que de experiencia surreal (o irreal). Así, las ciudades muertas podrían catalogarse dentro de esta experiencia irreal que, mediante una formulación literaria, transmutaría su esencia fundamentalmente pobre y arcaica en un lugar espiritual e histórico.

Y esto es lo que dice de Ávila, modificando esa imaginería del fin de siglo hasta convertirla en una pura metáfora (1963: 51):

Esto es enorme, pero definitivamente muerto. Es impresionante, como lo son los restos de los templos de Nínive, los palacios de Creta o las pirámides de Egipto. Es un mundo que jamás volverá, no solamente porque ha perdido el cuerpo (en realidad siempre tuvo poquísimo), sino, además, porque se le ha esfumado el alma, que era extraordinaria. Esto perdura, pero no sobrevive.

La ciudad muerta es, en este caso sí, un espacio muerto, un museo, es decir un lugar para la recogida del pasado a la manera de datos exentos, sin raíz alguna. Nada más opuesto a las teorías unamunianas, por más que el autor, en algún momento hable de los castellanos como “una raza esencialmente mística y heroica” (1963: 149). La explicación es obvia desde los ojos de un urbanita hecho a ver las nuevas ciudades que se alzan sobre la altura de sus edificios de hormigón, edificadas sobre materiales nobles y decoradas a la manera modernista. Frente a ella, las ciudades de piedra, los castillos o los pueblos de adobe no son más que restos arqueológicos presentados bajo nombres

maravillosos, de la misma manera que don Quijote transformaba la realidad de Aldonza llamándola Dulcinea del Toboso. Sirva la belleza de la cita para justificar su extensión (1963: 153):

V, y así inventaron, para designar unos puñados de barro seco, nombres maravillosos, como Madrigal de las Altas Torres, con la misma inventiva prodigiosa con que desde lo alto del monte donde se atalayaban los dos rebaños de corderos, Don Quijote iba viendo y bautizando a los grandes capitanes de los dos supuestos ejércitos. De idéntica manera prodigiosa esta gente irrealista se fue en busca de aventuras, haciendo disparates heroicos por los dos hemisferios.

Cabría, en esta definición de irrealismo, casi cualquier experiencia histórica que podamos atribuir a Castilla. Lógicamente lo consideramos como un trasunto puramente literario, más que como una teoría histórica plenamente conformada. El viaje de Gaziel se produce por zonas de la Castilla dominadas por una pobreza extrema y saturadas por la depresión que produjo la posguerra. El error histórico es evidente, pero es un error del mismo calado que el error contrario, el de considerar Ávila como una ciudad mística, guerrera y campesina.

Gaziel reconvierte la historia castellana a un proceso nominativo y casi especulativo, de modo que considera que el nombre cambia la condición del espacio porque sus habitantes son capaces de ver en él una suerte de ciudad o pueblo trascendido. No está tan claro si hemos de creer que, detrás de esta opinión, se encuentran las teorías simbolistas de Unamuno o Azorín y que ese proceso de trascendencia que critica Gaziel es, en el fondo, el criterio simbolista de convertir al espacio urbano de la ciudad en una representación anímica de su pasado glorioso. Porque de lo que está hablando el catalán es de la realidad pura y dura de un pueblo entero denominando a sus localidades y, por lo tanto, creyendo que sus espacios vitales son, aún, los mismos espacios que fueron cuatrocientos años atrás.

El ejemplo más significativo es el que propone Gaziel de Madrigal de las Altas Torres (1963: 150):

Es algo trágico y enigmático a un tiempo, como uno de esos lugares irreales que figuran en las novelas alegóricas de Kafka, pero construido con un decorado viejo y apolillado, que hubiera ya servido para representar *La venganza de don Mendo* u otra patochada de parodia caballeresca: todo, expuesto en medio del campo, un día de junio, con un sol radiante y un cielo sin nubes. Pregunto qué es este conjunto de castillos de barro en descomposición y cuando oigo el nombre –Madrigal de las Altas Torres– aún me asusto más porque recuerdo que es el lugar en donde nació Isabel la Católica. [...]

Y, como podemos comprobar, la lectura del espacio se produce también mediante metáforas, a través de comparaciones con espacios cargados de significación estética, como las obras de Kafka, *La Venganza de don Mendo* o las novelas de caballería. De alguna manera, resulta imposible escapar de esta necesidad de comparación con el bagaje literario adquirido previamente.

La irrealidad castellana es, por lo tanto, un idéntico trasunto literario, una construcción realizada también sobre previos presupuestos literarios, al igual que otros símbolos anteriores. Y, si bien es cierto que, para los autores decimonónicos, esta esencia en ruina de Castilla es eso, la construcción de una patria romántica a partir de sus deshechos, para los autores del siglo XX, es la destrucción de esa idea de patria construida a partir de tópicos simbólicos la intención más clara. Que sea Cervantes la base para interpretar este irrealismo tampoco es superficial. Cervantes construye su novela más lograda a partir de un espacio brevísimo de territorio conocido que ocupa unos cuantos kilómetros de la Castilla manchega. La transmutación de ese espacio no lo convierte en uno diferente, sino que le dota de significación literaria a partir de los símbolos de la novela de caballería y de la propia consideración que Cervantes le aporta.

Así ocurre con Ávila o con Madrigal de las Altas Torres. Simplemente ocurre que el espacio ha de ser considerado irreal por la condición esencialmente literaria de sus habitantes que ejercen de improvisados Quijotes. Y esa es la condición que, de alguna manera también les había otorgado la literatura de Unamuno o Azorín, con lo cual damos con una paradójica semejanza entre las teorías de Gaziél y de los simbolistas, sin duda alguna, evitada por el primero.

Gaziél ve literatura en los nombres de un buen número de poblaciones castellanas. Es curiosa su apreciación sobre la condición lírica de estos (1963: 153):

¡Y qué nombres de lugares! De los que se paladean. Entre ellos, esos eneasílabos toponímicos –de que es en Castilla dechado Madrigal de las Altas Torres-, y que allí suenan: Arenillas de Nuño Pérez, Rabanal de los Caballeros, Cervera del Río Pisuerga...⁵¹

En resumen, Gaziél hace una interpretación del espacio castellano intentando modificar la tópica generalizada hasta el momento intentando dar su visión “irrealista” del espacio. Para él, los pueblos y las ciudades de Castilla son, simplemente, ruinas. Hasta aquí todo parece absolutamente ceñido a apreciaciones de verdad y verosimilitud. Sin embargo, la contemplación de los lugares choca con la idea que de estos mismos ha venido produciéndose a través de criterios puramente lingüísticos, como son los textos literarios que han configurado dicha imagen, y, fundamentalmente, la creatividad lírica del propio pueblo castellano que, al igual que don Quijote, es capaz de recrear esa

⁵¹ Es curioso que este interés por los nombres de Castilla se propague por la primera mitad del siglo XX. José Antonio Primo de Rivera también dio con esta idea en alguno de sus discursos identificando estas viejas poblaciones con el pasado glorioso de España. Todo ello podría dejar traslucir cierta intención política en los escritos de Gaziél que hilvanaría su discurso con los de los políticos anteriores a la guerra civil. Este que traemos aquí lo pronunció Primo de Rivera en el Teatro Calderón de Valladolid el día 4 de marzo de 1934 y puede leerse en Primo de Rivera, J. A. (1939: 340): "Castilla, esta tierra esmaltada de nombres maravillosos -Tordesillas, Medina del Campo, Madrigal de las Altas Torres-, esta tierra de Chancillería, de ferias y castillos; es decir, de Justicia, Milicia y Comercio, nos hace entender cómo fue aquella España que no tenemos ya, y nos aprieta el corazón con el dolor de su ausencia."

realidad a partir de su imaginación, de manera que el espacio se transmuta en otro de carácter irreal, como demuestran los nombres de esos lugares.

Este carácter irreal de los lugares se produce, decíamos, por la intervención de una cultura libresca que incide en la propia visión del espacio urbano. En la ciudad de Ávila, Gaziél se ve inmerso en esta sensación de irrealidad cuando penetra en el convento de Mosén Rubí y encuentra a las monjas cantando desde la clausura. La evocación literaria es la de los conventos de las obras de Zorrilla, fundamentalmente su romántico *Don Juan Tenorio*. Para Gaziél, la presencia en ese lugar y la evocación literaria produce esa sensación de irrealidad, de la misma manera que la profusión de nombres cervantinos produce la impresión de trasmutación topográfica. Así (1963: 58):

Si en medio de esta calma conventual y sagrada, y de estos cánticos que parecen celestiales, alguna de ellas se vuelve y me mira, temo que lance un grito de terror, como si descubriera al demonio escondido en la clausura. [...] Las voces son purísimas y hacen soñar en unas novicias tiernas y bellas como ángeles – un poco cursilatas, pero tentadoras – como doña Inés del Tenorio de Zorrilla. Poco a poco me siento fuera del mundo [...]. Y la cosa no me parece absurda, hasta que salgo otra vez a la capilla a la calle, y se deshace el embrujo.

Esta expresión de irrealidad no sólo aporta información personal a través del testimonio autobiográfico de Gaziél. Tiene también una intencionalidad puramente literaria que permite la trasposición de textos ficticios a un texto de viajes. Esta conversión de ciertos fragmentos puede o no tener carácter autobiográfico, pero es, esencialmente, una transcripción de emociones literarias que se convierten en una suerte de relación hipertextual que va remitiendo a otros textos en los que el autor se siente involucrado íntimamente.

Habría que hablar, por otro lado, de la visión real de las ciudades de Castilla que presenta Gaziél cuando se priva de expresar estas elucubraciones más o menos literarias. Porque, si por un lado se encuentra con estos arrebatos estéticos, por otro no

puede por menos que comprobar la evolución lógica de estos espacios en correlación con su vida en la gran ciudad. Esta expresión de novedad y de evolución de las clases medias se refleja en la modificación de las costumbres. De esta manera, Gaziel se sorprende por la desaparición de ciertos “tipos” que han sido la formulación personificada de la nobleza y el clericalismo abundante en las ciudades castellanas (1963: 223):

En seguida nos damos cuenta de dos singularidades notables, que a nosotros, acostumbrados a Madrid, nos sorprenden. Entre el gentío, no sabemos distinguir, ni por asomo, gente fina o sensiblemente refinada, por sus maneras o su modo de vestir. La muchedumbre que transita es municipal y espesa, como decía Rubén Darío; todo el mundo parece neutral o proletario.

La desaparición de esa marcada diferenciación clasista en las pequeñas ciudades es interpretada como una marca de modernidad que sorprende al viajero capitalino (1963: 224):

Esto es lo que ha desaparecido del todo: aquella demostración, precisamente tan castellana, tan racial, tan hidalga, que para poder fingirla producía unos tipos genuinos, como los “cursis” y los “quiero y no puedo”, que no tienen traducción posible⁵². Y donde más ha sido barrida esa fauna de fines del XIX y comienzos del XX, es justamente en estas ciudades antiguas y pequeñas.

Hasta tal punto se han modificado, ya en los años cuarenta y cincuenta las costumbres castellanas que se puede hablar de una similitud entre estas y las grandes ciudades en cuanto a las características de la ciudad moderna se refiere. La gente asiste a los teatros, va al cine, a los cafés y suele pasear por sus calles, muchas de ellas, ya, peatonales.

⁵² Habla aquí de posible traducción porque la primera edición de esta obra está publicada en catalán.

Es decir, nos encontramos ante la evolución lógica de las ciudades castellanas en base a las novedades que se habían producido, años atrás, en algunos lugares de España. La contraposición de estas dos características tan opuestas de modernidad y tradicionalismo en la misma obra de Gaziell se debe a la influencia literaria adquirida en las lecturas más tópicas. Cuando se habla de los nuevos espacios de recreo en los espacios urbanos, de la misma manera que cuando se habla de la pobreza de muchas ciudades, se está haciendo desde una percepción real, no idealizada ni simbolizada. Es la influencia literaria la que crea ese precepto de irrealidad que el autor catalán encuentra en la visión de los espacios urbanos.

Para Corominas el viaje viene a ser similar, el contraste es el mismo. Llamado por las lecturas de la Santa (y de paso por las del 98, aunque no lo comente en el texto), viene buscando esa España que palpita en las obras de Teresa de Ávila. Y, como Gaziell, se encuentra con un panorama totalmente distinto. No viene en busca de un paisaje, sino un espíritu; y eso es precisamente lo que no encuentra. Si Unamuno hallaba un vínculo entre el pasado remoto de Prisciliano y los místicos del XVI, aparentemente podría resultar lógico encontrar esa misma espiritualidad en el siglo XX, hallar a esos hombres castellanos que debían ser la salvaguarda de ese espíritu místico y heroico, que decía Gaziell... Pero la opción de recomponer el símbolo ha desaparecido. Y ya nadie quiere ver en la muralla los muros y las puertas de una casa. La desaparición del símbolo nos devuelve la realidad, la interpretación deja paso a la indagación histórica.

Y así esos símbolos que empiezan a desmoronarse son también punto de interés para la identidad nacional catalana. Tanto Gaziell como Corominas indagan en su propio pasado nacional desde sus visitas a Castilla.

Pere Corominas (1870-1939) había nacido en Barcelona y es hoy más conocido por ser padre del filólogo Joan Corominas que por su obra y su trayectoria política.

Afiliado al Partido Unión Republicana, de Nicolás Salmerón, fundó el grupo L'Avenç, vinculado a movimientos anarquistas y modernistas, influencias que mantuvo en *Foc Nou*, asociación cultural en la que compartió intereses con Jaume Brossa. A raíz de los atentados anarquistas del 96, fue detenido y condenado a muerte en el Proceso de Montjuic, sentencia que fue conmutada por Sagasta cuatro años después. Terminó instalándose en Madrid. Unos años después volvió a Barcelona y se interesó en la reforma de la ciudad cuando participó en 1907 en la redacción de la *Memoria y proyecto de contrato con el Banco Hispano Colonial para la reforma interior de Barcelona*, al tiempo que fundaba el Institut d'Estudis Catalans. Llegó a ser Diputado a Cortes por Esquerra Republicana de Cataluña. Tras la guerra civil se exilió en Buenos Aires, donde murió el mismo año 39.

En 1930 vio la luz su obra *Por Castilla adentro. Ensayos literarios*⁵³. Podemos considerarlo como un libro autobiográfico de viajes que se encuadra también dentro de la tradición ensayística por cuanto intenta adentrarse en el problema de la identidad catalana a través de la interpretación histórica y literaria de Castilla, algo parecido a lo que había intentado Gaziell. Podemos hablar de un cierto tono de ensayo histórico si no fuera porque Corominas está narrándonos la historia de un viaje personal e íntimo por Ávila.

En esta obra aparecen con profusión aquellos aspectos que vinculan la historia catalana a la historia general española, por ejemplo las reflexiones históricas sobre el príncipe don Juan, enterrado en el Monasterio de Santo Tomás de Ávila (1998: 37):

Todo un mundo de nuevas perspectivas históricas fueron enterradas allí con el cadáver de aquel príncipe Juan. Sin el desvío nórdico del imperio, la política mediterránea habría impuesto la cristianización del Norte de África con

⁵³ Corominas, P. (1930). *Por Castilla adentro. Ensayos literarios*. Madrid: Mundo Latino. Es una edición rara y prácticamente inencontrable. En adelante, utilizaremos la edición de la editorial Ámbito de 1998.

una enorme vigorización del genio latino. Seguramente Castilla no habría sucumbido en Villalar y quizá el poder personal de los reyes no se habría asentado sobre la concepción extranjera que impuso la muerte de las libertades nacionales

Corominas se dirige a Ávila en un viaje personal atraído, según dice, por lo que tantos viajeros llegaron a la ciudad de las murallas: por la lectura de las obras de Teresa de Ávila (1998: 33):

No vayas a reírte de mi escasa preparación, pues aún te diré más: que si fui a Ávila, lo debí principalmente a la lectura de la Santa Madre Teresa de Jesús, aunque en ninguna de ellas se encuentra relación alguna con el ambiente social, como no sea el trato individual con esa parienta de tan livianos tratos, que la puso en trance de perdición.

Y, lógicamente, la ciudad que encuentra se halla condicionada por esas lecturas, de manera que pasa por alto aquellas modificaciones urbanas que se producen a finales del siglo XIX y se escuda en la contemplación única de la ciudad antigua en la que puede entender los frutos literarios que ha ido a buscar. Hasta el punto de que atisbar esa ciudad que viene preparado para ver supone un efectivo esfuerzo del espíritu, contrario a la imagen novedosa de Ávila, en lo poco que ésta pudiera aportar (1998: 35):

Seguramente debía estar mi alma preparada para recibir una perspectiva sentimental de Ávila cuando pasé por ella hace muchos años. Ni el horrible monumento a Santa Teresa, ni el banal Paseo de San Antonio pudieron quebrantar el esfuerzo de mi espíritu, empeñado en ver con ojos medievales la vieja ciudad ceñida por su corazón de murallas y torreones, de las que apenas desborda en una pequeña parte de su circuito.

Por otro lado, se le da una importancia grande a la visión mediatizada por la cultura. Y por los tópicos; porque Corominas cae en ellos en cuanto tiene que repasar la tradición espiritual castellana y sus viejos ideales místicos o religiosos. Parece como si estos autores sólo pudiesen contemplar un futuro castellano basado en sus viejos

esplendores renacentistas. Y quizá sea así porque están fuertemente influidos por el sentir literario de fin de siglo y por la imagen de la ciudad muerta (1998: 36):

¿Duermes, Castilla? En tus ciudades se pavonea una multitud que ha venido un poco de todas partes y que manda en tu nombre, sin haber nacido de ti. La espada de Fernán González sirve más ahora para cortar el queso que para vencer al enemigo. Pues si has de dormir, duérmete en Ávila, al arrullo de los recuerdos de tu Santa, al rumor de sus muros ennegrecidos, en lo alto de tu meseta, donde la sobria vida de los páramos y el enjuto espíritu religioso curarán tus blanduras de toda liquefacción soez.

Es de destacar también en este momento a otro autor de la época íntimamente relacionado con Castilla, tanto en su vida como en su obra. Nos referimos al soriano de nacimiento y segoviano de vida Dionisio Ridruejo. La reciente reedición de la obra de *Casi unas memorias* (2007), nos ha venido a mostrar la visión que el autor tuvo de unos años especialmente sensibles para la historia española, como fueron los de la guerra y posguerra civil. Especialmente interesantes nos parecen las páginas que se dedican a la experiencia de las ciudades castellanas que el propio Ridruejo conoció profundamente. Conocimientos que aplicó posteriormente a la elaboración de unas guías literarias sobre Castilla en la que Ávila tuvo cierto protagonismo. En estas obras, publicadas ya tardíamente y lejanas las ideas castellanistas de la primera mitad del siglo, podemos apreciar una cierta distancia crítica en la que se diferencia claramente la intencionalidad literaria de Unamuno o Azorín, frente a la auténtica expresión del espacio vital de Sánchez Albornoz o de George Santayana. Para Ridruejo, la ciudad (2007: 143): “no es, como Toledo, una impresionante pirámide con laberinto, ni, como Ávila, un pedregal de buena talla de cantero metido en un castillo”. Lo cierto es que Ridruejo pertenece a eso que se ha venido siempre a identificar con Castilla y que es la enorme llanura que se extiende desde la falda norte del Sistema Central hasta las montañas del norte. A ese “mar de tierra” (2007: 168) se refiere también cuando explica que: “Es a esa Castilla a

la que corresponden los tópicos acuñados por algunos prosistas y poetas del 98 – Unamuno, el grande – y por sus continuadores, desde Ortega o Pérez de Ayala, hasta Senador o don Federico Mendizábal. Es un espacio enorme, con algunas curvaturas de Nava y algunos relieves de serrijón [...]”.

Tiene Ridruejo la intención de escribir sobre Castilla, de la misma manera que otros lo han hecho sobre su tierra (2007: 303):

Y quien vio Castilla como una expresión fisonómica, como una metáfora del monoteísmo, fue Unamuno, que venía de Bilbao. Páginas equivalentes a las que – cada uno a su modo – han dedicado Pla al Ampurdán, Juan Ramón a Huelva, Baroja al País Vasco, y el mismo Blasco a la huerta valenciana o Pereda a la Montaña, no se han dado aquí más que muy raramente. Pero no quiero divagar. En mi caso, Castilla ha sido muy emocionante como escuela para comprender la expresión de la tierra y me parece que lo que vi en ella durante 20 años ha estado siempre detrás (como piedra de toque o pieza de contraste) de lo que he visto después.

De esta falta de escritores que hayan escrito sobre su propia tierra, surge una guía de carácter lírico e histórico que se tituló, precisamente *Guía de Castilla la Vieja* (1968). No deja de ser precisamente eso, una guía en el viejo y tradicional sentido que tenían las lecturas de viajeros, es decir, un texto en el que se mezcla el estudio histórico y geográfico, con la experiencia y el sentimiento personal del autor que expone su conocimiento profundo de los lugares. Este tipo de textos bandean de lo descriptivo a lo ensayístico, sin dejarse caer excesivamente en lo autobiográfico, por lo que quedan al margen de nuestro estudio, salvo en aquellos momentos en los que el escritor deja ver su “yo” al lector, momentos que suelen tener su cotejo en textos verdaderamente autobiográficos, como sus propias memorias o diarios.

No nos vamos a detener en esta obra, pero sí queremos explicitar ahora cómo entiende Ridruejo esa relación simbólica de Ávila con algunos escritores que

contribuyeron a su imagen y, por ende, su conocimiento de las ciudades muertas (1981: 25):

Y ya dijo Machado que “a las palabras de amor – les sienta bien su poquito – de exageración”. Lo que vale para la Ávila de Montherlant y Larreta como para la de Gaziél, quedándose más en lo justo la de los Santayana y Sánchez Albornoz, que la quieren y no la inventan.

Montherlant y Larreta, evidentemente, la inventan. Montherlant en *El Maestro de Santiago* (1947), obra de teatro ambientada en la Ávila del XVI, exactamente igual que *La gloria de Don Ramiro*, de Larreta. ¿Pero Gaziél? ¿Realmente hemos de creer que el catalán inventa su imagen de la ciudad en un texto que podemos entender como claramente autobiográfico? Quizá, perfilando nuestra opinión de que el espacio urbano en la autobiografía puede introducir en sus narraciones elementos puramente ficcionales, hemos de explicar que, por mucho que intentemos buscar eso que llamamos “realidad” en el espacio narrado, las ciudades sufren un proceso de desnaturalización a partir de elementos culturales y sociales aprendidos; que la imagen de determinadas ciudades tamizadas por supuestos simbolistas, caso de Ávila, predisponen a los autores a contemplaciones ficcionalizadas. Y eso es lo que explica Gaziél en lo que denominará “irrealismo”.

Y, en esta dicotomía, Ridruejo termina situándose del lado más unamuniano y simbolista, el que considera a Ávila en su sustrato místico y guerrero, de la fórmula cronotópica de la ciudad castillo y la ciudad celda, si bien duda, con Gaziél mismo, en considerar todo ello un simple espejismo (1981: 53):

¿Es la sombra o la luz de Santa Teresa – de la que Ávila se llena absorbiendo todas las otras – lo que hizo a Unamuno, que tan aficionado fue a sus soliloquios ver a Ávila entera como un convento? Un convento en un castillo. Un castillo interior y místico y también exterior y belicoso. El de los fugitivos del mundo y el de los dominadores; desvividos unos y otros como, con

razón, los ha visto en sus extremaduras vitales Américo Castro. Y también el de la Inquisición, cerrado, sospechoso, autovigilado y quieto hasta la alucinación. Aunque quizá sea espejismo, se ve físicamente aquí esa dualidad monástico-guerrera que el tópico atribuye a Castilla quedándose en su esqueleto o en su caparazón y despreciando su carne más percedera y jugosa.

Pero quizá la obra de viajes más peculiar y más asombrosa que se publica en esta época y que hace referencia a la ciudad de Ávila sea la de Gutiérrez Solana titulada con el solanesco título de *La España negra*.

Y, siendo una descripción de los viajes de Gutiérrez Solana por España, hemos de poner en cuarentena nuestras intenciones de adscripción de esta obra al género autobiográfico. Claro está que es igualmente difícil cualquier adscripción genérica al respecto de esta obra; pero lo que parece evidente es que el resultado narrativo procede de su conocimiento íntimo de estos lugares sobre los que construye los textos que los describen.

Con respecto a la ciudad de Ávila, los textos de *La España Negra* son especialmente reveladores. Porque la ciudad que conoce Solana nada tiene que ver ya con la que habían estado cantando, lírica y simbólicamente todos los autores de finales del XIX y hasta los de bien entrado el XX, de manera que, cuando ya hacía años que Solana había publicado su primera edición de *La España Negra*, en 1920, aún en 1947 Marañón y otros siguen con la imagen del tópico.

Y lo hace desde la negación de las figuras abulense por excelencia, como es Santa Teresa, y también a partir de un lenguaje que trata de depurar toda reminiscencia simbolista. Algo así es este libro que, por ser precisamente un libro con pretensiones que rozan lo surrealista sin serlo y lo realista sin llegar a serlo tampoco. Esto lo entiende bien Andrés Trapiello quien dice que (1998:13) “todo lo que cuenta Solana es la España real, la que cualquier viajante de comercio se tropezaba sin esfuerzo”.

La mejor prueba de ello es la novedosa y radical manera de ver la influencia clerical en la ciudad. Un capítulo titulado “Las monjas” describe la inflación de clero en Ávila y rompe, así, con esa imagen espiritualista que se mantenía hasta el momento. La adjetivación utilizada ya es suficiente para comprobar hasta qué punto la ciudad vive, no en un espíritu religioso sino, como antes decíamos, clerical. Adjetivos como holgazanas, hospicianas, viejas, gordas, murmuradoras, ruines, desagradables... Algunos fragmentos del texto son sumamente reveladores (1998: 152): “Estas monjas se parecen a los frailes en lo holgazanas y gastan mucho en el lavado y planchado”.

Solana retrata directamente al clero de manera despectiva, con metáforas terriblemente duras que no vamos a traer en su totalidad a estas líneas, pero que reflejan la imagen de una ciudad salpicada de una fealdad reflejo de la pintura – y la narrativa – solanesca (1998: 152):

Las vemos pasar por las calles con la cara siempre rabiosa, fruncido el entrecejo, narigudas y con algo de bigote; algunas se han afeitado con la tijera de tantos pelos que las salen; casi todas son tripudas y ajamonadas, con la cara muy blanca y pocas pestañas, y no tienen cejas; pero muy culonas; tienen poca correa para el trabajo y siempre están en el convento comiendo y durmiendo.

Ávila no es, pues, la ciudad mística, ni mucho menos. Lo primero que descubre Solana de la ciudad es su aspecto más campesino y, por supuesto, de un campesinado que en nada refleja la virtud religiosa y caballeresca. Solana está rompiendo con el tópico a partir de sus descripciones radicalmente reales, de manera que, pasando desde la ironía hasta la crítica abierta a aquellos escritores que han hecho de la mística de la ciudad una expresión de su propia lírica (1998: 145):

Como la comida ha sido fuerte, no estamos para ver visiones, y aunque llegamos ya a las puertas de Ávila, a ninguno de los que viajamos en este destartalado vagón se ha presentado el espíritu de Santa Teresa de Jesús, esa docta mujer histérica y farsante que hablaba con Dios como yo hablo con

cualquiera de estos patanes que dicen tan buenas cosas y que discurren mejor que los académicos de la lengua, que nunca discurren nada; esos eruditos que ven flotar el alma de la Santa por la noble y silenciosa ciudad de Ávila, que tiene los mejores y más sanos aires del mundo y que no necesita de ningún espíritu puro para ser regalo de los ojos de todo el que sepa sentir y ver.

Desmiente, pues, el espíritu místico de la ciudad a partir, también, de la crítica a los escritores “místicos”. Es difícil no ver aquí retratado a Unamuno o a Azorín. Pero además, a los palacios graníticos que se le aparecen por la ciudad, opone la miseria de las otras muchas casas que se extienden por las viejas calles. Incluso la descripción de los palacios repara más en su ruina y pobreza que en la nobleza de blasones y escudos, de manera que toda la ciudad muestra más su aspecto decadente y moribundo que el espiritual y caballeresco (1998: 146):

Entre estas míseras casas se ven las mansiones fortificadas de los nobles castellanos con escudos y pilastras, puertas y medios puntos góticos llenos de estatuas de piedra, descabezadas por las pedreas de los chicos del pueblo; [...]

Todo ello contribuye a aportar una imagen literaria totalmente distinta de la que, hasta ese momento se venía leyendo.

Y esta sería la imagen rupturista de Ávila que, en el fondo, no es más que una imagen de ruptura con la literatura anterior.

Claro está que los pintores de su generación reflejaban una España que parecía sacada de unos pinceles trescientos años anteriores. Así ocurre con Zuloaga y Darío de Regoyos, más cercanos a la pintura de Castilla y la España atlántica frente a Sorolla que es el pintor de la luminosidad mediterránea. Es decir, que Solana está también haciendo un recorrido por los espacios vertebradores del castellanismo más tópico y utilizando, tanto en su pintura como en su escritura, la revisión de esa idea noventayochista al hilo de los desastres españoles de la época – el desastre americano es uno, pero también el atraso cultural español, de marcados tintes ultracatólicos y clericales – que llevan al

dibujo negro, a lo oscuro de los espacios públicos, a la pintura de los prostíbulos o los ambientes marginales. *La España Negra* es el resultado de la percepción negativa de la historia del momento y, aunque parezca una oposición al espiritualismo que Unamuno encuentra en Ávila o en las ciudades de Castilla, no es sino la reacción de aquellos que, política y sociológicamente, recogen ese mismo pesimismo ante la España de principios del XX y la someten a la expresión estética. Quien ve en esa España negativa y triste la expresión del siglo XVI terminarán por recuperar la idea espiritual y mística. Quienes contemplan la decadencia y el contraste con la nueva Europa recuperan esa misma época también, con una recuperación de la tristeza y estilización espiritual de la obra del Greco, pero sometiéndolo al realismo de la vieja España, pobre y negra de los pueblos, de la fiestas sangrientas de los toros y de los barrios marginales de las grandes ciudades.

Ese gusto por el negro no deja de ser también una manera de trascender la realidad de esas ciudades muertas, a manera de luto riguroso, de la misma manera que en las pinturas negras de Goya o de los grabados sobre los desastres de la guerra el negro intensifica la idea de la muerte y de la descomposición humana.

La pintura que hace de Ávila está también mostrando la vida de la ciudad a través de lo más sucio y mórbido, como son las solitarias de la botica. Como es la diferente impresión que suscitan en él las murallas. No son ya la imagen de la ciudad celda, sino de la ciudad sepulcro, de la ciudad que no es ya una ciudad muerta, sino enterrada en vida. Los personajes que la habitan parecen carentes de toda voluntad y se mueven a impulsos de una tradición vieja de la que nada parece sacarlos (1998: 159):

[...] sentado en una de estas piedras veo la ciudad cerrada y tapiada como apartada del mundo, como una inmensa sepultura; las nubes parecen pegadas a sus casas; el cielo se va encapotando, parece que se está fraguando una terrible tormenta.

Esta imagen oscura y luctuosa de la ciudad tiene su remedo en las gentes, en la vida cotidiana, de manera que todo forma parte de una construcción de la ciudad a partir de esa condición “solanesca” del espacio. Los hombres y las mujeres en la catedral: “van repitiendo ese rezo monótono que nunca parece acabar” (1998:160). E incluso, por terminar de romper la imagen tópica de la ciudad, es capaz de mostrar a las prostitutas que viven en el sur de la ciudad, en la misma zona donde Larreta había situado el barrio morisco al que Ramiro bajaba en busca de la lujuria que la zona cristiana había confinado allí. Solana simplemente contempla la vida cotidiana, deformada por su visión pesimista (1998: 159):

En unas casas que dan al campo están las prostitutas; un viejo cojo entra en una de estas casas. Tras las cortinillas rojas se ven, medio desnudas, a estas mujeres. Una, que está sentada a la puerta, tiene la cara llena de cortes y rasguños hechos por la navaja de algún chulo.

A todo este respecto, es de destacar la opinión de Jiménez Lozano sobre *La España negra*. Para el autor abulense, la esencia de lo solanesco es su fundamentación fundamentalmente barroca, lo que convierte su visión de los espacios en una contemplación que roza el desprecio y el desapego mundano del XVII⁵⁴:

Mira los paisajes, las estancias, las cosas y, desde luego, a los seres humanos con un despego y un desprecio fundamentales: los del antiguo sentimiento barroco, fascinado por lo grotesco y lo mortuorio. Una irrisoria calavera asoma siempre al fondo de sus historias, en las que las gentes, siempre de obtusa inteligencia y sentimientos atravesados, ariscos como el esparto y el cardo, muestran la oquedad o suciedad de su alma, si es que la tienen, arrastrada por mundos enteros de desechos.

⁵⁴ Tomado de “La España Negra”, de José Jiménez Lozano, puede encontrarse en la dirección electrónica: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_99/19041999_02.htm

1.2.8.- Poetas de la primera mitad del XX

El último tercio del siglo XIX vive de la consideración finisecular de Ávila. Digamos que los poemas de estos autores que aún en la primera mitad del siglo XX, al menos hasta la Guerra Civil, escriben sobre las ciudades de Castilla, son rentas unamunianas y circunstanciales. Esto dura mucho; muchísimo. Y proponemos un gráfico ejemplo. Cuando un viajero llega a la estación de ferrocarril de Ávila, aquella que atrajo a los visitantes europeos a finales del XIX, se encontrará con unos murales ocre y pardos – no podía ser de otra manera – que representan a un campesino escoltado por un fraile – carmelita – y un guerrero – medieval. Los murales se pintaron bien entrados los años cincuenta del siglo XX. Para ello, claro está, hay una explicación sociológica que apenas necesita tratamiento en estas páginas. El régimen franquista se apropió, difundió y consolidó por interés patrio, este y otros tópicos finiseculares. El pensamiento nacional-católico encuentra en las ciudades de Castilla la expresión máxima de su esencia y no encuentra ningún otro ni mejor símbolo para su quehacer poético – y el alzamiento y la cruzada así se entendieron, y así lo proclamó, años antes, el propio José Antonio Primo de Rivera – que la repetición hasta la extenuación de las virtudes espirituales de Ávila. Como hemos dicho unas líneas arriba, sería imposible tratar de todos y cada uno de los poemas que se le dedican a Ávila, Segovia, Soria... en el transcurso de estos años, la mayoría de ellos sin valor poético alguno. Queremos citar los que, entendemos, se acercan más al tópico y aportan algo de valor al maremagnum de publicaciones exaltadas y pseudo místicas del momento. El primero que hemos

traído es el poema de Enrique Díez Canedo. Se publicó en 1906⁵⁵ y lo exponemos por completo. El soneto, estrofa que se usará después casi hasta su combustión lírica, remite a esa imagen de ciudad muerta:

Música de plegarias y de aceros
-¡Oh, fervor y arrogancia de Castilla!-
tiene tu nombre resonante, villa
madre de santos y de caballeros.

¡Oh, silenciosas plazas! ¡Oh, severos
templos en que la vanidad se humilla
y, única luz, la penitencia brilla!
¡Oh, campanas de dobles plañideros,

cinturón almenado de murallas!
¿tiene tu pueblo en ti cota de mallas
para reñir quiméricas batallas?

¿O, más bien, eres áspero cilicio
de la ciudad monástica y suplicio
de un secular, cruento sacrificio?

No hemos traído el poema por sus virtudes líricas, sino por su trascendencia como epígono de lo que venimos exponiendo desde atrás. El poema mantiene hasta las tildes del tópico, a saber: la composición religiosa y guerrera; la expresión del silencio y el abandono, la descripción de los sonidos de las ciudades muertas: campanas, templos, silencio, severidad...; la referencia explícita al tema unamuniano de la vanidad como

⁵⁵ El poema es citado por Hernández Alegre (1984) como perteneciente a una edición de 1947, lo que le hace aparentar un decadentismo que lo convertiría en un epígono más que tardío de Unamuno, algo que es totalmente falso. La primera edición de este poema en este libro mantiene una unidad temática con otros poemas del libro y se sitúa en esa línea simbolista de la que ya hemos hablado. Otros poemas, suficientemente significativos de este libro son: “paseo provinciano”, “En el huerto monacal”, “Eremita”...que nos dan una idea bastante aproximada de cómo el poema “Ávila” forma parte de un poemario de cierta unidad.

referente del tiempo que toca vivir; la vinculación a la Castilla finisecular; la imagen metaforizada del pueblo aún guerrero y místico...

Otro simbolista que ha ido pasando en la historia de la literatura por ser uno de aquellos “castellanistas” de los que hablaba Cansinos-Assens fue Enrique de Mesa. Alguna de sus obras, como *Tierra y alma* (1906) o *Canciones Castellanas* (1911) reproducen esa misma visión de Castilla. Uno de los poemas que trata de Ávila introduce, sin embargo, la novedad de hablar de un pasado y, por lo tanto, una Castilla ya muerta. Biográficamente hemos de entender que Enrique de Mesa (1878-1929) se encuentra muy lejano a otros autores de la época, de manera que su propia ideología castellanista no es exactamente la de otros autores coetáneos. Su conocimiento de la ciudad de Ávila impone una visión poco elevada, en algunos casos simbólica, que traduce el espacio diacrónico de la ciudad a una oposición con el presente en la que da por muerta, definitivamente, la tradición espiritualista. Enrique de Mesa era un modernista, muy cercano ya a autores como Insúa, quien lo consideraba un buen amigo y uno de los mejores poetas de su tiempo, y más deudor de la tendencias urbanitas de las grandes ciudades que de las pequeñas y muertas ciudades castellanas. Es, pues, lógico que no pueda acercarse a la visión de la ciudad que proponían, entre otros, Díez Canedo. Fue considerado un noventayochista, precisamente por su visión de Castilla. Pero Mesa tenía una vinculación política, social y literaria tan distinta a muchos de sus coetáneos que resulta difícil adscribirlo a un patrón semejante al de Unamuno; formó parte de la llamada “Liga de educación política”, que había fundado Ortega bajo los auspicios de Azaña. En su obra hay sutiles referencias socialistas; había traducido a Theophile Gautier... Todo ello le sitúa bastante lejos de esa expresión espiritualista del castellanismo canónico. Su poema se titula “Ávila de los Caballeros” y hemos seleccionado algunas estrofas del poema que hacen referencia a la dualidad temporal

que ha reconvertido a la ciudad. Es bien cierto que existe el mismo sentimiento de añoranza temporal que en los autores que hemos clasificado anteriormente bajo el título, algo exagerado de “*flâneur* diacrónico”. Mesa también abomina de la ciudad. En su libro *La posada y el camino* (1928), dedica un grupo de poemas a algunas ciudades cercanas a Madrid. Entre ellas se encuentra este texto dedicado a Ávila (1941: 50):

Ávila de los caballeros,
[...]Hoy cinturón de los impuros
logros de siervo y mercader.
Cubil de estériles afanes
y de sórdidos intereses,
de usureros y ganapanes,
de curas y de feligreses.
Antaño, nido de alcotanes,
se esforzaban los capitanes
y se alentaban los burgueses.
Vieja ciudad de tosca piedra,
claro blasón de gestas rudas
sin el asomo de una yedra
por tus almenas siempre mudas.

Algún matiz de corte social late en estos versos, sobre todo en la visión de la pobreza castellana o la preocupación por la pasividad castellana ante esta pobreza. Aún y con todo, el poema no deja de mantener la perspectiva de los tópicos, si bien los aspectos más políticos apuntan ya a una modificación sustancial del castellanismo, mucho más reflexiva y menos simbólica.

Algo más tarde, José María Pemán sigue en la línea marcada sin desviarse ni un ápice. Estamos hablando ya de los años veinte, cuando, en su poema “El huerto de los Cepeda”, escribe los fragmentos que extraemos a continuación:

Es un atardecer de pleno estío

sobre los campos de Castilla. Fuego
parece que despiden los pedruscos
de las viejas murallas y del suelo,
y en el ambiente nudo y solitario
hay como un respirar calenturiento,
como un latir de fiebre,
como un morir de sueño...
Ávila está dormida;
el valle está en silencio...
Sólo se escucha el toque de oraciones
en la torre lejana de un convento;
el murmurar del agua en las acequias
que, medio exhaustas, van regando el huerto,
y el rebullir del bando de zorzales
con un rumor de trinos y aleteos. [...] ⁵⁶.

El poema trata de la escena conocida de la huida de Teresa y su hermano a morir en tierra de moros, comentada por la propia Santa de Ávila.

La percepción que tenemos del espacio es, en apariencia, una mera ornamentación a la escena, casi teatralizada, que es este poema. Pemán traduce a verso un momento de la vida de Santa Teresa y lo sitúa en el verano de Castilla, bajo la presencia del sol que produce ese campo seco y caluroso que tanto juego literario dio en estos años. La personificación de la ciudad nos acerca a la imagen del sueño en que se produce la escena, algo inverosímil: dos niños jugando en un patio en el verano de Castilla, mientras a lo lejos se oyen las campanas conventuales. Nada más oportuno al efectismo teatral que esta ambientación casi simbólica que acerca a la escena un ambiente onírico. Los efectos sonoros y la presencia inevitable de las murallas no hacen sino aportar una introducción a la puesta en escena. Por supuesto, los niños juegan a crear conventos y la niña le propone ir a morir a tierra de moros. El efectismo lírico se produce cuando hay

⁵⁶ El poema citado aparece recogido sólo en Pemán (1937: 38). En posteriores ediciones, este poema desaparece.

un cambio de escena. En el momento de salir los muchachos del huerto, Pemán introduce un nuevo llamamiento espacial (1937: 39):

Todo el valle de Amblés, pardo y brumoso,
se muestra ante los niños. [...]
Mirando aquellos campos,
sin límites ni términos,
mirando aquellas brumas,
mirando aquellos cielos,
han sentido los niños en sus almas
la divina poesía de lo eterno...

No hay aquí sino una reproducción del ambiente como implicación ambiental de la escena. Pemán teatraliza el espacio de manera simbólica, pero no a la manera unamuniana, sino desde un punto de vista meramente escénico. Si el decorado tiene implicaciones en el espacio es por la poderosa imbricación que existe entre las imágenes que se muestran y la trama relatada como “divina poesía de lo eterno”. Ésta es también la manera de solucionar líricamente el poema, de forma que la ciudad es réplica del sentimiento religioso de los hermanos (1937: 39):

El huerto se ha quedado silencioso,
Silenciosa la torre del convento,
Y en los dormidos, solitarios campos
Y en el vetusto murallado pueblo,
Reina un vago misterio religioso
Todo solemnidad, todo silencio...

Claro que la dimensión espacial de la ciudad que tiene aquí tintes puramente descriptivos y simbólicos sigue, decíamos, punto por punto las cualidades del tópico ya conocido y así va a seguir siéndolo durante no poco tiempo.

Luis Felipe Vivanco (1907-1975) es un caso especial por cuanto su relación lírica con la ciudad viene dada por algunos poemas sobre Ávila que tienen su correlación con las declaraciones que se explican en sus diarios. Vivanco había nacido en El Escorial y su relación con la ciudad viene, claro está, de la cercanía geográfica. Su interés por las pequeñas ciudades castellanas le llevó a escribir otros libros, como el que se publicó como *Los cuadernos de Segovia (estancias y vagancias)* (1991). Pero también procede esta relación de cierta identificación intelectual o espiritual. De hecho, reflexiona sobre la creación de sus dos poemas sobre Ávila en sus diarios (1983: 24):

Estoy planeando unos poemas sobre Ávila. El primero sería una *Salutación a Ávila*; desde el tomillo y su calor nocturno en el viento, desde los cerros pelados, desde los cardos que crecen entre la hierba del soto.

La cita está escrita en 1947 y, seguramente se corresponde con el poema que se titulará más tarde “Que bien sé lo que quiero”, publicado más tarde en su libro *El descampado*, ya en 1957. En este poema, Vivanco sí nos aporta un interesante material autobiográfico, por cuanto la ciudad que explica y señala es, precisamente eso, una señal de ciudad en la que no va a entrar. Como una suerte de Moisés al que no le es permitido el ingreso en la tierra prometida, las postrimerías de Ávila se le antojan una preparación, una penitencia o acto de contrición. La ciudad es, pues, sólo una imagen, una promesa y una imagen espiritual de la que se tiene un concepto claro, de manera que sólo interesa esa pura imagen. Es más; la entrada en la ciudad le parece que se produce “por las calles prosaicas de las afueras”. El lugar exacto del que habla Vivanco no es, a pesar de todo esto, un espacio imaginado, sino un lugar concreto que se sitúa al este de Ávila y del que da concretas referencias geográficas (1957: 49):

Que bien sé lo que quiero: sólo un trozo – con rocas,
Junto al río Voltoya – de la provincia de Ávila.
Sólo un trozo de monte con grandes encinas distanciadas

En sus faldas rocosas, amplias, largas y diáfnas,
Muchos días seguidos, antes de entrar en Ávila
(por las calles prosaicas de las afueras, entre
madrugada y conventos de clarisas, bernardas,
carmelitas descalzas), con el alma descalza.

Y ese espacio previo que tiene mucho de peregrinación y de diáspora le confieren al espacio urbano de la ciudad el ambiente religioso, casi místico, de un lugar sagrado: “Sí, ese trozo (con rocas y encinas) me prepara / para la entrada en Ávila [...]”.

Por ello, en un segundo poema, la referencia a la ciudad viene también de la mano de la oración, de manera que todo él está dirigido al tú de la divinidad. En 1957, como expresa en su diario, Vivanco se fija en Ávila como espacio vital frente al desánimo (1983: 107):

Me levanta el ánimo el paisaje de Ávila. [...] ¡Honduras castellanas! De estrellas y constelaciones de Gredos; hondura de Ávila con murallas y hondura de convento y de Dios. Hondura de Misa temprano y de callejas con tapias, de campanas y de laderas rocosas. Hondura de silencio en las cumbres nevadas. [...] La noche, la noche alta, altísima... ¡cuánto cielo nocturno y cuánta noche real, presente, caminante! (¡Cuánta realidad de noche sobre Ávila!).

Porque para Vivanco, la ciudad es, ante todo, campo, el *oppidum in agris* del que hablaba Santayana. Y ese relato de la ciudad como lugar para reconfortar el espíritu lo vamos a encontrar después en autores muy posteriores y de muy diferente emoción estética, como es el caso de Guillermo Carnero, al que dedicaremos una mención aparte en este estudio.

El poema “Soneto frente a Ávila” evoca ese mismo lugar que el poema anterior y que son las inmediaciones de la ciudad. El situarla siempre en la distancia cercana permite considerarla siempre en el terreno de la evocación, sin que haya necesidad de acercarse a esas “calles prosaicas de las afueras”; es decir, Vivanco está evocando,

simple y llanamente, la ciudad literaria, no la ciudad real y el único interés que le mueve a estos poemas es el puro nombre de Ávila como referente simbólico, no como referente espacial. El “Soneto frente a Ávila”, la coloca, a la manera de los poemas de San Juan de la Cruz, como una presa por cazar, en la distancia; o como un tren que se acerca... Así, la descripción de Ávila no llega a producirse y es sólo una expresión de su entorno, como si el autor no quisiera permitirse borrar una imagen sólo espiritual.

Este también es el caso de Leopoldo Panero. Panero escribió dos poemas que tituló “Lontananzas de Ávila”. En estos dos conocidos sonetos está presente también la idea de una ciudad lejana, contemplada desde el tren o desde los alrededores campesinos. Esa idea de una Ávila añorada y literaria se aprecia ya en el primer cuarteto (1973: 483):

Detrás de tus murallas, ¡oh cautiva!,
te ciñe lentamente de añoranza,
violeta de estupor, la lontananza
que exalta la llanura en piedra viva.

Te he visto muchas veces fugitiva,
mientras el tren en soledad avanza
al pie de tu quietud, de tu pujanza
maciza de hermosura, a Dios altiva.

La imagen evoca el símbolo. La percepción lejana de la ciudad es la que reclama para sí el valor simbólico que se ha ido creando y que ha dado a la ciudad ese valor de “santidad literaria”.

Tanto Vivanco como Panero hablan desde una cierta exaltación religiosa y pretenden construir sobre la base significativa del espacio urbano de Ávila el espacio divino, la ciudad religiosa a partir de la cual edificar su particular formulación de la espiritualidad. Decíamos antes que Unamuno y Azorín fueron los pilares en los que se

sustentó esta idea y que, desde ellos, la aplicación literaria sólo fue implementándose con pequeñas incorporaciones simbólicas. Estos dos poetas alejan el espacio físico y real porque sólo incorporan a su materia lírica el espacio idílico, el valor cronotópico de la ciudad santa que se encuentra evocada por Santa Teresa y por la idea de ciudad-celda monástica.

Los dos tercetos del segundo poema que compone estas “Lontananzas de Ávila” presenta esa ciudad de peregrinaje a la que no se llega nunca (1973: 483):

Y voy andando hacia tu amor y siento
Pobre mi corazón, como un mendigo,
Y camino hacia ti desnudamente;
Hacia ti levantada sobre el viento,
Sobre la roca viva, sobre el trigo,
Que brota sin crecer, míseramente.

Los textos de Panero son elementalmente religiosos por cuanto son la trasposición de su sentimiento de la fe que encuentra en la ciudad un asidero metafórico, por lo que la ciudad es sólo una idea, como lo pueda ser la ciudad de San Agustín o la de *Las Moradas* de la Santa. No hay concreción alguna ni necesidad de que exista porque se convierte en un espacio intemporal y onírico. Esta ciudad es la que refleja Panero en el soneto “Quietud amurallada”, en el que Ávila, en la altura, es más una ciudad mítica que existe sólo en el aire. Este lugar tiene evocadoras referencias a *Las Moradas* de Santa Teresa, construida como un espacio de cristal que nos remite al símbolo del “palacio de cristal” del que hablábamos en la primera parte de este estudio, transparente e irreal, como se explicita en el segundo cuarteto del poema (1973: 164):

Contra el agua sonámbula del río,
Las torres transparentan su desvelo,
Y el corazón inmoviliza el vuelo
De las cosas lejanas, sueño mío.

Torres que son sólo lugares soñados o imaginados que representan simbólicamente la espiritualidad desgarrada de Panero quien las dibuja como expresión de su religiosidad triste y existencialista (1973: 164): “Mi sueño son y mi total tristeza; / Y mi límite son frente a la nada; / Y es mi consuelo amar, Ávila pura...”

1.2.9.- Poetas de la segunda mitad del XX

1.2.9.1.- Epígonos en la imagen de la ciudad muerta

La posguerra dio lugar a un buen número de poemas que tenían como protagonista más o menos importante a la ciudad de Ávila. Ridruejo y el grupo de *Escorial* (y no pocas publicaciones periódicas castellanas) tuvieron mucho que ver con ello al reconvenir la idea de Castilla a la nueva ideología nacional-católica del Régimen franquista, a quien, por otro lado, le venía bien la tradición místico-nacional-lírica que la ciudad aportaba. La tradición siguió en no pocos autores en los años cincuenta y sesenta, muchos de ellos vinculados a la editorial Adonais, que sirvió de nexo y de aglutinación para la nueva poesía del momento. Uno de estos poetas de Adonais fue Salvador Pérez Valiente. Por su poesía Víctor García de la Concha (1992: 690) lo sitúa como un nexo entre la poesía tremendista y la escuela postista. Explica que “la veta de humor negro que permea el tremendismo – y que, en definitiva, traduce una degradación de valores – linda también, por el lado del procedimiento técnico, aunque no ya en Pérez Valiente, con algún costado del postismo”. Pérez Valiente publicó en 1980 un libro en el que Ávila se presenta como un emblema de sí mismo. Según expresa en la solapa José Hierro: “Ávila le sirve, en esta ocasión, en este maduro libro, de emblema, de cifra de su actitud serena y reflexiva. Es un pretexto – como antaño el

perro – para revelar su ternura soterrada, para ponerle al amor la otra mejilla”. El libro lleva el expresivo título de *Tiempo en Ávila y yo*. Aunque de algún verso pueda deducirse una visión semejante a la de autores precedentes, la ciudad pertenece a una esfera intemporal que nada tiene que ver con su aparente imagen religiosa. A pesar de que algún poema, como “Ávila en los rostros” (1980: 37) recupera esa idea, la ciudad se presenta como una imagen cotidiana de su propia experiencia. Así, el poema antes citado finaliza con estos tres versos: “Ávila, convento, / Ávila, castillo” aparentemente semeja esa noción unamuniana. Sin embargo, podemos encontrar que uno de los sonetos nos confirma la coloquialidad y la personalización de los espacios:

El cielo nada más, la curva pura;
Ávila para dos, si me decido.
[...] Último sol dormido en la muralla
y un carmesí violento que se calla
y que mira pasar gente extranjera.

Para Pérez Valiente la ciudad se convierte en una medida de su propio tiempo que marca la oposición entre su pasado y su presente. Esta medida consigue que el hombre aparezca individualizado (1980: 21): “Horas de Ávila y yo. ¿Vuelve el que era? / Miro enfrente de mi la carretera / y ya soy uno más entre cien miles”.

La ciudad responde a esa tradición literaria que convoca a la inmortalidad desde la historia. Podría parecer que el autor sigue la línea unamuniana y que recoge la expresión de la religiosidad barroca, según se desprende de estos versos (1980: 15):

Oh luz, oh toda luz, Ávila eterna,
donde mi ayer y ya mañana, siempre, ¡siempre!
surge de la ceniza,
va muriendo de pie con el pasado,
pero no acaba nunca.

Y, sin embargo, el breve sentido irónico de este libro condena definitivamente las imágenes pasadas en el poema siguiente:

Tanto oropel, don Enrique Larreta,
sólo es cartón. Se te ve la careta.

Pero quizá el poeta que mejor ha conjugado la doble visión de la Ávila medieval y mística con el nuevo espacio emergente en el siglo XX sea Jacinto Herrero. Sus poemas sobre Ávila implican la doble imagen de la ciudad simbólica a la vez que transformada.

Los poemas de Herrero, lejos de la tópica simbolista, nos recuerdan, precisamente, la Castilla de Azorín y, con él, a esa ciudad perdida en el tiempo. Es la ciudad que se incorpora al futuro que, sin embargo, guarda la ciudad aldeana y la esencia espiritual. Para explicar todo ello, Herrero recurre al poema de Quevedo “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?” para recuperar del poema barroco la intensidad del sentimiento temporal y la sensación de vacío que produce el paso del tiempo. Ávila queda perdida y la novedad que trae la historia, el presente, la ha borrado. Para Herrero, la ciudad no es la de Panero o la de Vivanco, la ciudad que ha de quedar lejana para seguir significando (1982: 67):

¡Eh, Ávila, despierta! Te reclama el presente.
sacúdete los siglos y entrega tu secreto
a tu llana, apacible, serena y noble gente
que tanto ha tolerado la altivez de tu reto.

En definitiva, Herrero no cae en la tópica recurrente de la ciudad que aún sigue presente en los poemas producidos en los años cincuenta e, incluso, sesenta. No reniega de las remisiones simbólicas que hay en ella, pero sí de la producción poética que se formula casi en forma epigonal de la de Unamuno o Azorín. Así se expresa en un poema de *Ávila la casa* (1982: 31):

Aprender de este tiempo lo preciso
Para no envejecer. Hay un desvío
En aceptar tu imagen del Medievo:
Inmóvil y hecho flor quedó Narciso
Contra el agua sonámbula del río.⁵⁷

Porque la ciudad no es nada sin el hombre. Esa definición puramente humana excluye al espacio, lo convierte en una imagen de su expresión trascendente, más allá de ejemplificaciones físicas de conventos, campanas o monjas por las calles. La referencia explícita es el propio Panero (1982: 40):

Y si yo muero -¡moriré mañana!-
¿qué voy a hacer de ti, Ávila viva?
¿Cómo voy a dejarte a la deriva
de una prisa que engendra gloria vana?
¿Sin ti qué haré dormido en la lejana
ladera de los muertos?

Estos poemas están publicados ya en 1969 y, aunque no podemos considerar a Herrero como un integrante de la promoción de los cincuenta, a la que pertenecería por edad, se aprecia ya una diferencia esencial en el pensamiento espacial de la ciudad. No encuentra ya – Ávila es otra – la ciudad pobre y mísera de los años de posguerra, ni la vida conventual de fin de siglo. Se ha llenado de cafés, sus avenidas han desarrollado edificios a uno y otro lado, se ha ajardinado... El proceso que comienza a principio de siglo tiene su explosión mayor en estos años de desarrollismo que van derribando, sesenta años más tarde que en otras ciudades de España, los viejos caserones de las afueras, como la casa, por ejemplo, de los Santayana (1982: 70):

Snack Bar,

⁵⁷ Respetamos la cursiva original de estos dos textos que se corresponden con otros de Leopoldo María Panero.

Terminal Bus,
Liberty-2000,
ciudad tan castellana, made in USA!
Pero aun huele a la roña del Medieval
el casco antiguo de casucas viejas
con arcos ojivales todavía.[...]

En esta línea de lo que se ha llamado la “generación del 36”, Germán Bleiberg (1915-1990) también hace referencia a Ávila en algún poema. Pero es también una referencia cruzada con otra representación espacial. Es, igualmente, una contraposición entre una gran ciudad norteamericana y la pequeña tradicional ciudad española, de igual manera que Santayana entre Boston y Ávila. El poema está escrito en Estados Unidos, concretamente en Búfalo y es una carta de cumpleaños para su madre, que está, por entonces, en Ávila. Si bien comienza a hablar de Ávila, su referencia espacial va a ser, inmediatamente, Búfalo. Esta contraposición histórica se produce por las continuas explicaciones acerca de la ciudad donde está viviendo, una gran ciudad en la que se ha ido haciendo y se ha hecho la historia de Estados Unidos, frente al breve interés espiritual de la pequeña ciudad de Castilla (1975: 84-85):

Y ahora se me ocurre escribirte
a esa utopía abulense no hay noticias de Ávila
desde la punta oriental de un lago
por cierto se llama Erie.

El poema es una extensa descripción lírica de Búfalo que está contraponiendo la vieja ciudad europea – de la que nada se sabe en el poema– a la historia y la estructura urbana de la gran ciudad americana (1975: 85):

Hay vastos parques antes bosques de nogales y abedules
Cuando los conoció el explorador Lasalle
Y sin astilleros construyó su *Griffon*

Y en su nao navegó por los Grandes Lagos
[...] Esto es historia y no tus ochenta años rientes
como también lo es la urbanización de los hermanos Ellicot .

Al igual que Bleiberg y otros autores de la primera mitad del XX, se encuentra ya lejos de estas ideas preconcebidas de las ciudades muertas y espirituales, en concreto de la Ávila mística, autores de las generaciones posteriores terminarán también por abandonar este espiritualismo espacial, caso de José Agustín Goytisolo o Guillermo Carnero.

Dos son los poemas de José Agustín Goytisolo (1928-1999) sobre Ávila. “Nocturno de Ávila” (1977: 44), pertenece a su libro *Del tiempo y del olvido*. El segundo se encuadra en su obra *Los pasos del cazador* y relata un viaje desde Extremadura a Ávila (1980: 104). El primero de ellos debió de tener cierta importancia personal y familiar. Carmen Martín Gaité (2000: 90) explica que durante el verano del 56, en la estancia familiar en Reus “bordaron una colcha, muy grande, de lino, en la que Paco Todó, pintor de Barcelona, había dibujado las murallas de Ávila en recuerdo del poema de José Agustín, “Nocturno de Ávila” de *Del tiempo y del olvido*.

Goytisolo había estudiado en Madrid y había recorrido Castilla habitualmente, precisamente en excursiones cinegéticas en las cuales había ido recogiendo el espíritu y carácter de los castellanos e indagando en el folclore de los lugares que visitaba. En la idea que se proyecta de la ciudad, Goytisolo obvia la tradicional que se ha abordado durante años, al igual que lo podía hacer Carnero – como veremos más adelante – para colocar una nota de contra-historia en el espacio cerrado de sus murallas. Para ello, la imagen tópica del frío y la muralla se rompe con las voces de las muchachas que han cambiado esa convención femenina de la mujer abnegada y cerrada en el hogar. Por

ello, el autor oye cantar a las muchachas que “han olvidado su mudez de siglos”, de manera que la historia parece romperse en el discurso de la mujer (1977: 44):

Si te sueño te veo
Ávila fría,
con gallardetes en lo alto
de los muros
y oigo cantar adentro
a las muchachas
que han olvidado
su mudez de siglos.

El cierre del poema con un verso de San Juan está redundando en esa idea de contraposición histórica que, lejos de converger en el siglo XX, como habrían contemplado los poetas de los años 40 y 50, rompe con la concepción de la ciudad mística – y la ciudad muerta – que desaparece a pesar del enclave atemporal que le aporta la concepción lírica, a través de un matiz concesivo aportado por la conjunción “aunque”. De ahí el verso que anuncia esa historia literaria y mística que, aun no habiendo terminado, parece descansar en el deseo del autor que desea esa otra ciudad “aunque / también ahora / es de noche”.

Y otra de las maneras de acabar con esa arcaica formulación urbana, es recurrir a las formas folclóricas que están soslayando el lenguaje y el pensamiento pretendidamente culto de las generaciones previas y que, sin embargo, no habían aportado nada nuevo a la imaginería espacial de las ciudades castellanas; muy al contrario sólo habían abundado en su vieja y decimonónica concepción.

En *Los pasos del cazador* se nos muestran unas formas folclóricas renovadas y adaptadas a las nuevas maneras de recorrer Castilla, muy lejanas a los viejos cantos ganaderos de la sierra de Gredos. Las estrofas, las cancioncillas tradicionales se

vinculan ahora a los camioneros y a los viajeros esporádicos que, como el propio Goytisolo, se dirigen a las ciudades viejas de Castilla (1980: 104):

A pesar de la nieve iré
y te encontraré.
Por el puerto de Tornavacas
cruzaré hasta Ávila.
Pronto en la puerta del bar
Mi camión escucharás.
Sí hablo sí señorita
y terminaré enseguida.
Digo que por Tornavacas iré
y te encontraré.

En resumen, Goytisolo toma de cierta expresión formal de su poesía, la manera para instaurar una nueva manera de ver la ciudad de Ávila, con la segura necesidad de romper con los viejos tópicos de la literatura del Régimen. Para ello, la recomposición folclórica de esos espacios, los devuelve a su origen popular, lejano a las concepciones simbólicas. Igualmente, encontraremos en otros autores esta y otras fórmulas de renovar la tradición literaria con respecto a la imagen de estas pequeñas ciudades. Caso este de Guillermo Carnero, quien, sin embargo, no lo hará a partir de las formas de tradición oral y popular, sino, al contrario, de una poesía de intención intimista y culturalista.

1.2.9.2.- Culturalismo, identidad y emotividad: la visión culturalista del espacio urbano

El culturalismo urbano es, cómo no, un fenómeno de finales del siglo XIX. Brevemente diremos ahora que, ligada a la aparición de la ciudad moderna, surge una polémica en la que se ven enzarzados dos modelos de posicionarse frente a ella: la visión culturalista frente a la visión progresista, que venían a entender dos maneras de focalizar los problemas de la sociedad post-industrial. La primera, la culturalista,

plantearía soluciones y valores de tipo espiritual, frente a la segunda, de corte eminentemente materialista. El hombre entendido como persona situada en un entorno de tradiciones culturales e históricas, frente al hombre como ente cuantificable. La imagen de la ciudad sería doble: el espacio urbano como espacio cultural, histórico y bello, frente a la funcionalidad espacial de la ciudad moderna. O, resumiendo: la comprensión de que la ciudad era fundamentalmente, un hecho cultural. Recomendamos aquí la obra del arquitecto Carlos García Vázquez, *Visiones urbanas del siglo XXI* (2004), en el que se trata esta configuración de la ciudad como hecho cultural, así como las consecuencias que esta dialéctica entre la ciudad materialista y la culturalista tuvo para los hechos culturales contemporáneos, a partir del siglo XX. Establece García Vázquez, lo que nos parece esencialmente interesante de su obra, cómo resurgen las visiones culturalistas de la ciudad bajo determinadas circunstancias sociales y, aunque pueda parecer paradójico, también económicas. Así, la década de los 70 del siglo XX, alrededor de la crisis del petróleo que se produce por entonces, provoca una vuelta a los valores culturales de la ciudad, sobre todo en la ciudad europea, coincidiendo, pues, con una crisis de los valores progresistas y materialistas. Y es en esos años en los que se producirán acontecimientos literarios como la publicación de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). No podemos, ni nos parece oportuno, acercar ambos hechos de manera tajante. Pero parece evidente que la ruptura con los modelos literarios de los años 60, socialmente optimistas, incluso en España, se contraponen a la intimidad culturalista de los 70 al mismo tiempo que surge una visión urbana tradicionalista. Pero de una tradición que incluirá aquellos aspectos más controvertidos de la ciudad del XIX y de la literatura que se les había incorporado a sus significaciones anteriores. Es decir; que la defensa de la ciudad, según García Vázquez sigue siendo la principal idea de los culturalistas. Esta “ciudad hojaldre” estaría

compuesta por doce capas diferentes que habrían ido consolidando la actual visión de ciudad. Son doce miradas al espacio urbano que van desde la “ciudad dual”, donde se refleja la diferencia de clases, pasando por la denominada “ciudad global”, o lugares donde confluyen los nudos económicos y de comunicaciones, como Londres, Nueva York o Tokio.

Podemos apreciar que este nuevo culturalismo se encuentra con la nueva realidad de las macrociudades, ya altamente tecnológicas en esos días, que preludian nuestra ciudad del XXI, y se enfrenta a ellas analizándolas en su tradición y su forma, asistiendo a ellas como a la lectura de un libro, puesto que la ciudad informa sobre la cultura, la sociedad y la organización social de sus ciudadanos. El ejemplo que utiliza García Vázquez para esa primera parte de su libro, bajo el epígrafe de “la ciudad culturalista”, es Berlín, ciudad “post-histórica” que se ha reedificado sobre las ruinas de su propio pasado, cuyos restos no pasan por ser sino fórmulas del parque temático de su historia. Junto a ella, la memoria de sus ciudadanos, impresa, a veces, en pequeñas placas de bronce que recuerdan las víctimas del holocausto nazi. Este ejemplo sacado de la segunda mitad del XX es ilustrativo de los procesos que pueden darse en las ciudades históricas, es decir, de cómo la tradición suele imponerse a la novedad como una forma de nostalgia que queda bajo la apariencia de las nuevas formas que se le imprimen a las zonas de expansión o a la reconstrucción de antiguos lugares históricos. Viene a decir, en resumen, García Vázquez, que es la historia la que marca una visión culturalista de la ciudad. Es decir, progresismo y culturalismo se convierten en dos ejes diferentes, que viven en constante equilibrio. Los años 60 y 70 del siglo XX son los que ven nacer el conservacionismo de los centros históricos y la defensa de estos como hecho cultural único. Claro está que esta conservación conllevará la consecuente conversión de la

ciudad en un lugar museístico que poco tendrá que ver con la vida cotidiana de sus habitantes.

Todo esto, como es lógico, tiene sus repercusiones literarias. Puesto que la literatura del último tercio del siglo XX va a mostrar esas tendencias culturalistas y también va a verse influenciada por algunas ciudades históricas que se alejan de la gran ciudad post-industrial. Esa es, quizá, la razón de la aparición del llamado “venecianismo” que no es sino la reivindicación de un espacio culturalista de calado íntimo, de percepción del “yo” frente a la anonimidad de la ciudad. Este concepto de “venecianismo” ha venido a convertirse en una expresión peyorativa del grupo, fruto, tal vez, de una interpretación en exceso negativa y parcial del nombre. Creemos que la consideración urbana de su propia poesía es, de hecho, una radical expresión de intimidad y de historia, más allá de la aparente frialdad que se ha querido ver en la forma de estos poemas, el culturalismo, entendido de la manera en que hemos venido explicando a partir de las propias ideas urbanas, es, en sí, un auténtico humanismo, una aproximación al hombre desde sus espacios. Y no deja de ser interesante analizar cómo este desarrollo de la visión historicista de las ciudades se desarrolla en España con la llegada de la democracia y a partir del desarrollismo de los años 60 y durante la crisis económica de los años 70. Y los nuevos planes de desarrollo urbano contemplarán, en la mayoría de los casos, esas tendencias historicistas y conservacionistas de herencia europea. La cuestión no es baladí. Porque si comparamos los textos de estos años con los de la literatura finisecular, comprobaremos que la atracción que sentían aquellos autores por las ciudades de Castilla provenía de su conservación por la pobreza de sus gentes, por la consolidación de un estado de cosas que impedía su desarrollo. Por poner un ejemplo, Ávila no pudo derruir sus murallas porque no tenía presupuesto para ello. Es decir, se contempla la ciudad como una reliquia, no sólo de la arquitectura del siglo

XVI, sino como refugio de una vida que condenada a extinguirse en el siglo XX. El culturalismo de los años 70 y 80 del siglo XX, que se extiende hasta nuestros días es, creemos, un reflejo de una tendencia general que tiene que ver con la visión del espacio urbano y que permite la recuperación de la conservación histórica. Por decirlo de otra manera: la urbanización de las ciudades del siglo XIX había impuesto una nueva forma de escribir la ciudad, una mirada distante que mezclaba clases sociales, que rompía el antiguo estatus de la ciudad alta frente a la ciudad baja y pobre. Los centros urbanos se habían deteriorado y, en muchos casos, perdido definitivamente. Lo que había sido una literatura urbanita, alejada de los viejos moldes espaciales, cambia esencialmente. Y las viejas ciudades históricas vuelven a atraer la atención de la literatura, no ya como modelos de sociedades arcaicas y espirituales, sino como viejos museos conservados entre algodones.

La literatura dará buena muestra de ello y España no será una excepción. La poesía culturalista volverá los ojos a estos espacios porque serán reflejo de esa imagen personal que encuentra en los espacios culturales un reflejo de su propia emoción lírica. No podemos, pues, obviar que la expresión de esta emoción íntima tiene mucho que ver con la autobiografía. Es decir, la recuperación de un tono autobiográfico vertido en un molde urbano y cultural que no sólo no niega esa percepción y escritura del yo, sino que lo afirma de manera rotunda.

Que no todos los textos poéticos mantienen un mismo tono autobiográfico ya lo hemos comentado anteriormente. Es más; ni siquiera podemos mantener que todos los poemas respondan a criterios de autobiografismo. Hay casos, sin embargo, en los que el propio autor nos da las claves suficientes que nos permiten considerar los poemas como escritos que textualizan la vida del poeta.

Este es el caso de algunos poemas de Guillermo Carnero en los que se toma como marco de referencia la ciudad de Ávila y la experiencia de su autor en esta ciudad. Los poemas fueron escritos con diferente intencionalidad y en diferentes épocas, pero mantienen un mismo tono lírico que hemos de considerar relacionados con el espacio que se describe.

Dice Guillermo Carnero en la inevitable antología *Nueve novísimos poetas españoles* (2001a: 200)⁵⁸:

De la poesía podría decirse que su gran defecto, aunque sea muchas cosas y muchas cosas respetables (o no), es no ser poesía. La poesía debe alimentar la imaginación, interesar a las pasiones y los movimientos del corazón, y dejar siempre en el aire una sugerencia (la frivolidad se nos dará por añadidura).

Así que vamos a dedicar unas líneas a analizar brevemente la poética de Carnero en lo que pueda tener con la interpretación autobiográfica de sus poemas, ya que hemos de borrar toda “frivolidad” culturalista de nuestro estudio.

Carnero publica en 2005 un pequeño libro titulado *Ávila en mi poesía* en el que analiza brevemente el motivo personal por el que cuatro poemas fueron creados, sus circunstancias vitales y la proyección de su experiencia en ellos. Esto quiere decir que, de alguna manera, queda explicitada la raíz autobiográfica de estos textos y su vinculación a un determinado concepto de ciudad.

En la explicación que se le da a este libro, resultado de una conferencia en la ciudad, Carnero hace pública su vinculación con Ávila (2005: 7):

[...] de entre los cientos de lecturas que habré dado a lo largo de los años, ésta de hoy tiene un significado que no ha tenido para mí ninguna otra, pues en ningún lugar del mundo he sido tan feliz y tan desgraciado como en Ávila, y no hay ninguno que haya sido para mí, a lo largo de más de cuarenta años, un norte

⁵⁸ Utilizaremos la última edición de esta obra.

al que acudir cuando necesitaba enfrentarme con mi propia identidad, ya sea para recordar la inocencia y la alegría de la juventud, ya para mirarle a los ojos a la desesperanza y al desencanto.

Con respecto a la identificación autobiográfica del yo en la poesía de Carnero hemos de hacer algunas precisiones.

La primera de ellas es que, en lo que se ha denominado como poesía culturalista o veneciana, la apreciación de la presencia del yo se hace algo compleja, por cuanto otras referencias teóricas como la creación metapoética, algunos otros aspectos que podemos considerar de inspiración posmoderna, como la falta de confianza en el lenguaje para expresar el mundo en el tiempo, o un intimismo más o menos oculto en personajes históricos, impiden muchas veces indagar en el yo poético del autor.

Sin embargo, como bien explica Guillermo Carnero, el yo de los autores coetáneos – evitaremos hablar de grupo o generación – suele expresarse a través de otros personajes exhibidos explícitamente en el poema (2005: 8):

El llamado culturalismo descansa en la convicción de que, a efectos de creación poética, son equivalentes la experiencia directa y la cultural. Es decir, que el yo se puede manifestar sin nombrarse a través de personajes históricos, legendarios o representados en obras de arte, con los que el poeta se siente identificado; y el discurso del yo puede igualmente expresarse a través de una obra de arte ajena y previa, cuando el poeta siente que su significado corresponde a lo que desea expresar de sí mismo. Esta analogía, intuitiva siempre, cuando es auténtica, en términos vitales y emocionales, impide que la máscara cultural sea meramente decorativa o arbitraria.

Guillermo Carnero ha explicado en varias ocasiones esta forma de culturalismo que no huye de lo íntimo ni de lo emotivo. La aparición del culturalismo como una forma de reacción ante la tendencia socialrealista de los años anteriores no supone la pérdida de la emoción, sino la superación de un “intimismo confesional”, entendido este como una reflexión ética sobre la condición humana, pero expresado en un lenguaje

similar al lenguaje no literario. La superación de esa forma lírica daría lugar a ese nuevo “intimismo culturalista” que no niega lo individual, muy al contrario, considera imprescindible y consustancial a la forma poética (2000: 42):

Existen dos grandes ámbitos de experiencia. El primero lo forman los acontecimientos de la vida cotidiana; son materia poética si afectan a la sensibilidad. Lo son también, en el mismo caso, los que pertenecen a la experiencia de segundo grado o cultural, la que procede de la Literatura, la Historia o las Artes. Esas dos experiencias -la cotidiana y la cultural- aparecen natural y espontáneamente entrelazadas en el funcionamiento real del pensamiento y en la generación, exploración y formulación de la emoción -de una persona culta, por supuesto.

Y dentro de esa experiencia primera, de la vida cotidiana, se encuentran los elementos autobiográficos del sujeto lírico, de quien conforma la realidad a través de su perspectiva cultural. Es decir, no existe una poesía culturalista sin la experiencia cultural del autor que, estando sujeta a unos patrones sociales y culturales, siempre es íntima y personal.

De este modo, contrariamente a lo que se puede pensar, no es menos personal la poesía culturalista que la neorromántica volcada en la experiencia del yo. No es tanto la demostración impúdica del yo romántico en un poema, sino la exposición pública de eso yo la que hace al romántico un ser aparentemente y plenamente autobiográfico. En el caso de lo emotivo culturalista, la exposición del “yo” aparece supeditada, que no suplantada, a una persona gramatical distinta, que puede coincidir con un personaje histórico o con una metaforización del yo, sin que éste pierda un ápice de emotividad ni de intimidad.

Por ello, Carnero distingue entre varios tipos de culturalismo, el “culturalismo duro”, fundado (2000: 47):

en la sustitución analógica, en virtud de la cual el *yo* se expresa representado en un *él* (personaje histórico, literario o artístico), o el discurso del *yo* es trasladado y asignado a un *ello* (obra literaria o artística), con la misma función representativa. Si el *yo* apareciera, su voz estaría dirigida no a la realidad evocada mediante esa sustitución, sino a sus referentes analógicos mencionados, o se trataría de un *yo* puesto imaginariamente en boca del personaje analógico.

Un segundo tipo de culturalismo que Carnero denomina “de baja intensidad”, más centrado en aspectos puramente expresivos, más que retóricos. En éste se integrarían las modalidades criptoculturalistas en las que determinadas marcas intertextuales se integran en el texto sin diferenciación aparente del resto. Este tipo de culturalismo de baja intensidad sería (200: 47):

el que añade a un discurso básico en el que el *yo* se expresa en el ámbito del intimismo directo, un número determinado de referencias culturales en las que el primero enriquece su significado.

Y, finalmente, estaría el culturalismo ficticio, en el que esa voz que suplanta al autor deja, incluso, de ser un referente histórico cierto y se convierte en una voz ficcional, inventada por el autor.

Al primer tipo pertenecerían poemas como “El embarco para Cyterea”, basado en un cuadro de Watteau, que ocupa la voz del autor en el poema. Al segundo, por ejemplo, “Escuchando a Tom Waits”. Y al tercero “El estudio del artista”, referido a un cuadro que el propio Carnero inventa.

Por lo tanto, la perspectiva del “yo” no es ajena a la poesía culturalista, sino, muy al contrario forma parte indisoluble de ella. No sería comprensible la poesía de Carnero sin esta expresividad del *yo* a través de las diferentes expresiones que puede mantener y que se reinventan en otras voces. La definición del “yo” mantiene, incluso, una estructura modificada a lo largo de los años y que, no podía ser de otra manera, se

asienta en viejas fórmulas barrocas, como la poesía de Quevedo que dibujaba la vida como “sucesiones de difuntos” (2003: 45):

Pero el poema que citas no se refiere primordialmente a las distintas manifestaciones del yo que han quedado registradas en los libros sucesivos, sino a algo anterior a la escritura: la sensación de que el paso del tiempo nos va despojando de quien fuimos, y nos va arrojando al pudridero de la memoria, donde nos vemos a nosotros mismos como una sucesión de muertos cuyos restos son los recuerdos, escritos o no. Así la escritura viene a ser una especie de resurrección frustrada, o mejor dicho, la animación de un cadáver galvanizado que, al moverse, adquiere una apariencia de vida, aunque bien distinta a la de un ser efectivamente vivo.

La poesía de los otros esta siempre presente en la poesía de Carnero. La metapoésía no implica, sin embargo, la ausencia del “yo” al presentarse como referente otros poemas. La metapoésía logra que el autor se defina por los otros, de manera que plantea la duda, seria, de hasta qué punto el poeta puede dar razón de sí mismo y de sus emociones. La respuesta está en la propia raíz creadora del poema como método pleno de autoconocimiento. Para Carnero (2003: 49):

Si la poesía es autoconocimiento y la produce la necesidad de expresión de una emoción o un conflicto personal, y ese autoconocimiento sólo se da en el poema, entonces la metapoésía afronta un problema existencial y personal, y no es una cuestión exclusivamente intelectual o una manifestación de teoría literaria aplicada, como antes he dicho.

Ahora bien. El problema que plantea el propio Carnero acerca de todas estas teorías culturalistas es que han de expresarse en el propio material del que el autor desconfía y que es el propio lenguaje. La duda sobre el mundo contemporáneo que avanza hacia cotas impensables de incultura y analfabetismo le hace considerar ese gran escenario en el que el lenguaje apenas será capaz de transmitir, no ya la información sobre el yo, sino, en última instancia, las emociones propias. Algún poema de Carnero

apunta a esta terrible evolución de la cultura occidental. El poema “Catedral de Ávila”, de *Divisibilidad indefinida*, explica, en definitiva, esta experiencia de caos y degeneración lingüística. El poema, que analizaremos más tarde, representa el deseo del autor de transmitir todo su bagaje personal y cultural bajo el signo de la duda acerca de que ese mensaje lanzado al futuro en forma icónica sea malinterpretado.

Todos estos breves trazos apuntan a una formulación autobiográfica de algunos textos de Guillermo Carnero que, bajo una apariencia de culturalismo y metapoesía parecen impedir la transcripción de las emociones íntimas del autor. El mismo autor ha declarado en numerosas ocasiones el error que esto supone, de manera que hemos de llevar a nuestro trabajo la idea de que los espacios que recorre en la ciudad están trasladando, no ya la emoción del espacio, como podría ocurrir en la poesía de una o dos décadas atrás, sino su propio imaginario emotivo, de manera que se convierten en traspositores del yo en primera escritura.

Por todo ello, vamos a intentar analizar la perspectiva de la ciudad que plantean los cuatro poemas abulenses.

Carnero ha dejado planteado todo este trasunto abulense en su libro *Ávila en mi poesía*, en el que relaciona cuatro poemas de temática abulense con cuatro periodos importantes de su vida, dejando claro cierto cariz autobiográfico en ellos.

1.2.9.3.- Cuatro poemas abulenses de Guillermo Carnero

Y nos encontramos con la ciudad de Ávila en la poesía de Carnero. Son cuatro los poemas que Guillermo Carnero considera de temática o, al menos, de inspiración abulense y que, como tales, han sido publicados. Y, sobre el tópico o la suma de tópicos que esta afirmación de abulensismo puedan darse, hemos de diferenciar lo

anteriormente expuesto sobre la imagen histórica de Ávila de la que Carnero va a aportar en su obra. Es decir, no cabe en su poética un reduccionismo espacial o centrado en espacio urbano alguno que sirva como marchamo o etiqueta para el conjunto de su obra. Es más; la mirada de Carnero sobre la ciudad se fija en los monumentos emblemáticos, en los iconos que la representan: la catedral, Santo Tomás y, en éste monasterio, el sepulcro del príncipe don Juan. Es decir, los espacios que expresan su historia y, a través de ellos, el pensamiento individual y la emoción personal del poeta.

En un primer momento, a Carnero se le reconoció como poeta veneciano o venecianista,, pero, como él mismo reconoce (2005: 7):

La crítica se ha empeñado en llamarme veneciano, cuando he dedicado tantos poemas a la ciudad de Venecia como a la de Ávila. Soy por lo tanto poeta tan veneciano como abulense, y reducirme a lo primero es uno de los tópicos que deberá afrontar quien quiera algún día estudiar mi obra responsablemente.

Y, sin embargo, la ciudad que Carnero reconoce como más unida a su inspiración, es Ávila. Es un mediterráneo en Castilla, como Azorín. La importancia que va a tener Ávila, sin embargo, para la obra de Guillermo Carnero, repite, en esencia, la vinculación afectiva, más que la casualidad del viajero. Es la unión emotiva entre espacio y hombre la que identifica al autor con Ávila, es decir, una vinculación que podemos calificar de autobiográfica y emotiva, por un lado, y de literaria y expresiva por otro.

Carnero ha escrito poemas en los que algunas ciudades han tenido especial relevancia, como Parma, como Berlín, Atenas, Corinto, Coimbra, Lisboa, Páestum, París, Roma... o, en España, Burgos, Aranjuez y Ávila. Parece evidente que las preferencias del poeta por las ciudades europeas mantiene esa querencia íntima por las que se mantienen en una profunda tópica de carácter culturalista, aquellas que han sido unidas a la tradición artística occidental a través de la creación literaria y han pasado a convertirse en lugares transformados o transmutados en mundos emotivos.

Carnero conoció Ávila como un viajero más en la oleada de viajeros que llegan a la ciudad en la época del desarrollismo franquista, cuando Ávila comienza a extenderse en el espacio, a borrar gran parte de su tradición cultural – en esta época se abandona, por ejemplo, su pequeño teatro decimonónico – y a convertirse en lo que Unamuno llamaba una ciudad “limpia”. Sin embargo, la experiencia que Carnero termina teniendo de Ávila es, por decirlo de alguna manera, una experiencia stendaliana. Aunque quizá este término sea algo exagerado, sí es cierto que el poeta se encuentra en un espacio en el que la sensación de belleza incide en su capacidad perceptiva y convierte la contemplación en un proceso capaz de proyección estética.

El poema “Ávila” es especialmente significativo porque abre su primer libro, *Dibujo de la Muerte*, y, por ello, toda su obra poética. Es un libro de carácter intimista que refleja la intensidad perceptiva de un joven autor que, a pesar de pretender reflejar un tema como la muerte, lo trasciende hasta apreciar en él una forma de belleza superior.

Este poema tiene como referente el sepulcro del Príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos y enterrado en el Monasterio de Santo Tomás. En él aparecen alguno de los temas más recurrentes de la obra de Carnero, como son la representación de la muerte y la belleza que transmite, la infabilidad del lenguaje para expresar la belleza y el autoexilio que supone su búsqueda.

El espacio que se refleja en este poema se circunscribe al monumento funerario en un primer momento. En ésta primera parte se proyecta la muerte a través del sepulcro de mármol que la transforma en una belleza capaz de ser experimentada por una mirada capaz de recoger, no ya esa belleza, sino la intención artística de su autor a través de los tiempos. La cita de Fancelli, escultor de la época, surge como una firma de toda la descripción que el poema va a ir desarrollando, de manera que, esas formas de la muerte

en mármol, son obra del “buril de pluma” de su autor, de la misma manera que la expresión lírica de ese sepulcro es obra de Carnero.

La superación de la muerte se produce, por lo tanto, a través de la obra artística. Todo el espacio descrito se convierte, por gracia del arte, en un lugar trascendido, de manera que el mármol puede cobrar sentido, de la misma manera que el lenguaje utilizado (2005: 13):

En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar
Y pájaros de ojos vacíos; como si hubiera sido el hierro martilleado por
[Fancelli
Buril de pluma, y no corre por sus heridas ni ha corrido nunca la sangre,
Lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo mármol que
[se entrelaza al borde de los dedos.

El espacio trasciende también la propia temporalidad al trasladar el tiempo y la muerte al propio terreno de la belleza, de manera que se puede negar toda vida fuera de ella. Esta temporalidad es la que se quiebra cuando el poeta sale de ese espacio sepulcral para adentrarse en la ciudad, utilizando, no un adverbio de lugar, sino de tiempo (2005: 14):

Luego, por la ciudad, tiene la noche
un lejano horizonte de olivos y acaso alguna ermita
entre las llamas color de cardo que suben hasta las figurillas de bronce de
[las fuentes
los jirones de almenas lamiendo entre la noche
el torturado brazo de las norias,
los jirones de almenas ardiendo como un turbio
arroyo, entre el helado crepitar de las fuentes,
entre el resbaladizo gotear, en el aire
de la estepa, del sordo sonido de los siglos.

El poema cambia de registro y la ciudad aparece como un espacio de sensualidad y simbolismo. Son los sonidos del agua, las fuentes mismas rodeadas por el frío

estepario, el arroyo y las norias los elementos que aportan el simbolismo del agua frente a la frialdad del mármol. Es la contraposición de la ciudad al escenario de la muerte y la belleza. Desde donde sólo había una realidad tangible, firmada por el autor, hemos pasado a una ciudad que se transforma, por la noche en un escenario capaz de recorrer la historia, de devolver el tiempo al espacio.

La ciudad es la misma expresión histórica que evoca el pasado y que resucita la temporalidad en la que la muerte ha borrado todo recuerdo. En la línea del poema de Cernuda “Donde habite el olvido”, no queda memoria capaz de reconstruir la muerte (2005: 14):

A pesar de la noche, es imposible
reconstruir su muerte.
Ir ensamblando antiguos inciensos y sudarios,
medallones, y viene hasta mí el golpeteo
de un caballo en los lisos espejos de la noche [...]

Para Carnero, la ciudad había sido en su juventud un lugar de reencuentro, de diálogo personal con sí mismo y con la historia. El propio autor lo reconoce con estas palabras (2005: 7):

Soy también uno de esos mediterráneos tristes que han preferido siempre la serenidad sobria y solitaria de Castilla, en la que el yo se ve obligado a dialogar con su propia conciencia, y en cuyo cielo gris y helado no hay compasión ni perdón.

El poema “Convento de Santo Tomás”, de su libro *Divisibilidad indefinida*, también responde a esa necesidad vital de retomar ese diálogo personal consigo mismo que se había producido en la juventud. El diálogo de la muerte y la vida se encierra en el molde y la esencialidad del soneto, escrito, según el autor, en torno a los años 80, cuando Carnero visita Ávila “para intentar reencontrarme con el joven que había sido

veinte años antes, y estando en un momento de gran abatimiento” (2005: 17) y se pregunta:

[...] si no es mejor tener una vida breve y entusiasta y morir de amor, que prolongar una existencia en la que poco a poco se va produciendo el desgaste de las ilusiones y las esperanzas, al comprobar que el cuerpo esculpido del príncipe mantenía a lo largo de los años su belleza adolescente intacta, mientras yo, al estar vivo, había ido perdiendo dos juventudes: la física y la espiritual.

Es por ello que Carnero asevera, ante la escultura mortuoria del príncipe “Después de tantos años tu figura / no ha perdido una tilde de belleza” (2005: 19). Volvemos a encontrar, pues, la identificación de la vida del poeta con los lugares, con los espacios. Ávila no será ya la imagen desértica del alma, la evocación mística de la aridez espiritual. Muy al contrario, el poeta volcará su sequedad espiritual en los moldes de la belleza que la ciudad ha conservado como expresión de su historia. Por decirlo de otra manera, la poesía de Carnero ha roto, definitivamente, la imagen decimonónica de la ciudad a partir de una nueva manera de contemplarla. Ya no es Unamuno quien habla tras los poemas sobre Ávila, sino Carnero, y en él, la nueva expresión de la ciudad como una metaforización de uno mismo. Estos poemas inauguran la expresión de una nueva mentalidad que se ejerce sobre la ciudad pequeña y que revoca su consideración eminentemente rural y espiritual. Ha caído la historia como reflejo de unas ciudades que quieren romper sus moldes medievales a favor de una historia que aparece como experiencia cultural.

1.2.10.- José Jiménez Lozano: El ojo de Plotino

1.2.10.1.- La identidad diluida en el espacio y en la historia

En la actualidad, algunos trabajos plantean cómo el estudio sobre la identidad se ha desplazado desde perspectivas ontológicas y antropológicas hacia terrenos más sociológicos. Esto ocurriría porque la identidad tiende a construirse, hoy en día, sobre disciplinas multi-referenciales, como cuestiones de sexo, género, o lo que viene a ser el contexto habitual de los estudios actuales, hacia fórmulas discursivas de interpretación del sujeto quien, desde su origen biográfico se plantea en los relatos sociales en los que se inscribe y delimita. El entorno pasa a ser, no sólo el escenario donde se desarrolla una vida, sino el conjunto de narraciones que la determina. Cada vez más, se han ido sustituyendo los discursos normativos y argumentativos tradicionales por discursos puramente narrativos que establecen roles o papeles como la edad, el sexo, la profesión... En este sentido, se suele hablar de fórmulas definitivas en las que los sujetos sociales son capaces de modificar su situación o su posición social; así se prefiere hablar de estatus frente a clase, género frente a sexo o multiculturalismo y mestizaje frente a etnia de pertenencia. Una narración biográfica consistiría en desligarse de ese grupo contable al que se pertenece en una estrategia social que convierte al sujeto en un ser contable dentro de su categoría. Un artículo de José Miguel Marinas (1995) explica muy claramente todo lo que estamos tratando en estas líneas. Marinas añade que estos fenómenos que articulan la identidad de un sujeto, al ser dinámicos y opuestos a la vieja tradición topológica de pertenencia a un lugar, terminan por ser fenómenos narrativos de tipo “topológico”, por cuanto tiene de significación literaria o narrativa como por lo que hay en este término de movimiento. Los límites de recursos narrativos (ficcional o no) son los que funcionan como límites identitarios. Toda narración estaría basada en la ruptura de ciertos moldes sociales de corte

convencional, si bien las viejas narraciones vuelven continuamente y la función de las nuevas fórmulas consiste en romper con ellas. Estas serían las narraciones históricas con las que las nuevas formas narrativas han de medirse y han de romperse. El trasfondo moral de toda esta explicación es obvio, pero también el político y económico. La estrategia del poder consiste en nombrar y en relatar, y los relatos de poder terminan por ser una definición de identidades históricas o históricamente establecidas. En este sentido encontramos lo que Jiménez Lozano ha denominado “grandes relatos”, discursos cotidianos de amor, odio, historias de la vida con valor homogeneizador y “lugares de aprendizaje moral”, en palabras de Marinas (1995: 182) que mantienen en la experiencia y su aprendizaje los viejos moldes sociales sobre los que se construye la identidad. Sobre estos relatos cabe imponer figuras nuevas como la ironía o la metaforización que renuevan estas narraciones. Por ejemplo, la consideración de la comunidad como una familia, o, por otro lado, como organismo productivo y, a partir de ellos, algunos relatos biográficos como algunos de rol sexual como la mujer ama de casa o el padre de familia, provocan que la fijación de una identidad se sitúe a favor o en contra de ellos. La vida, la identidad entendida como narración, es, por lo tanto, situarse ante un relato y edificar otro que ha de ser también narrado.

Esos “grandes relatos” de Jiménez Lozano no son susceptibles de subversión salvo en pequeñas narraciones. Por eso, la identidad personal frente a las grandes situaciones vitales o las grandes tragedias sociales se narran de forma fragmentaria y discreta, en cuentos cortos o relatos breves que hablan de lo cotidiano (2003a: 60-61):

Nunca ha habido grandes relatos, porque siempre que los hombres se han expresado acerca de su condición, o frente a la extrañeza y maravilla del mundo o la hostilidad de la naturaleza, o nos han narrado la alegría o el sufrimiento del vivir, y la injusticia o el dolor que se les ha inflingido, o la esperanza de librarse de ellos, siempre lo han hecho a través de pequeños y fragmentarios relatos de

la cotidianeidad: sueños y alegrías o testimonios atroces, pero también simples enunciaciones cómicas de la memoria cotidiana.

Parece obvio, pues, pensar que la identidad no es un elemento esencial al que rendir culto. De hecho, es un carácter cambiante con la historia y no necesariamente individual. La identidad, en tanto narración, es un concepto tan personal como colectivo y afecta a emociones que van desde nuestra relación con nuestro entorno hasta nuestros sentimientos de pertenencia a colectividades más o menos amplias como las naciones o las patrias. Hasta tal punto es así que existen procesos de simbolización nacional – más allá de banderas e himnos – que inciden directamente en los procesos de identidad. Parece ser, por ejemplo, que el pueblo palestino no quiere que se planten árboles en los campos de refugiados porque ello significaría reconocer la condición permanente de su establecimiento territorial. Sin contar con que la propia estructura de una ciudad ya incide en nuestra condición de pertenencia a un grupo social o cultural. Esto habría ocurrido, por ejemplo, en los barrios franceses, los *banlieus*, que fueron concebidos como lugares de concentración para una población que llegó masivamente a la ciudad, contradiciendo la esencia urbanística de la ciudad del XIX que era París y dando lugar a los catastróficos resultados de las revueltas de 2005. Todo ello es fruto de una nueva crisis del sistema identitario que tiene mucho que ver con los llamados modelos de “globalización” que han llevado a las ciudades a aglomerar, muchas veces sin ningún criterio especial, a diferentes grupos culturales sin especial sentido, convirtiendo una ciudad en una amalgama no siempre integrada.

Francisco Javier Higuero (1997) ya ha estudiado, en un breve artículo sobre la obra de Jiménez Lozano *Un fulgor tan breve*, cómo existe un serio problema al enfrentarse a sus textos, problema que, sin embargo, nos parece esencial en la radical personalidad de su escritura. En primer lugar, porque nos enfrentamos a la dificultad de establecer qué textos tienen valor autobiográfico en su obra narrativa y poética. Es

obvio que *Los Tres cuadernos rojos*, o el *Segundo Abecedario* son considerados abiertamente autobiográficos. Pero hay otros muchos que pueden considerarse como autoficciones, novelas autobiográficas... y que requerirían una atención que excede dentro de nuestro estudio. En esta línea de pensamiento se encuentra Jacinto Herrero (2007: 199), quien reconoce el valor autobiográfico de algunos textos en prosa, negándose, en cierta medida, a sus escritos poéticos: “El yo de los poemas no tiene por qué ser el mismo yo del poeta, lo sabemos desde siempre y sobre todo después de Pessoa”. Y, sin embargo, en obras como *El mudejarillo* (1992), encuentra elementos de su infancia que le son comunes, pues tanto Jiménez Lozano como el poeta Jacinto Herrero fueron amigos de infancia en el pueblo natal de ambos: Langa, en Ávila. Herrero encuentra en algunos pasajes de esta obra recuerdos de infancia y paisajes de la niñez (2007: 17):

En *El Mudejarillo*, insisto, hay un capítulo con el título escueto de Paisaje que Jiménez Lozano ha vivido como yo. Quien lo recuerda es un niño, Juan de Yepes, cuando los muchachos de Arévalo le preguntan cómo era su pueblo. (¡Cuánta memoria de las cosas detrás de las palabras!). [...] De modo que en este mundo, pequeño y grande a la vez, hemos crecido y hemos abierto los ojos a la belleza de lo verdadero, tanto él como yo.

A pesar de todo, nos parece interesante tratar brevemente del conflicto que supone acercarse a la escritura de Jiménez Lozano sin tener en cuenta la posibilidad de que exista una verdadera deconstrucción literaria de ésta, lo que supondría un proceso contrario, suponer que incluso los textos autobiográficos tienen pocas garantías de presentársenos como autobiografías, tal como las entendemos.

Según Francisco Javier Higuero, en la obra *Un fulgor tan breve* se reflejaría un proceso de deconstrucción que afectaría a diferentes planos del libro. Matices

deconstructores que terminan por eliminar la validez semántica de algunos elementos, personajes o temáticas. Según el propio Higuero (1997: 340):

[...] podría afirmarse que, en los poemas de *Un fulgor tan breve*, el sujeto lírico, al criticar subversivamente cualquier contexto de poder, se involucra en un proceso destructor de toda identidad, incluida la suya propia. Los rasgos inestables que quedan de este sujeto se diseminan a lo largo del texto escrito de dicha obra literaria. Entre tales rasgos, hay que mencionar una inseguridad constante y radical, lo mismo que un estado preocupante de indigencia, inserto en una problemática de sufrimiento inevitable.

Estos procesos, en este libro, se producirían mediante aspectos diseminadores del lenguaje, relaciones intertextuales de poemas de la misma obra, focalizaciones temáticas sobre temas como la fugacidad temporal... Pero, sobre todo, los procesos de deconstrucción de la identidad proceden de elementos de inseguridad en la realidad. Toda realidad se muestra débil, difusa, y el sujeto se caracteriza “como repleto de indigencia y anamnético” (1997: 331). La opción de Jiménez Lozano por los personajes que habitan los territorios de los vencidos obliga a la expresión de un mundo que limita la felicidad, que impide centrar el significado de las cosas que terminan por ser significadas ambiguamente, es decir, terminan por perder su identidad. Propone Higuero ejemplos como los de las campanas que a un tiempo llaman a la muerte o a la alegría de un nacimiento; los árboles que remiten a la permanente imagen de la naturaleza en su obra, pero que se presentan en el poema vencidos por el viento y arrojando hojas a un césped helado.

La expresión de la desolación aparente, las referencias a los despojos y a las ruinas suele también producirse sobre cuestiones acuciantes que atañen al sujeto poético, como expresión de una imposibilidad absoluta de aprehender la realidad o de la negación de cualquier modo de saciar la duda. Según Higuero (1975: 335) “las preguntas de dicho sujeto poético tienen como finalidad un cuestionamiento radical del

ser personal”. Tras de esta aseercción se encuentra la idea de que la identidad depende también de la imagen que los otros se han forjado de uno mismo. Así, en la narración con tintes autobiográficos *Relación topográfica* (1993) “ la superposición continua de planos deconstruye todo orden jerarquizante que tenga como consecuencia la implantación de la identidad irrevocable” (1997: 335).

Es decir, la propia obra de Jiménez Lozano se encargaría de restar peso a la identidad propia en sus obras. Y en todo ello tiene especial interés el espacio que rodea al autor. Porque hemos de determinar que la casa, la ciudad, las estancias, son, de alguna manera, el cuerpo. El interés de Lozano por la estancia denota un interés radical por la historia y las personas, por la identidad, en una palabra. La estancia carmelitana no es sólo la intervención de una persona o una colectividad en el espacio, sino el propio espacio que está interviniendo continuamente en ese colectivo y en toda una historia común. La iconicidad sustancial que nuestro tiempo ha puesto en algunos elementos del entorno está consolidando la significación de nuestro tiempo. Como veremos en el siguiente epígrafe, la relación de Jiménez Lozano con los espacios no depende, necesariamente de una vinculación personal, sino de otra afectiva, es decir, no es la vida, sino la cultura vertida en la vida la que condiciona la perspectiva de ese espacio. No es el lugar de nacimiento ni de residencia, sino el lugar de vinculación emocional el que aporta significación personal al lugar. El interés de Jiménez Lozano por determinadas estancias desnudas, como las carmelitanas implica también el interés por personalidades que están plenamente identificadas – y señalamos aquí el radical carácter identitario de esta afirmación – con esos espacios. Cuando habla de las monjas de Port-Royal afirma esa íntima conciencia de sí mismas. Es una conciencia que surge de la oposición al poder que está afirmando una modernidad anticipada. Ese interés casi

senequista por las actitudes profundamente humanas ante el poder son también actitudes espaciales que se demuestran en las estancias, convertidas en icono (1998: 28):

Lo que hicieron [las monjas de Port-Royal] fue apresar su humanidad y hasta su pasión por la belleza y su propia ternura bajo una coraza implacable: el dominio absoluto de sí mismas, que a veces las hizo hasta desmayarse físicamente de dolor como a *mère Angélique Arnauld* cuando se enfrentó con su familia.

Monjas que, perteneciendo a la alta burguesía francesa, no dudaban en renunciar a todo el esplendor parisino y, paradójicamente, no inclinar nunca la cabeza ante el poder omnímodo del emperador. Las celdas, los espacios desnudos son, pues, una afirmación de identidad, a la vez que una negación de pertenencia. Si las monjas de Port-Royal están vinculadas a Versalles, no “son” de Versalles. De esta manera, los espacios se eligen, no se imponen y forman una especie de “homeland”, del que hablaremos más adelante. Esa libertad espiritual y emocional es la que conforma la identidad, no el “yo”. La identidad no es la nominación propia: “un escritor tiene un enorme riesgo de perdición total: el que llene los cielos y la tierra con su “yo” – o su nombre, que viene a ser lo mismo – hasta hacer que ese yo y ese nombre sean más grandes que su obra”.

Pensar, sin embargo, que Jiménez Lozano es exactamente una transposición de la vida de Port-Royal a la literatura sería como la aberración literaria de confundir personajes con autores, algo que sí se ha llegado a leer en algún caso. Las estancias son, pues, importantes por su significación humana y no son, en ningún caso inocentes. Un ejemplo claro es el que aporta sobre esos cafés, lugares no sólo para la reunión de las clases altas de las ciudades, sino para el diálogo, incluso en los momentos históricos más complejos de Europa. Traemos ahora sus palabras sobre los cafés por ser una descripción hermosísima de lo que significan como espacios de la cultura europea contemporánea, y por la trascendencia que tienen en la significación de su pensamiento

como iconos de esa libertad personal que Jiménez Lozano ha reclamado siempre en su obra y que es también una reclamación identitaria (1998: 45):

[...] pero el café-estancia, el café con mayúsculas, es un locus de civilidad y libertad. No tiene usted más que pensar sino que, cuando los nazis se apoderaron de Viena y los comunistas de Praga, lo primero que hicieron fue acabar con los cafés tradicionales. Un café encarna el espíritu de lo mejor de Europa: la conversación, la lectura de periódicos y libros, la escritura de una carta o de un poema o de una novela, la crítica política, la discusión, el no hacer nada porque a uno no le da la real gana, los rostros y las manos de las gentes, los aromas maravillosos mismos del propio café y a veces del chocolate, la vainilla, las pastas y pasteles, el tabaco, y luego el ruido de la cafetera, los platos y las tazas, las cucharillas y los vidrios. No hay lugares parecidos ni por asomo. Cuando se sale al fin de ellos se tiene la sensación de como si se hubiera arreglado un poco el mundo y como si se hubiera encontrado cómplices para hacerlo.

Los espacios como iconos de la cultura contemporánea son importantísimos en la obra de Jiménez Lozano y lo hemos de apreciar en sus textos autobiográficos, como en este de *Una estancia holandesa*, entrevista en la que apreciamos la radicalidad de un pensamiento que busca en la libertad individual su formulación identitaria. No compartimos, pues, del todo, las ideas de Higuero salvo para el proceso de deconstrucción narrativa del “yo” o del nombre. Consideramos que sí hay en Jiménez Lozano un interés por borrar toda huella de “yo” o del nombre propio que no ha de ser considerado como un deseo de deconstruir la identidad propia. Los recursos narrativos utilizados y que cita Higuero sirven para derrocar una idea del yo confundible con la identidad. Su transposición a mundos oníricos, a interrogaciones retóricas no buscan la deconstrucción de la identidad, sino su formulación íntima y su expresión libre. De igual manera que Port-Royal niega la contemporaneidad de la sociedad del momento y, con ello, afirma una identidad fuerte y radicalmente moderna, Jiménez Lozano niega los términos actuales de construcción identitaria, es decir, niega que la sobreabundancia del

nombre propio constituya la identidad histórica del hombre. Con ello sí se produce un proceso de deconstrucción narrativa, pero como búsqueda permanente de una identidad histórica.

A este respecto, Manuel Alberca sitúa en su justo punto la importancia del nombre propio en la consideración identitaria de una narración. José Jiménez Lozano identifica al “yo” excesivo y al nombre en el mismo plano (1998:36): “un escritor tiene un enorme riesgo de perdición total: el que llene los cielos y la tierra con su yo – que viene a ser lo mismo – hasta hacer que ese yo y ese nombre sean más grandes que su obra”. Pero la identidad narrativa ha adquirido tal complejidad en la narración de los últimos cincuenta años que nada parece tan simple. E incluso aparece, desde sus orígenes ligada a la pertenencia al espacio urbano, porque, como explica Alberca (2007: 229):

La apropiación y el falseamiento de una identidad ajena fue también mucho más frecuente y fácil en las ciudades, donde, desaparecida la tradición que ligaba a un hombre a un lugar y a una familia, la gente no se conocía, y la identificación quedaba ligada sobre todo al registro administrativo.

Podemos diagnosticar que, en la obra general de Jiménez Lozano existe una disolución del yo en sus narraciones, de manera que se hace difícil distinguir cuándo ese yo que aparece esbozado como un aparente “yo” autobiográfico es, en realidad el autor. De hecho, sus diarios consisten más en una abierta renuncia al nombre propio en virtud de ese peligro escritural de perder la obra en el propio éxito nominal. Por lo tanto, la inclusión en las narraciones de hechos vividos o de referencias personales nos llevarían a una mera explicación especulativa que ni siquiera nos pondría ante distinciones genéricas. Porque, a pesar de todo lo anteriormente expuesto, el nombre no es la identidad, a pesar de que esté estrechamente ligado uno a la otra. El nombre supone un reconocimiento social que no suele cambiar con el tiempo pero que, en literatura, no pasa por ser sino una marca capaz de ser ficcionalizada, como cualquier otra. Y no deja

de ser esclarecedor que autores como Vila Matas, que han hecho de sus obras auténticos monumentos a la autoficción, que han ficcionalizado sus identidades permanentemente, lleguen a decir que “toda la literatura es una cuestión de nombre y nada más”, por supuesto, si hemos de creer que Vila Matas habla en boca de su narrador.

Luego podemos llegar a la conclusión de que la disolución de la identidad en la obra de Jiménez Lozano sí está en la línea contemporánea de tratar al “yo” como un signo capaz de sustraerse a interpretaciones prefijadas. Sin embargo no estamos totalmente de acuerdo en que surjan procesos de disolución de la identidad en la narración de su obra, sino más bien al contrario. Jiménez Lozano trata de obviar, sin más, el yo, los hechos biográficos que constituyen la historia de una vida y que conforman ese discurso narrativo sobre el que se crea tal identidad. Creemos que, frente al discurso de autores como Vila Matas, que sí deconstruyen la identidad mediante formulaciones topológicas, Jiménez Lozano, simplemente trata de obviar en la manera de lo posible al autor en la obra.

Y, en esa personal manera de “dar esquinazo” al autor que se nos presenta en sus narraciones – incluidas las más autobiográficas – tiene especial interés el espacio en el que se mueve, como expresión de todos aquellos discursos que están situándolo en su momento histórico. Porque, como explica Loureiro (2001: 140)

Toda autobiografía está escrita en el contexto de prácticas e instituciones que posibilitan que los (las) autobiógrafos (as) hablen de sí y que conforman las estrategias autobiográficas. De este modo, toda autobiografía recurre necesariamente a la mediación de discursos científicos, filosóficos, psicológicos, históricos, políticos, morales, religiosos, sexuales y literarios (entre otros muchos) que prevalecen en una época determinada. Está claro que ningún discurso determinado debe prevalecer en el desvelamiento de esa multiplicidad que constituye el sujeto.

Loureiro, interpretando la autobiografía a la luz de los escritos de E. Lévinas, cree que la identidad, más allá de la evidente autoconstrucción a partir de los discursos mencionados, se produce “como un gesto que repite esa dimensión ética postulada por Lévinas según la cual el sujeto se origina como respuesta y responsabilidad hacia el otro” (2001: 141). Y, para responder a las voces de la alteridad que recogen los escritos autobiográficos, es imprescindible volver a retomar la figura de la prosopopeya que ya había utilizado para su explicación sobre la autobiografía Paul de Man. Entendida, eso sí, en el sentido que la usaba Quintiliano, como *fictio personae*, que intenta dar voz a la dimensión relacional del yo: “Esta capacidad de representar la configuración adversarial de la conciencia (ese esencial dirigirse al otro) es lo que hace de la prosopopeya una figura tan apta para la autobiografía, siempre y cuando entendamos ese tipo de escritura como una empresa discursiva y dirigida al otro, y no como una imposible restauración epistemológica que como tal será inevitablemente «desfiguradora»” (2001: 143). Buscar al otro supone incluir un nuevo elemento autobiográfico que puede aparecer como la persona a la que se le dedica, que puede ser un “otro-yo”, caso de la autobiografía de Rousseau; a Dios, caso de San Agustín y otras autobiografías religiosas; sea a un personaje familiar...

Todo esto expuesto por Loureiro y que hemos resumido, quizás en exceso, devuelve la autobiografía a tres terrenos: el discursivo, el ético y el retórico; y esa importancia de la vertiente ética (Lévinas al fondo) explica que el sujeto sólo pueda manifestarse en cuanto los otros por cuanto sólo es explicable por ellos, y por cuanto está dirigido a ellos. El acto autobiográfico, según Loureiro es siempre dialógico y como tal ha de ser entendido, más que como “una restauración del pasado” en el que el autor de su autobiografía se reconoce o se indaga. La identidad sólo es explicable, por ello, a través de un proceso ético, ya que es más que dudoso un simple proceso

cognoscitivo. El sujeto no se conocería, pues, sino a través de un discurso exterior y comunitario (2001: 148):

El sujeto autobiográfico, por lo tanto, sólo se puede manifestar por medio de discursos comunitarios que son históricos, y así datados y fungibles, pero también imposiciones inevitables, y por esa razón el sujeto cree necesariamente que esos discursos ofrecen una representación fiel del pasado.

El caso de Jiménez Lozano es especialmente significativo en este extremo, porque en sus textos autobiográficos el “yo” como manifestación textual de la identidad se halla permanentemente diluida en la consideración personal de la historia o del pensamiento. De esta forma, la historia cobra cierto interés autobiográfico y la autobiografía diluye la historia personal en la historia de los otros mediante los discursos que han ido creando. Si la historia de Port-Royal se encuentra cercana a la experiencia discursiva de los demás, eso quiere decir que puede construir el discurso propio y crear la identidad en el texto. De hecho, y como explica Alicia Yllera (1981: 176) algunas memorias vinculadas a Port-Royal están escritas con la única finalidad de tener “utilidad” en el ámbito jansenista: “Port-Royal empujó a Pontis a dictar sus *Memoires* (1776), pero únicamente por la enseñanza religiosa que los lectores podían obtener de ellas. Poco podían sospechar los austeros jansenistas que este relato del viejo militar retirado y convertido al jansenismo sería el punto de partida de gran número de memorias auténticas o ficticias [...]”. Esta obra, pues, desembocó en un tradición memorialística mucho mayor a lo largo del siglo XVIII que venía a llenar el hueco de una novela inexistente o de nulo interés.

Luego ficción y realidad autobiográfica no se hallan tan distantes en ciertas novelas o relatos históricos relativamente cercanos en el tiempo y que el autor de *Tres cuadernos rojos* ha vivido más o menos directamente.

En esta línea, hemos de destacar el trabajo de Francisco Javier Higuero al respecto de la obra de Jiménez Lozano y, en concreto, la parte de su estudio que se refiere a la presencia autobiográfica de Jiménez Lozano en sus propios textos.

Por lo que respecta a su narrativa de ficción, llama la atención la particular manera que tiene de tratar a los personajes y al signo espacial en su obra que se ha considerado “novela histórica”. Francisco Javier Higuero (1991: 16) cree que la ficcionalización de los personajes y de los signos espacio-temporales parten de hechos históricos concretos pero:

[...] los sitúa dentro de un contexto existencial y social en donde cobran el contenido conceptual que quiere comunicar. [...] De la misma manera, las circunstancias ambientales de carácter espacio-temporal son percibidas por narradores ficcionales, no por el historiador objetivo. La realidad que presentan estas novelas no es una sucesión de acontecimientos fijados estáticamente en el tiempo, sino una viven.

Sin embargo, Higuero también insiste en la necesidad de deslindar lo histórico de lo autobiográfico. La clásica disposición que establece una distancia mínima de cincuenta años para que un suceso se convierta en histórico dejaría fuera de esta consideración a aquellos textos sobre la guerra civil, que pasarían a considerarse como relatos de vivencias de tono más o menos cercano a la autobiografía porque (1991: 19) “los relatos inspirados en lo autobiográfico no son narraciones históricas, sino testimoniales, como las de Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y las del último Galdós que crean mundos aún alcanzados por la propia memoria de los autores”.

Por otro lado hemos de advertir que Jiménez Lozano es un crítico de los excesos racionalistas de la modernidad, un jansenista, como él mismo se ha declarado. Y no hemos de olvidarnos de lo que de Agustín de Hipona y su obra autobiográfica tiene el jansenismo.

1.2.10.2.- Relatos de intimidad e identidad. El espacio autobiográfico o los “homelands”

Todo este asunto de la identidad en la obra de Jiménez Lozano entronca con otros asuntos de interés, caso de la verdad o la ficción en su escritura, con la excesiva presencia del yo en la literatura... Los recuerdos personales, algunos momentos de la infancia, aparecen relacionados con lugares, ciudades, pueblos que se muestran en relación con su tradición literaria. Sin embargo, esto no se produce a la manera simbolista, en la que esas ciudades se teñían de evocaciones no necesariamente históricas o, mejor dicho, no históricamente reales.

En *La estancia holandesa*, Jiménez Lozano recupera esta idea que citamos a modo de lema para este capítulo. La relación entre narración y verdad es fundamental en su obra y por lo que se refiere a la escritura autobiográfica, resulta de gran interés (1998: 23):

Hace unos años comenté: “cuando escribo me esfuerzo en no mentir”. ¿Qué tienen que ver la escritura y la verdad? Eso lo dice Seifer, y yo escribí este comentario: “sobre todo cuando se fabula., o “cuando escribo narración”, y lo dije porque eso está en la naturaleza misma de la narración como de todo arte; su relación con lo real, con la verdad. De ahí nacerá la belleza.

Además del asunto de la verdad o la mentira en la narración, Jiménez Lozano ha manifestado también su precaución al respecto del uso del “yo” , de la utilización del propio nombre. Acerca de ciertos textos de autoficción, Jiménez Lozano expone cómo sus personajes se basan en lo real, si bien se hallan transformados por la literatura (1999: 39):

Un escritor tiene un enorme riesgo de perdición total: el que llene los cielos y la tierra con su “yo” o su nombre – que viene a ser lo mismo – hasta hacer que ese yo y ese nombre sean más grandes que su obra.

Y, efectivamente, pocas veces asoma el yo en las obras de Jiménez Lozano y, cuando lo hace, ocurre de manera sorprendente, inesperada, en mitad de un texto en el que apenas sí descubrimos al autor. Y, sin embargo, es bien conocido el escritor abulense como diarista y también como poeta, si nos es permitido incluir tal género entre las modalidades del “yo”, al menos en algunos casos. En algunos de estos casos, lo recuerdos aparecen vinculados a sus lugares de infancia.

Hay un libro que nos interesa especialmente por lo que tiene de autobiográfico, o al menos, en parte, memorialístico en la reconstrucción de algunas de sus partes, y por lo que cuanto se refiere al espacio urbano e histórico de Ávila. El libro se titula así, *Ávila* (1988) y, aunque en algunos casos haya querido ser considerado como un recorrido más o menos turístico por la ciudad, es, en realidad, un recorrido personal por el Ávila que ha vivido Jiménez Lozano de manera más íntima.

Así, en muchas ocasiones, el autor se asoma a sus propias páginas recordando momentos de su vida o evocando los lugares que marcaron sus visitas a la ciudad. Bien es cierto que existen dos tipos de abulenses, siempre según Jiménez Lozano; los de la montaña, entre los que están los habitantes de la capital, y los de la tierra llana del norte, entre los que está el propio autor, nacido en el pueblo moraño de Langa (1930) y cuya manera de expresar la ciudad estará inevitablemente modificada por esa condición de habitante de la llanura, frente a los que viven en los fríos y ásperos inviernos montañoses.

Al respecto de Ávila y, por centrarnos en el espacio urbano que nos ocupa, Jiménez Lozano considera, en principio, que la ciudad está marcada intelectualmente por cuatro grandes tópicos: las murallas, Santa Teresa, el frío y la imagen de una ciudad de iglesia y rezo, tópicos que, como hemos visto, se han ido consolidando gracias a la literatura previa. Sobre este último, explica cómo resulta extraño y falso. Recogiendo

las palabras con las que Santayana la denomina, *oppidum in agris*, señala cómo la imagen de una ciudad de iglesia y armadura la dotan de una connotación de aburrimiento y tedio (1988a: 15):

El [tópico] de Ávila como ciudad tan de iglesia y rezo, o de tanta armadura, caballería y nobleza, que es mortalmente aburrida y está totalmente muerta, o al menos atacada de una tan profunda acedía provinciana que nada ha podido remediar. Las jóvenes generaciones de abulenses no logran trascender fácilmente la radical contradicción de una ciudad como Ávila: como es una ciudad, se esperaría que ocurrieran eventos ciudadanos; pero no pueden ocurrir porque es una pequeña ciudad, y de otro modo no sería Ávila.

Contra la idea decimonónica de la ciudad mística y guerrera, aparece la del propio autor, que encuentra en ella los detalles personales – autobiográficos – que desafían este tópico.

Así, frente a esa ciudad mística, medieval, en la que sólo parecen elevarse las figuras de los sacerdotes y las monjas y el tañer de las campanas, el autor opone la experiencia tan poco católica, de su primer conocimiento de Erasmo (1988a: 17):

Yo mismo compré en Ávila, siendo adolescente y en años muy bravos y oscuros, unas obritas de Erasmo, que relucían como un candil en un escaparate e hicieron de mí, que era un azoriniano, un erasmista. Y aquí, en la ciudad, los hubo en su tiempo, naturalmente.

Podemos extraer de este texto la idea de la transformación, el paso de Azorín a Erasmo como una suerte de conversión intelectual. Y también una transformación en la consideración de la ciudad desde los presupuestos de finales del siglo XIX, es decir, de un simbolismo más o menos europeo, en el que la ciudad aparece como el espacio simbólico que representa al hombre moderno y sus circunstancias vitales, a un pensamiento que destaca los espacios íntimos, las estancias que acogen la vida privada y el lugar personal frente a aquella gran urbe de los modernistas o la ciudad histórica de

Azorín o Unamuno. Por ello, la ciudad de Ávila no se atiene a los tópicos de santidad o misticismo o caballería, porque no se ve a través de la historia ni de los ojos de un visitante, influidos por su preparación intelectual. Es conocida a través de la mirada íntima de quien la ha vivido también intelectualmente. La escritura autobiográfica que está detrás de este texto dota al espacio que estudiamos de una perspectiva diferente a la que hemos venido estudiando. La “ciudad muerta” es sustituida por la vida cotidiana y todo ello deshace los tópicos (1988a: 17):

El velo con que una ciudad se cubre o el sambenito con que es cargada deben ser alzados y los tópicos en los que se nos muestra construida y fijada deben ser como hitos para entenderla. La mirada tiene que ser adaptada como el tubo de un catalejo. O mucho mejor, tratar de que sea inocente, como cuando éramos niños.

Venimos apuntando cómo el conocimiento de una ciudad depende de las connotaciones intelectuales aprendidas y que son discursos y narraciones exteriores al autor. El acercamiento a la ciudad es siempre condicionado. Por ello, los textos autobiográficos suelen atestiguar cómo se ha creado en el autor esa idea preconcebida y cuáles son los antecedentes culturales que la determinan. Frente a esas narraciones, el espacio de la ciudad se alza como una marca de verdad física. En el caso de Jiménez Lozano, Ávila es la trasposición de las lecturas infantiles y de adolescencia, al mismo tiempo que un hito de veracidad (1988a: 18):

Lo que me importaba a mí, de niño o de adolescente, de Ávila, era que la muralla era verdad; y la muralla resumía todo un mundo aprendido en los libros, un mundo antiguo y fascinante que se podía volver a ver. Era como poseer un túnel del tiempo, y quizás, al fin y al cabo, lo que quieren decir todos los tópicos de Ávila es eso: que allí puede viajarse, en su recinto, como envueltos en una singular escafandra, a otros lugares de otro tiempo que sólo allí se nos ofrecen con todo su encanto y resplandor.

Y en la España que vive Jiménez Lozano, la vida cultural estaba marcada por una intromisión política hasta en los aspectos más nimios de la intelectualidad y de la expresión popular. De manera que, como bien dice el autor, en esos años se podía vivir perfectamente una religiosidad barroca o el siglo de las luces en los periódicos clandestinos; lo que viene a decir que la vida de los pueblos de Castilla era, a la vez, ese siglo XVII, pobre, supersticioso y beato y los reinicios de un “maquinismo” que volvió a traer, por un lado artilugios elementales como la radio de galena – la pobreza que hace reinventar lo ya inventado – y artilugios nuevos, como los tractores. En ese ambiente de pobreza material, “leíamos a Azorín y podíamos asomarnos a las estancias de los hidalgos rurales, como la del Caballero del Verde Gabán” (1988a: 21).

Es el espacio cultural en el que se envuelve el conocimiento de la ciudad, por lo cual, los aspectos vitales del autor van a influir de forma importante en la visión e interpretación de la misma. Como dice el propio Lozano (1988a: 22):

Tengo que contar todo esto, porque fue en este aura de irrealismo muy realista en que, en cada viaje en el bus de gasógeno, descubría a Ávila. El hecho de subir a él era como el instalarse en el Transiberiano.

Todo lo cual viene a significar cómo el viaje a la ciudad supone una previa información que nos predispone a ciertas tendencias anímicas o espirituales. Por ello, la experiencia del viajero que se vierte en los textos autobiográficos aparece, a menudo, simbolizada a partir de experiencias literarias, de narraciones externas. En el caso de Jiménez Lozano, la imagen de Constantinopla, la ciudad de las iglesias, del respeto religioso, de los preceptos cristianos, la de las grandes murallas que repelieron a los hunos, germanos, búlgaros... La imagen que se asocia es, pues, una imagen histórica y cultural, de manera que, igual que para Azorín Ávila es la Atenas gótica, o para

Unamuno es “Ávila la casa”, para Jiménez Lozano es Constantinopla. Es una trasposición que parte de un detalle vivido a través de la lectura, es decir, un hecho susceptible de autobiografía, un suceso vital que genera una imagen nueva de un espacio conocido. La literatura de viajes termina cediendo a este impulso creador o recreador del viajero cuando escribe; es la inevitable comparación de los lugares. Si una ciudad siempre se explica por su oposición a otras visitadas, también se puede comparar a otras imaginadas o leídas. Constantinopla es una de ellas y la metáfora inicial se produce por una simple identificación física: las murallas, las iglesias... Pero termina siendo una referencia a los lugares que han marcado una vida, bien sea por haber sido conocidos o haber formado parte del imaginario lector, con lo cual la expresión textual autobiográfica suele ser siempre una evocación de los lugares leídos. A estos lugares Jiménez Lozano los denomina “homelands” y son lugares que, aun no teniendo una relevancia biográfica, como el lugar de nacimiento o de residencia, desempeñan un rol similar o más importante que el de aquellos. Pero esto lo trataremos más profundamente algo más adelante.

Constantinopla no llega a ser ese “homeland”, pero en la expresión infantil de Jiménez Lozano representa el lugar de la imaginación creadora, una suerte de territorio mítico que se traspone al lugar conocido (1988a: 23):

Pero el caso es que, cuando Ávila aparecía por su lado Norte y Este, con sus murallas y su caserío descendiendo hasta el río Adaja, a mí me parecía Constantinopla. Y creo que eso, poco más o menos, es lo que experimentaban casi todos los que allí viajaban y, al poner los pies en el suelo de adoquines, sentían que todo su deseo o necesidad ya habían comenzado su cumplimiento. La sensación de fortaleza inexpugnable que ofrece la ciudad se nos comunicaba a todos.

La obra *Ávila*, de Jiménez Lozano es un extraordinario ejemplo de cómo se construye la imagen de una ciudad. a partir de un imaginario literario. De cómo la

aproximación a un espacio urbano siempre está condicionado. Como ejemplo podemos tomar un buen número de fragmentos. Cuando el autor recorre el mercado semanal de fruta y verdura, en realidad está contemplando una representación de ese Oriente (1988a: 27):

Y, si era viernes, el día de mercado en la ciudad, la representación del Oriente era aún más perfecta. Mientras el autobús subía a la ciudad pegado al lienzo Este y Norte de la muralla, aparecían filas enteras o grupos de campesinos de aldeas cercanas a Ávila, [...] como había ocurrido durante siglos.

La idealización literaturizada aparece como un simple artificio literario en medio de las impresiones personales. Para Jiménez Lozano, la imagen de Ávila en su adolescencia era absolutamente real y la comparación partía de esa correspondencia cultural entre Constantinopla y Ávila. Pero esa relación aparece superada, también por motivos personales y biográficos (1988a: 28):

Todo incitaba a creer que los pobres [...] tenían en Ávila un palacio. Pero, naturalmente, estaba equivocado y lo supe pronto.

“A cualquier visión – decía el viejo Plotino – hay que aplicar un ojo adaptado a lo que debe verse”, aunque la verdad es que, aparte de esta distorsión o engaño, el ojo de mi infancia y adolescencia me ha parecido luego el más ajustado a la contemplación y entendimiento de Ávila, y yo creo que el viajero que, ahora mismo, llegue a la ciudad hará bien, para comenzar en buscar un “tempo lento” como el del autobús de mi adolescencia.

Es ese “ojo adaptado” de Plotino el que deshace el hechizo, el que rompe la frontera entre la realidad observada y la imaginada. Y la contemplación de un lugar es, de alguna manera la contemplación interior del arsenal cultural acumulado durante años. Cuando Stendhal visita la Basílica de Santa Cruz, en Florencia describió lo que se ha venido a denominar el “síndrome de Stendhal”, enfermedad psico-somática que el

propio autor explicó detalladamente en su obra autobiográfica *De Nápoles a Florencia un viaje de Milán a Reggio*⁵⁹. Considerada como un ejemplo del exceso romántico y la expresión de la unión de belleza y “yo” es, además, un buen ejemplo de integración de la cultura y el espacio hasta extremos de morbosidad.

Y esa idea general de quien se expone a un lugar con un especial estado de ánimo predispuesto a recibir un espacio histórico es habitual. Lozano lo describe así (1988a: 28):

La muralla parece haber puesto en trance a casi todo el mundo, otorgándole, además, una facundia sobre intimidades guerreras y delicuescencias místicas, como si toda la vida la hubiera pasado dándose mandobles con señores de celada y cota de malla o la mística fuera un género literario o verso para una flor natural en certámenes más o menos poéticos.

Estas frases nos dan, empero, la otra forma que Jiménez Lozano tiene de recibir ese espacio urbano, ajeno a esas explosiones del ego. Porque su visión de la ciudad es más íntima y real, implicada en otras explicaciones literarias, y más en la línea del ojo de Plotino.

Resumimos las ideas que queremos tratar a continuación con una frase del *Segundo Abecedario* (1992: 206): “Si se quiere escribir libros, hay que quedarse en casa. Más o menos, siempre ha sido así”. Frente a la experimentación de la vida en la gran ciudad, caben varias opciones; la de Unamuno es una de ellas. Y, a pesar de todo, algo unamuniana también es la opción de Jiménez Lozano, quien se opone a un determinado concepto decimonónico de vida moderna y a la ciudad como fuente de expresión cultural contemporánea. Es la oposición del creador como transmisor de sabiduría al pensamiento débil de la posmodernidad. Lozano es un escritor que no

⁵⁹ Beyle, H. M. (1817). *Roma, Napoli e Firenze: Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*. Conocemos y citamos desde la edición de 1974 en Bari: Laterza.

participa de la opción ortodoxa de la literatura de nuestros días, por cuanto se ha alejado de forma voluntaria del centro urbano del poder cultural y de la ortodoxia creadora.

La ciudad en Jiménez Lozano es la representación de un progreso sobre el que se ha asentado la victoria del poder y el consecuente aplastamiento del débil, del esclavo. Es la imagen de Baudelaire contemplando a los pobres parisinos mirando el lujo de la cafetería donde él está sentado. La ciudad moderna se ha hecho sobre la ruina de los oprimidos y los pobres. Madrid, la capital de esa España “desesperante” de la que habla Lozano, es la expresión de esa vida de los débiles en mitad de las construcciones de las nuevas formas de explotación y también de divertimento, de ocultación de lo real. Así, las calles de Madrid reflejan esa pobreza a la que se oponen las nuevas formas de cultura que siguen, hoy por hoy, prescindiendo de ella (1992: 44):

Las calles de Madrid están llenas de pordioseros y desempleados o vagos –en el sentido de que vagan de un sitio para otro porque son el desecho de esta sociedad que no tiene una ocupación para ellos- y también de niños desarraigados que ya están sellados para ser el desecho de mañana. El espectáculo está entre el Madrid galdosiano y el Madrid que yo conocí en los cincuenta. Pero la alcaldía ha organizado un Congreso de Erotismo con gran asistencia de listos oficiales, de los primeros de la clase.

Cada avance en la civilización se ha hecho sobre la base de la opresión la victimización de una parte de la sociedad. La denuncia de esta forma de modernidad es la base de la obra de Jiménez Lozano. Y también la razón de la fundamentación de su pensamiento, por cuanto el autor considera el libro, la cultura, como la vieja forma de transmisión de la sabiduría y el conocimiento. Frente a esta idea, se encuentra la actual cultura libresca del entretenimiento y la intrascendencia, del consumo y la banalidad. Los lugares que cita, la ciudad de Ávila, aparece como un lugar de historia, pero de historia de “los otros”, de los perdedores y de quienes conviven en un entorno cercano, lo que hace de estos lugares espacios de especial cercanía emocional y vivencial.

Por otro lado, habría de tomarse en consideración cómo ha influido en este pensamiento la idea de una “historia” basada en los conceptos ilustrados de que los acontecimientos marcan los conceptos morales de bien y mal, conceptos y hechos históricos que han de ser dados por válidos y ciertos en toda circunstancia, renegando de todo pasado de sufrimiento.

¿Podemos hablar de escritura autobiográfica en el caso de un autor que considera que su biografía personal externa no tiene la menor importancia? Sin embargo, Jiménez Lozano lleva y publica unos diarios que hemos de considerar como autobiográficos.

Lo que sí debemos deslindar aquí es la escritura autobiográfica del concepto de “vida” que puede tener el autor. Conceptos como “intimidad” tienen mucho que decir en los escritos de Jiménez Lozano. La vida no es sólo la intimidad y la escritura autobiográfica no lo es sólo “de la intimidad”. Andrés Trapiello declara al respecto (2003b: 243):

Apenas hay en él intimidad, no hay, desde luego el escándalo vital de eso que entendemos a veces por vivir, el chisporroteo o freiduría de la existencia. Aunque, claro, de esto puede decirse mucho, pues ¿no es intimidad acaso una iluminación, un pensamiento, la lectura de un libro? ¿No es intimidad poder recordar, a solas, una conversación? ¿No es íntima una certidumbre o una duda cuando está sentidas desde la misma vida?

Hagamos un breve inciso en estas cuestiones para, brevemente, indagar en cómo ese autobiografismo se encuentra muy cercano a los lugares que inciden en su obra y cómo algunas experiencias vitales tienen su correlato espacial o cómo esa “mirada de Plotino” es, esencialmente autobiográfica.

El autobiografismo en la obra de Jiménez Lozano viene de la mano del periodismo, género que ha cultivado y cultiva con profusión. Lea Bonnín (2003: 104-108) trata de explicar cómo se va recreando la “autobiografía anímica” de Jiménez

Lozano a través de la escritura periodística. Para Bonnín, existe un cierto paralelismo entre la obra de Montaigne y la de Jiménez Lozano en torno a dos cuestiones: la relación con la filosofía y la negativa a formular su pensamiento en torno a un método o sistema filosófico. Por ello, los artículos de Lozano suponen una proyección del pensamiento personal, de manera que fundamentan una fuente de análisis del mundo y de la literatura.

Para Montaigne la literatura era, sobre todo autobiografía y, de alguna manera también para Lozano, el periodismo es una forma de autobiografía. Una autobiografía un tanto particular, como veíamos más arriba en palabras de Andrés Trapiello, por cuanto las lecturas, los libros y los autores que Jiménez Lozano cita forman parte también de su trayectoria personal y artística. Las citas suponen un apropiamiento de la obra de los demás con el fin de mostrar el pensamiento propio, algo que también apreciamos en Montaigne.

Es decir, la mirada personal se nutre de la mirada ajena, en una suerte de intersubjetividad que, en la obra literaria se convierte en intertextualidad. Bonnín lo expresa de la siguiente manera (2003: 106):

Al igual que ocurre en los diarios (*Los tres cuadernos rojos*, *Segundo Abecedario*, *La luz de una candela* y *Los cuadernos de letra pequeña*-, en los artículos de *Ni venta ni alquiler* es donde mejor se percibe la huella de los otros (a través de homenajes, reconocimientos y agradecimientos, aquello que los técnicos llaman intertextualidad) y por tanto, la intimidad del escritor. No porque haya un alarde egocéntrico ni sentimental, ¡qué horror!, sino porque Jiménez Lozano hace pasar la experiencia cotidiana (aquello que oye, ve, pero también lo que piensa y observa) por el tamiz de una reflexión nutrida por la lectura de quienes le vienen acompañando desde que se iniciara como escritor.

Luego la construcción del “yo” en la obra de Jiménez Lozano se produce a través de la experiencia de los otros, a través de sus palabras y su pensamiento y que, por ello,

no permanece nunca idéntico. Un “yo” que tiene como referente, siempre según Bonnín, al *honnête homme* que, habiendo sido el ideal de su padre, Pascal identificó con el cristiano. El ideal del hombre que se enfrenta al modelo renacentista del cortesano; que enarbola como virtud suprema la integridad, la riqueza espiritual y la humildad y que, sin despreciar al héroe de la tragedia griega se acerca y se identifica con el Job bíblico capaz de cuestionarle a Dios un castigo inmerecido.” (2003: 106).

Por ello, Jiménez Lozano se siente heredero de una tradición apegada a la tierra en que vive y que difumina las fronteras religiosas y estéticas impuestas por la historia y que hacen olvidar o pretenden hacerlo, a los pueblos oprimidos, a las existencias marginales que se han ido perdiendo en la memoria de los pueblos de Castilla. Así sucede con los viejos ritos y nombres moriscos o judíos que se fueron quedando en los pueblos y las palabras castellanas y que fueron perpetuándose en la vieja tradición católica a través de las palabras y la vida de la descendiente de conversos Teresa de Ávila, o de las costumbres judías como comer huevos duros y aceitunas, o los nombres castellanizados y cristianizados.

Esta expresión de lo marginal le lleva también a considerarse un “yo” marginal, a huir de la ortodoxia literaria del momento que ha sacralizado ese espacio cultural de lo efímero posmoderno y que ha eliminado al libro como método de transmisión de sabiduría. El autor se autoexcluye, voluntariamente, de la feria de las vanidades literarias y se queda en la casa de Alcazarén, donde escribir libros. La llanura castellana será, pues, el lugar de reivindicación de ese yo que es el de las voces perdidas en los resquicios de la cultura y la lengua. De este modo, ensayos, artículos y diarios serán maneras variadas de mostrar ese “yo” que se ha creado y que se vuelca en los géneros necesarios para la expresión de cada idea.

La relación de la obra de Lozano frente a los espacios la podemos apreciar por la definición de lo que él denomina como *homelands*. Este término, que literalmente puede equivaler a “territorio que se habita”, suele traducirse como “patria”. Para el autor abulense, ese territorio o casa que se habita tiene una mayor intensidad cultural que material, por lo que viene a definir el concepto como (2006: 13):

[...] aquel lugar o aquellos lugares en los que tenemos nuestra morada cultural, el *locus standi* o lugar donde se está o al que se acude para mirar el mundo y entender, como Santayana dijo precisamente de Ávila y de Boston.

Estos lugares no se corresponden con los lugares que han confluído en la trayectoria vital del autor, no son todos los lugares o los espacios más importantes de una autobiografía. El término suele hacer referencia a geografías que han incidido de forma fundamental en la vida intelectual del autor, cualquiera que sea. Lozano habla varias veces del ejemplo de Santayana, el abulense de Boston que, pese a haber pasado poco tiempo en Ávila, recurre siempre a ella como una manera de explicar su trayectoria como pensador y filósofo. No es óbice, pues, para una formulación contemporánea o moderna del pensamiento y la vida literaria, la pertenencia a una gran ciudad o a un lugar que, por avatares de la historia, se convierta en un símbolo de la modernidad o la actualidad. La ciudad, como hemos venido diciendo, no es el espacio imprescindible para escribir; a menudo ocurre todo lo contrario y la vida en la gran ciudad evita, precisamente el pensamiento “fuerte” que hace de la literatura una transmisión del saber. Al igual que para Martín Heidegger era importante Messkirch que “puede ser, de hecho, un mejor punto de partida para el filosofar contemporáneo que Nueva York” (2006: 14):

Estos espacios marcan trayectorias, no sólo vitales, sino también literarias. El descubrimiento de éstos lugares supone siempre una búsqueda personal que no

necesariamente implica el viaje o el conocimiento de lugares lejanos. Los viajeros anteriores al XVIII, dice Lozano, siempre viajaban sabiendo que iban a encontrar algo importante. A partir de entonces, el viajero se convierte en turista que sale de su casa para admirar edificios o el valor humano de levantarlos. De esta manera, puede hallarse el lugar, la patria, el la misma casa, en el mismo lugar que se habita (2006: 15):

Así que ahora entiendo, por ejemplo, que no andaba yo muy equivocado, cuando de niño me traían a Ávila, que a mí me pareciera Constantinopla, aunque yo no supiera a ciencia cierta lo que Constantinopla era, pero sí algo muy hermoso y muy importante; y desde luego, ésta resultó ser, más tarde, la más importante de mis rutas, y un *homeland*, ciertamente.

La importancia que tienen los viajes en la construcción de una identidad espacial es grande. Y decimos identidad espacial porque la idea de *homeland* necesariamente va unida a la identidad personal. Al igual que la patria supone una identificación personal con el espacio común del país o la nación, el *homeland* es una implicación individual con ese lugar. Podríamos decir que es una “patria individual” que a nuestra vida intelectual se refiere y, no sólo eso; también la conforma. El viaje lo convierte, bien que conozcamos ese lugar, bien que lo identifiquemos en el propio espacio de vida, en el lugar en que vivimos. Lozano, que es un gran viajero, ha huido siempre de la gran ciudad.

Sin embargo, la gran ciudad encierra sus paradojas. El hombre actual vive en esos enormes espacios consagrados a la modernidad, pero siente una profunda nostalgia de los viejos lugares históricos. Hasta las propias estancias indican cómo en los grandes edificios de cristal siempre existe un lugar para lo antiguo, para el recuerdo de un espacio que ha desaparecido en el tiempo. En un ensayo titulado *Los ojos del icono*, publicado para la exposición Las Edades del Hombre que tuvo lugar en Salamanca, se nos explica el fracaso de la arquitectura contemporánea de las grandes ciudades.

Ciudades que están construidas para albergar millones de personas que huyen de ellas en cuanto tienen una ocasión (1988b: 12):

El hombre, sin embargo, muestra una obstinada nostalgia muy profunda por los viejos habitats urbanos con calles serpenteantes y algo oscuras, y con casas de fachadas desconchadas o empalidecidas; experimenta una súbita alegría con el rastro y la huella de la historia o el mero mordisco del tiempo sobre la ciudad, peregrina de vez en cuando a esos viejos, esplendorosos habitats urbanos que todavía se conservan, y, cuando posee una vivienda luminosa y de escueta geometría, la llena, en seguida, de muebles y cachivaches que compiten en abundancia y en valor material con los que había en el interior burgués de fin de siglo. Y, junto a los muebles funcionales –incómodos con frecuencia como el sillón de Rietveld- encontramos siempre un viejo mueble que ofrece comodidad o prestancia social, y, en cualquier caso, ensancha el tiempo hacia atrás: sostiene la memoria de lo humano de algún modo.

Esta unión extraña entre lo antiguo y lo moderno convierte a esas antigüedades, a esos restos pasados implicados en la construcción de la ciudad moderna en auténticos iconos, en memoria del tiempo que lleva la vida a las estancias gélidas de la modernidad. Son, eso sí, iconos mudos, pulidos, privados de memoria, esterilizados del recuerdo que evocarían, tanto en las paredes de la casa, como en los espacios museísticos, como en la propia organización urbana de la ciudad, como ocurre hoy con los deshabitados cascos históricos de las ciudades viejas, convertidos más en parques temáticos que en auténticos espacios vitales.

La arquitectura “de la muerte” es la arquitectura de la ciudad actual, irracional y hermética. En esa ciudad posmoderna los hombres no son capaces de cercar esa historia del pasado porque la razón, tal como la venimos entendiendo desde el XVIII está en crisis (1998: 117):

Hoy la noche se cierne en las ciudades cristalinas hiperracionales, con la promesa de una angustia como jamás ha conocido el ser humano; y el hombre

post-moderno, lleno de hastío y miedo, trata de ocultarse en otros tantos epifenómenos de la confusión: la ecología y el historicismo, el eclecticismo y la macrobiótica, la moral patriarcal y la acupuntura china.

Y, volviendo a la esencia del pensamiento de Jiménez Lozano, Simone Weil al fondo, el relato de la ciudad vuelve a ser el relato de los perdedores que, en esencia, son los habitantes de los grandes espacios urbanos. El icono del pasado ha perdido en ellos sus significados ya no “emite” sentido alguno y se han venido a transformar también en “un espantoso juicio sobre los habitantes de las torres de cristal del sistema el hecho de que esa belleza no resulte significativa ni devastadora: que los ojos del icono hayan quedado enceguecidos” (1998: 118).

La construcción moderna ha roto la idea absoluta del “paisaje”. Unamuno decía “para mí no hay paisaje feo” (2004e: 371); pero todavía hablaba desde el siglo XIX y la Castilla de la que habla era un paisaje esencialmente intacto desde el siglo XVI. Pero el paisaje en cualquier lugar de Europa, está hoy contaminado por la construcción moderna. Cada pequeño lugar ha derribado espacios tradicionales, casas antiguas para, como el viejo París bajo la frialdad de los bulevares, levantar su propia estructura moderna. Lo dice Jiménez Lozano de Olmedo (2006: 17): “El tiempo, la incuria, la especulación y el mal gusto urbanístico, aquí como en tantos otros lugares, han herido mucho o destruido sencillamente iglesias, conventos, monasterios y edificios históricamente importantes de la villa”. El frío de la modernidad ha ido mostrándose en cualquier lugar de lo que era, hace no muchos años, un paisaje. Y así, podemos preguntarnos, con Jiménez Lozano (1998b: 90):

¿Qué ha podido ocurrir, en efecto, para que el paisaje más admirable sobre el que se levanta una edificación moderna, perfectamente planificada incluso, deje de ser un paisaje y se convierta, en el mejor de los casos, en decoración versallesca o ámbito utilitario de descanso?

Ha ocurrido que el hombre contemporáneo, perdiendo de vista el lugar natural en el que trabajaba, ha perdido, también el “equilibrio, [la] familiaridad profunda que ligaba al hombre (trabajador) con el medio natural en que se insertaba y sobre el que dominaba” (1998b: 90). El campesino unamuniano que completaba el dibujo de las viejas ciudades de Castilla, junto al guerrero y el fraile, simplemente ha sido borrado del esquema.

Por eso, quizá por eso, la verdadera búsqueda de los particulares *homelands*, valga la redundancia, no dependa sólo de los viajes por el mundo, sino por lo que Jiménez Lozano suele denominar habitualmente “los adentros”; o, lo que es lo mismo, la búsqueda debe ser una búsqueda individual de carácter intelectual o espiritual, más allá de la percepción espacial. Los lugares que, para Jiménez Lozano pueden convertirse en esas patrias personales, lo hacen por la vinculación histórica y meditativa entre el hombre y el lugar (2006: 20):

Y es que, en estos lugares, si no nuestro homeland encontramos las necesarias meditaciones. Un homeland, como les decía, tarda mucho en encontrarse. Hay que andar mucho mundo y dar muchas vueltas por los adentros.

Y el espacio urbano que no se encuentra en esta categoría se transforma bajo las lentes de la literatura. La gran ciudad y el cosmopolitismo que emana de ella se estudia como una metáfora del hombre moderno, lejano, sin embargo, a una comprensión eficaz. Así, la ciudad de Madrid (1992: 71):

El otro día, al atravesar Madrid y ver desde lo lejos un rascacielos, encendido, cuajado de luces, dijo X: “ ¡A lo mejor a Teresa de Jesús la habría parecido su Castillo encantado!”. Pero luego, de más cerca, todos pensamos que parecía, más bien, el castillo de Kafka, o la Torre de Babel.

Frente a ello, las ciudades pequeñas de Castilla guardan la esencia de las verdaderas ciudades, que decía Unamuno (1992: 111): “Paseo nocturno por Segovia, con A.: las juderías y las canonjías, pero también hasta el Parral, cuya memoria histórica, que A. agita, como en todo el resto del recorrido, aparece como una melancolía. [...] Pero Segovia, para mí la más encantadora de las ciudades castellanas, todavía está aquí”. Esas ciudades de Castilla, en contraposición a los grandes espacios cosmopolitas del mundo contemporáneo se sintetizan en la expresión de lo sencillo, cuando no de lo literario o lo lírico. La ciudad de Ávila provoca evocaciones pasadas de infancia más que solapamientos literarios (1992: 199):

Estuve trabajando en un libro sobre Ávila, la Constantinopla de mi infancia.

Los mercadillos de los viernes, con su colorido oriental, me fascinaban tanto como las murallas, que todavía, en un día de niebla me siguen pareciendo cosa de una antigua fábula.

La imagen de Ávila como una Constantinopla infantil aparece en alguna novela que, si bien no podemos considerar autobiográfica, contiene elementos que podemos considerar extraídos de la vida propia y que se diseminan en la prosa de manera muy escasa. Nos referimos a *Relación topográfica*, que, como se dice en la contraportada de la obra es (2003b: 243):

un relato o informe sobre una ciudad a la que se ha pedido cuenta y razón de su caserío, asentamiento y disposición, su entorno, sus aconteceres, sus memorias, sus hombres y su vivir de cada día. Y es la narración, por lo tanto de lo sucedido a la ciudad y a sus habitantes.

La ciudad se presenta en la novela como “Y a Constantinopla se la imaginaba también como Ávila o Soria, aunque con tejados de oro, y entonces no se acordaba de las chicas de los cafés cantantes”.

La imagen que quiere transmitir Jiménez Lozano de Ávila no es la tópica que nos ha transmitido la historia literaria reciente. Al hablar de Constantinopla está negando toda esa nefanda e intrascendente simbolización lírica de Unamuno y Azorín. Muy al contrario, está recogiendo una historia demostrable históricamente de una ciudad de la que la propia Santa Teresa tuvo que apartarse para huir del ruido mundano; de un espacio que estaba saturado de polución de tintes y batanes. Por todo lo cual, Lozano explica que (1988a: 63):

Ávila era ruidosa y una fiesta para los ojos: un teatrillo de prodigiosas figuras en una caja con almenas: una Constantinopla. Aunque, naturalmente ya ha quedado dicho que tenía sus chamizos donde vivían los tintoreros y en otras partes [...] tenía problemas de polución y ruido y malos olores, procedentes, sobre todo, del gran basurero que estaba junto a la muralla.

Esta es la imagen de Jiménez Lozano, que trata de escapar, y lo consigue, de la tópica decimonónica de la “ciudad muerta”.

“A cualquier visión hay que aplicar un ojo adaptado a lo que debe verse”, que decía Plotino, y habría que considerar hasta qué punto la personal opción de nuestro autor, centrada en una opción determinada de la concepción histórica en la que el objetivo de análisis es siempre la clase desfavorecida, no lleva también a adaptar la mirada al entorno urbano e histórico. Porque la obra de Jiménez Lozano es, ante todo, una contemplación intelectual. Y su acercamiento al entorno urbano, concretamente de Ávila, está sometido al conflicto entre el tópico y la verdad.

Este es el caso de su particular enfrentamiento a la representación tópica que introduce la novela de Enrique Larreta *La gloria de don Ramiro*. La profusión de imágenes sensuales de la novela que se presentan en la segunda parte de la novela, centrada en los trasuntos de la ciudad morisca, son los que le hacen ver a Jiménez Lozano la ciudad como una “Constantinopla” en Castilla (1988a: 80):

Así que no tiene nada de extraño que, a mí, Ávila me pareciera Constantinopla en mi niñez y adolescencia. En las calles mismas de es Barrio de las Vacas, viejo barrio morisco de San Nicolás y Santiago, aseguraba Larreta “veíanse neblías de dedos luengos y finos que miraban con altivo desprecio el varal y querían ser llevados siempre en la misma mano” [...]. Pero lo seguro es que eso sí que no era, ni había sido nunca Ávila; “ni Dios que lo fundó”, como se dice en esta tierra para mostrar una negación enérgica.

Porque toda mirada requiere una interpretación. Los “homelands” de Jiménez Lozano son patrias intelectuales. La lectura de *La gloria de don Ramiro* influyó en esa imagen de la ciudad y modificó o intensificó la idea que se tenía de ella.

Jiménez Lozano aprecia, con razón, que el método de Larreta para escribir es el método realista y naturalista de Zola. Ya hemos adelantado en la primera parte de este trabajo que Larreta recoge materiales a la manera de, por ejemplo, Galdós. Textos de la época, planos, documentos históricos, estudios... son la base de una manera de “ver” la ciudad. Pero que da como resultado una novela que incide en los tópicos decimonónicos de las ciudades muertas. Todo lo cual extraña al Jiménez Lozano maduro y adulto que se pregunta (1988a: 81): “¿Es que no veían don Ramiro, o don Enrique Larreta mismo? ¿O cómo es que Zola y su método de novelar habían dado tan extraños resultados en Ávila?”

Lógicamente, el autor y sus lecturas han evolucionado hacia una perspectiva nueva que fija su punto de atención en la humildad de los espacios, en las estancias interiores como reflejo de la intimidad de esa sociedad – la estancia carmelitana y las pobres, sobrias, casas castellanas son buena muestra de ello – y que implican también la vida de escritor en aquellos años de adolescencia y juventud, años de posguerra. Las estancias describen, metonímicamente a la ciudad entera, lo que aporta un nuevo matiz a la interpretación retórica del espacio urbano. Son “mezquitillas”, casitas que el autor encuentra por doquier y que nada tienen que ver con las descripciones palaciegas y las

iglesias grises que implica el tópico (1988: 90): “Son cosas del Ávila esencial, si es que esta fórmula no se entiende retóricamente, sino muy en serio”.

La escritura autobiográfica de Jiménez Lozano redimensiona la percepción de la ciudad en función de su propia visión que es la de la intimidad de la historia. Y la encuentra, no en la ciudad alta y monumental, sino en ese viejo barrio morisco en el que (1988a: 91):

la vida ha sido por mucho tiempo, y en parte todavía lo es, más vida de aldea que ciudadana, o se ha repechado y demorado la antigua vida de la ciudad que fue; y aunque la modernidad urbanizadora lleva camino de transformar todo muy rápidamente, todavía de un huerto o corral de una casa de éstas puede escaparse un aguilucho que un mozalbete está criando e irse a acoger una higuera de otro corral o huerto donde una muchacha está preparando sus exámenes de literatura.

Y esta nueva perspectiva lleva a romper el tópico histórico de la ciudad eclesiástica, el cronotopo de la ciudad-celda. Para Jiménez Lozano, Ávila fue también la ciudad de los caballeros ilustrados corrompidos por leer libros prohibidos y de los canónigos que guardaban en el cabildo la *Enciclopedia*. Canónigos como los hermanos Cuesta “antiabsolutistas y algo jansenistas”, o del propio José de Somoza. Y la ciudad romántica (1988: 130): “Y Ávila fue muy romántica: a las pelucas y casacas de los “caballeritos” sucedieron las levitas y los miriñaques y, desde luego, los rostros demacrados en damas y caballeros”. Y fue la ciudad de Santayana. O de Claudio Sánchez Albornoz y Aranguren.

En resumen, Jiménez Lozano evita el tópico o los tópicos sobre la ciudad de Ávila desde su propio conocimiento de la ciudad, pero también a partir de su propia literatura autobiográfica. El libro *Ávila* es una demolición de ese tópico a partir de una nueva forma de entender la creación literaria. De esta manera se cierra el libro (1988a: 164): “Esto es: Ávila, la casa. Sin más literaturas”.

CONCLUSIONES

Hemos tratado de exponer cómo la ciudad aparece ya en la segunda mitad del siglo XIX como una protagonista más de la escritura autobiográfica. Bien es cierto que, anteriormente, podemos hallar textos donde los espacios urbanos tienen cierta relevancia. Pero será a partir de la configuración de la ciudad moderna cuando, como es lógico, ésta pase a formar parte indisoluble de la nueva literatura. Está claro que la ciudad, como espacio de desarrollo de una trama, es un signo fundamental en la historia literaria; así lo vino a demostrar el ruso Bajtín, quien, sin embargo, no dio a su aparición en la escritura autobiográfica importancia alguna.

Para nosotros, el fenómeno tiene un matiz tremendamente interesante. Desde el momento en que la ciudad supone la aparición de una nueva identidad, o, lo que es de igual interés, la búsqueda de una identidad en ella, la literatura autobiográfica se volverá extraordinariamente importante. En primer lugar, porque la ciudad determina una experiencia vital y, por lo tanto literaria, nueva. En segundo, porque esa búsqueda de la identidad va a requerir de nuevos moldes de expresión literaria; moldes que van a aparecer a partir de la ruptura de los viejos. Creemos que la aparición de la nueva ciudad va a ser determinante en la construcción de nuevos moldes autobiográficos, en la “autobiografización” de viejos géneros como la novela y en la ficcionalización de las propias autobiografías, y que podemos hablar de una autobiografía urbana en dos sentidos: el de un autor que se busca en ella, y el de una ciudad que busca interpretarse en la literatura que en ella se produce.

En estos términos, nos encontramos con un punto intermedio. Analizar la importancia de las grandes ciudades hubiera sido extremadamente complejo. Así, hemos decidido trabajar a la manera de un biólogo o un astrólogo: buscando, no el

fenómeno, sino sus consecuencias más visibles. La ciudad de Ávila es extraordinariamente útil, porque, como decíamos en la introducción a esta tesis, podemos encontrarla como referente urbano en las primeras manifestaciones de autobiografías en la literatura española. Por otro, porque, en pleno proceso de desarrollo urbano de las grandes ciudades españolas, Ávila se convierte en el contraejemplo de ese mismo desarrollo, con lo que serán muchos los autores que la consignent en sus obras desde la melancolía, la metaforización, la simbolización, o la expresión metonímica de sus propias oposiciones íntimas a esa nueva estructura urbana y social. Ahí estarán, como es lógico, Unamuno o Azorín; pero también, de otra manera, Sánchez Albornoz o George Santayana quienes, como decía Ridruejo y citábamos a modo de lema “no la inventan”. Y es esa invención la que nos da la clave de nuestro trabajo: ¿qué invención si estamos hablando de autobiografía? ¿Qué autobiografía podemos hallar en los autores que están ficcionalizando algo tan importante en una obra como es el signo del espacio, en palabras de Bajtín, su cronotopo? Cuando Santayana habla de un *oppidum in agris* está tallando la ciudad en su justa medida, eliminando todo aquel polvo lírico y ficcional que los Larreta, los Unamuno, Azorín... habían ido depositando en su nombre. Y todo ello nos lleva a considerar nuestra idea primera: el signo de la ciudad en la literatura autobiográfica aparece ficcionalizado. Y por otro lado, la ciudad está formando una nueva forma de exponer el “yo” en los escritos autobiográficos, de manera que se nos hace muy difícil deslindar dónde está la línea que separa la vivencia personal en ella de la pura invención.

Cuando a finales del siglo XIX se va formando la imagen del *flanêur*, de la mano de los escritos de Baudelaire y de Walter Benjamin, la interpretación de la ciudad comienza a filtrarse en la literatura con una presencia tan intensa que ya será imposible desligarla de su condición de signo literario. La aparición de estudios al respecto, como

los de Bajtín, han ido dotando al signo del espacio – y del espacio urbano en concreto – de una gran producción teórica. Claro está que no todas las ciudades han conseguido alcanzar un cierto interés literario como para convertirse en ejemplos de espacio urbano literario; pero algunas de ellas, por mor del interés de unos autores y una época, han conseguido alzarse como auténticos símbolos de muy diferente significación. Es el caso de algunas ciudades de Castilla, como Salamanca, Segovia, Toledo o Ávila, que fueron objeto de atención de los autores decimonónicos y terminaron por ser la visión simbólica contrapuesta a las grandes ciudades de los escritores modernistas. Símbolo que se convierte en tópico, en lugar común que va a ser repetido hasta la saciedad por muchos autores que, lejos ya de esa idea primera de espacio anti-moderno, lejano al progreso, ya fueron sólo epígonos de esa mentalidad burguesa pero, aunque parezca paradójico, antiurbana.

Decíamos en la introducción a este trabajo que intentábamos analizar cómo se forjó la imagen de la ciudad en la literatura autobiográfica, es decir, cómo el signo narrativo del espacio urbano había ido convirtiéndose en una imagen literaria de tal calado que la propia escritura autobiográfica terminaba por asumirlo como propio, lo cual viene a decir que los significados que aportaba un signo literario podían convertirse en convenciones sociales. Decíamos también que, en el caso de algunas ciudades muy marcadas por determinadas obras literarias, esa imagen cobra tal importancia que, para quienes pretenden escribir sobre ellas, es muy difícil no involucrarse ante los tópicos culturales que se han formado. Por ello existe un camino de ida y vuelta que consiste en la creación de un símbolo o una imagen a través de una o varias obras literarias. El éxito de aquellas obras intensifica de tal manera la visión del espacio urbano real que ese símbolo termina formando parte de lo que Bajtín denomina el “cronotopo” literario de ella. Cuando se pretende, desde un texto autobiográfico, dar una imagen de esas

ciudades, el cronotopo termina apareciendo, involucrando al espacio e incluso al tiempo de la narración autobiográfica. Esa es la razón de que podamos analizar el espacio urbano en algunas modalidades autobiográficas como si fuera un signo de ficción. Ello es posible por todo lo anteriormente expuesto, además de porque dichas modalidades van de la ficción a la autobiografía sin unas lindes especialmente definitivas. Lógicamente no es aplicable ni a todas las obras autobiográficas ni a todas las ciudades implicadas en este juego de ficcionalización. El caso de Ávila, como puede ser el de otras muchas ciudades de Castilla sí es un ejemplo válido por cuanto responde a un proceso como el que hemos explicado antes. La literatura simbolista construyó, a partir de un conjunto de obras, entre las que se encuentra la del escritor suizo *Brujas la muerta*, un símbolo que ha sido denominado como de las “ciudades muertas”. Creemos que existe un verdadero cronotopo de estas ciudades, es decir, una vinculación entre un buen número de obras que responde a la visión del espacio y del tiempo que se crea en este símbolo. Lógicamente puede achacárseles que estamos hablando de una confusión entre la realidad y su ficcionalización, pero es precisamente eso lo que queríamos traer a este estudio. En la literatura autobiográfica es donde se produce esa definitiva confusión entre la realidad y la ficción literaria cuando comienza a aparecer el cronotopo de esas ciudades. Por decirlo de otra manera, el signo espacial referido a determinadas ciudades, es una prueba más de la débil frontera entre géneros.

Decíamos que nos hemos fijado en Ávila porque encaja a la perfección en la novelística de las “ciudades muertas”, sobre todo a partir de la publicación de la novela de Enrique Larreta *La Gloria de Don Ramiro* y de algunas obras de Miguel de Unamuno y de Azorín. Esta formulación que llevan a cabo los simbolistas españoles estará presente en todas las obras posteriores que se refieren a la ciudad de Ávila, de

manera que, bien sea para avanzar en el tópico literario, bien sea para situarse contra él, todos los autores tendrán en cuenta estas significaciones.

Los estudios sobre los signos de espacio y tiempo en la narrativa, referidos, en un principio a la ficción, llevan también hacia diferentes modalidades autobiográficas en el momento en que se convierten en tópicos. Lo hemos apreciado en diferentes autores que han escritos sobre la ciudad de Ávila. Se ha pretendido en este estudio hacer un recorrido suficientemente amplio como para mostrar este punto.

Hemos comenzado, no podía ser de otra manera, por los autores de fin de siglo, por cuanto coinciden temporalmente con dos factores que son en extremo importantes: la superación definitiva de las viejas estructuras urbanas y la creación de nuevas y modernas ciudades por todo el mundo, como Barcelona, París, Buenos Aires... Y por otro lado, la culminación de los movimientos simbolistas que construyen literariamente esas ciudades. El proceso viene del siglo XVIII y eso también tiene reflejo en la expresión autobiográfica y en las diferentes modalidades que la representan. Así, las viejas autobiografías de los autores de este siglo representan la ciudad como el lugar del desarrollo vital y de costumbres más opuesto al viejo régimen, a las viejas estructuras morales y religiosas. Estos autores ya contemplan la ciudad nueva como opuesta al campo – no a la naturaleza, sino a la sociedad rural, claro está – y la proyectan en sus escritos como un ideal de la nueva civilización.

Esta modernidad se extenderá durante todo el XIX, y el romanticismo dará lugar a expresiones líricas de muy diferentes intencionalidades. Cuando Bécquer escribe sobre Ávila se fija en sus costumbres, pero cuando lo hace un poeta como Tassara comienza ya a señalar los valores patrios y la religiosidad mística que más tarde serán la base de los escritores simbolistas.

Recordemos que Gustav Rodenbach lo explica en *Brujas la muerta* de esta manera (1896: 31):

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme et (...) cet état d'âme se communique, se propage á nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.

La idea de que “cualquier ciudad es un estado de ánimo” está personificando el espacio de manera que puede representar al autor en cualquier tipo de texto. Esta reivindicación de la ciudad como expresión de la persona irá calando de forma importante en la literatura española, como hemos dicho, a través de su trasposición a determinadas novelas como hemos visto en la obra de Larreta.

A partir de este momento, si la ciudad es un estado de ánimo, un estado del alma, los textos autobiográficos también recogerán la intimidad personal en textos muy variados. Esa será la razón para que las ciudades se conviertan en símbolos de identidad personal, en lo que Jiménez Lozano denomina “homelands”. El “homeland” es una patria espiritual, un territorio al que una persona se siente adscrito y vinculado por razones no siempre habituales, como nacimiento o residencia. Simplemente hay una relación espiritual, anímica o cultural, o todas estas razones a un tiempo para que esa ciudad sea sentida como propia.

Las motivaciones culturales y literarias son las que pueden hacer de esa ciudad un espacio idealizado. De tal manera, la vinculación entre autor y espacio puede ser sólo de carácter literario y llegar a aparecer en textos autobiográficos con los matices autobiográficos que ha ido ganando en la historia literaria. Pensemos que ciudades como Nueva York o París son hoy impensables sin los acontecimientos culturales que la han ido convirtiendo en iconos de la sociedad actual, que es imposible no reconocer

películas de Woody Allen en el Puente de Brooklyn, o las novelas de Paul Auster. Nuestra mirada se ha ido adaptando a un mundo previo que somos capaces de volcar en los espacios, de manera que, a menudo, los reconocemos más que de conocerlos. La iconicidad de las ciudades no es, sin embargo, propia sólo del tiempo de la televisión. Si nuestra forma de contemplar las ciudades está hoy condicionada por nuestra propia impresión estética, fundamentalmente visual, ya los últimos años del XIX y el siglo XX tenían su condicionamiento literario.

Esto nos lleva a pensar en Ávila como uno de esos lugares que ha llegado a adquirir ciertos significados connotativos que la han convertido, para bien y para mal, en la ciudad mística que hoy todo el mundo reconoce.

Hemos seguido, en principio, la idea de la “ciudad muerta” siguiendo alguno de los libros de Lozano Marco (2000) en los que analiza el recorrido que tuvo este tópico por la literatura española. Estamos de acuerdo con él en que, en términos cuantitativos, no fueron muchas las repercusiones de la novela de Rodenbach en España. Sin embargo, para el tema que nos ha ocupado, sí creemos que tuvo una importancia cualitativa. Creemos que este tópico está detrás de las convenciones históricas y literarias de las ciudades castellanas. Y creemos que es fundamental en la creación del tópico de lo “abulense” en la tradición cultural española.

Por ello hemos querido comprobar en los poetas españoles del siglo XX cómo se desarrolla esta idea y hasta qué punto fragua en la escritura autobiográfica como muestra de la consolidación social del tópico. Hemos estudiado cómo el régimen nacional-católico sirve para consolidar, interesadamente, esa imagen. De manera que serán muchos los poetas que, hasta los años cincuenta se sirven de la ciudad de Ávila como expresión para la exposición de su condición espiritual. Este fue el caso, por ejemplo de Panero o de Vivanco, por no hablar de algunos poetas como Pemán. Son

obras de corte autobiográfico vertidas en el molde – y seguimos aquí la terminología del profesor Romera Castillo – del género poético, pero también en algunos textos diarísticos, como los de Vivanco.

Por todo ello nos ha parecido muy interesante la aportación que el escritor José Jiménez Lozano ha hecho a los estudios de la perspectiva personal acerca de los espacios urbanos. Si ya habíamos visto que el *flanêur* ejecutaba una disección de la nueva ciudad en un plano sincrónico, es decir, contemplando su forma contemporánea, admirando sus novedades, sus lujos, pero también sus miserias, mirando, como Baudelaire, a los pobres de París a través de los ventanales de un moderno *café*.

Pero también hemos visto cómo existe una mirada de la ciudad en un plano diacrónico, observando la historia que la ha ido configurando. Esa es la imagen que buscan los escritores de fin de siglo como Unamuno o Azorín. Es otro tipo de *flanêur* que se mueve por los canales de la historia como los modernistas por las avenidas y los bulevares. Eso es lo que lleva a Unamuno a buscar en Ávila un misterioso cauce que unía al heterodoxo Prisciliano con Santa Teresa, cauce que no es sino un paseo por el tiempo, en lugar de por las avenidas.

También hemos comprobado cómo algunos escritores reflejan en sus autobiografías esa permanencia de la ciudad como espacio al que estar vinculado. Son, casi siempre, autobiografías de un exilio o de una vida alejada por motivos más o menos personales. Elegimos, para ello, los testimonios de Sánchez Albornoz y de Jorge Santayana. En ellos hallamos la ciudad como una patria lejana, a menudo perdida, que queda como un resquicio de su propia vida, generalmente como evocación de una juventud perdida. En ellos aparece esa ciudad icónica, representación del propio autor en mejores tiempos. En el caso de Santayana, Ávila es la imagen familiar de su hermana, católica ortodoxa, pero también los paseos por el campo. Es decir, la idea

tradicional y hasta reaccionaria frente a la más íntima o literaria, representada por la presencia de su padre, contrario a toda exaltación religiosa. Eso presenta a la autobiografía de Santayana como una contraposición espacial que es también familiar. Por lo que le confiere la forma de ser un *oppidum in agris*, frente a las grandes ciudades que llevan el campo dentro de ellas como un paisaje ajardinado. La imagen de uno y otro es la de un habitante de la pequeña ciudad, un “paisano” más que la conoce desde dentro, pero que ha asumido, también, la significación literaria de la ciudad mística y guerrera y contribuye a esa idea general.

También nos hemos acercado a los textos autobiográficos de algunos españoles que llegan a Ávila y dejan escritas sus experiencias íntimas, más que sus relatos de viajes. No nos interesa, pues los relatos de viajes, sino la impresión emocional que un espacio deja en la narración de la ciudad. Por ello hemos considerado la terminología de “visitantes”, mejor que la de viajeros. En estos casos, no se trata sólo de literatura o diarios sobre un trayecto más o menos largo en el que una de sus paradas o etapas sea Ávila. De hecho, hemos dejado fuera de nuestro estudio todos aquellos diarios que hacen la función de simples “guías” o recomendaciones para viajeros. Es obvio que en ellos, aunque puedan primar elementos autobiográficos, sólo vamos a apreciar la construcción de una relación de espacios curiosos presentados con una intensidad afectiva mayor o menor. Pero en ningún caso se reflejará una intimidad personal o una emoción personal que logre unir autor y ciudad. Sólo hemos aportado aquellos casos en los que estos textos demuestran esa diferencia entre uno y otro tipo de textos. E incluso en alguna de las narraciones, caso de *La España negra*, de Gutiérrez Solana, cuya adscripción genérica es sumamente difícil, hemos aceptado que eso que denominamos “lo solanesco” es una forma de intimidad entre las ciudades y los pueblos de España con su particular modo de interpretar emocionalmente el espacio.

Así, nos han parecido interesantes algunos textos de los soldados franceses destinados a Ávila, así como algunos relatos de visitantes a la ciudad que se inclinaron a destacar algunos aspectos más íntimos del espacio. Pero, sobre todo, hemos destacado las narraciones de dos poetas catalanes, Agustí Calvet, “Gaziel” y Pere Corominas. Porque en sus dos textos se nos muestran dos concepciones opuestas de la ciudad correspondientes a dos formas de ver España. El llamado “castellanismo”, en palabras de Cansinos-Assens había aportado la consideración espiritual y mística de las ciudades castellanas como garantes de una pretendida esencia española. Frente a ello, las nuevas ciudades europeas son una marca de desintegración de esos valores. La novedad urbana que, para Unamuno, era sinónimo de vacuidad y de snobismo, para cualquier otro representa una modernidad que Castilla se muestra incapaz de alcanzar. Ávila será, para estos autores catalanes la voluntad de no incorporarse a la vida urbana. Gaziel será quien aporte una teoría más interesante: el “irracionalismo” como esencia de Castilla. Y hemos tratado ese “irracionalismo” como una teoría que demuestra la abierta oposición entre la cultura urbanita y la cultura “castellanista”. El irracionalismo demostraría que Castilla como espacio intelectual es, en realidad, un recurso lingüístico. El mismo que utilizaría Cervantes para nombrar la Mancha y convertirla en una realidad transformada. De la misma manera que una aldeana puede convertirse en Dulcinea del Toboso por la pura nominación, para Gaziel, los castellanos pudieron modificar la imagen de sus pueblos de adobe en villas de carácter noble y evocador como, por ejemplo, Madrigal de las Altas Torres. En ellas, Gaziel sólo contempla espacios muertos sin remedio sólo sostenidos por unos nombres. Y estamos hablando ya de los años 50 del siglo XX.

Toda esta formulación del espacio que surge en la escritura autobiográfica tiene también su repercusión en textos poéticos que dan testimonio de la tensión religiosa o espiritual de los poetas de los años de posguerra. Esta escritura poética resume un

argumentario que es la reproducción literal de ese tópico. Hasta que llegamos a los primeros poetas que comienzan a publicar hacia los años setenta y que se han denominado bajo epígrafes variados como “venecianistas”, “culturalistas”, “novísimos”... Entre ellos, Guillermo Carnero, quien evoca la ciudad desde una perspectiva intimista y lejana a todo espejismo finisecular. Si decíamos en la primera parte de este trabajo que la reflexión autobiográfica se producía en muchas ocasiones como una écfrasis, figura en la que el autor se retrata a través de una imagen interpuesta. Esa función ecfrásica se nos aparece en algún poema de Carnero en el que, a través de la identificación con una ciudad o alguno de sus lugares, la descripción de ese espacio sea una definición propia, la invención de que “hemos vivido” (2005:15). La ciudad – Ávila en los cuatro poemas abulenses - cumple una función especular a través de la cual el autor se reconoce y se describe como medio de autoconocimiento y de comunicación – aunque vamos a obviar ahora la polémica que en la época llevó a enfrentar los conceptos de comunicación y conocimiento como dialéctica poética.

Por esta dimensión cultural de la ciudad, el signo narrativo de la ciudad puede convertirse en ese espejo en el que pueden interpretarse los hechos de la vida. Algo que ya ocurría en los autores de fin de siglo. Lógicamente, en el caso de Guillermo Carnero, nos encontramos ante la evidencia de que la ciudad es contemplada como el referente cultural, más que como un espacio físico. Así que todo espacio urbano lleva implícita su historia literaria. En Carnero no encontramos la excepción, sino la confirmación de que la ciudad es un signo literario que ha de ser interpretado desde la literatura y desde la vida. Esta idea de la ciudad podría vincularse a ciertos cambios sociales y literarios asociados al resurgir culturalista de los años 70 en virtud de cierta crisis de las ideas materialistas que, según García Vázquez afectaron a la interpretación de la ciudad en estos años y que le devolvieron su interés puramente cultural e historicista.

Por todo ello, podemos apreciar cómo se va transformando, literariamente este espacio en la escritura de algunos autores, recogiendo los cambios sociales oportunos, incluyendo aquellos que han desembocado en la ciudad del siglo XXI, que se puede leer como un libro y no como un único relato, como una superposición de capas culturales, a la manera de un “hojaldre”.

En resumen, y para terminar, creemos que la ciudad se convierte en un signo literario a partir de determinadas visiones particulares que se han ido expresando tanto en la narración – en sus diferentes modalidades – como en otras formas de escritura autobiográfica. Los espacios urbanos pueden simbolizarse hasta el punto de invocar, de forma permanente, unas significaciones culturales, de manera que la expresión literaria puede difícilmente escapar de ellas. De tal manera, ese signo, vertido en las autobiografías, añadirá, en gran parte, ciertos matices ficcionales, por cuanto la imagen recuperada de esa ciudad nunca responderá a una verdad física, sino a otra literaria. La ciudad mostraría, de esta manera, la débil frontera que existe entre ficción y autobiografía. En el caso que nos ha ocupado como ejemplo, la ciudad de Ávila sería una de estas ciudades ficcionalizadas y evocada literariamente desde esos presupuestos de irrealidad. Ávila, considerada como lugar místico y medieval, como otras muchas ciudades de Castilla, habría sido la imagen española de las ciudades muertas que los simbolistas europeos y esa simbolización se incorporó de tal manera a su historia reciente que se convirtió en una ficción más, redundada en muchos y muy variados textos autobiográficos. Y, por otro lado, nuestro estudio ha intentado ahondar en la propia historia de esa ficcionalización, amparados en los textos de muchos de los autores que han intentado acercarse a ella. Hemos dejado fuera, ya decíamos antes, otros muchos textos. Pero todos los que hemos estudiado son, en nuestra opinión, los que han

construido la imagen literaria de Ávila y que son ejemplo de lo que cualquier otro espacio urbano puede llegar a ser en su particular historia literaria.

Hemos creído que las plumas que han escrito sobre ella han ido construyendo, de manera más o menos consciente, un verdadero símbolo de la espiritualidad, la intimidad y la emoción propias, obviando los procesos históricos reales que ha ido sufriendo en sus sucesivas transformaciones. La historia cultural de este espacio urbano sería ya impensable sin estas incorporaciones literarias. A ellas les debe Ávila su interés y su importancia; también las pequeñas miserias que conlleva haberse convertido en el reflejo de una visión particular y deformada de esta expresión literaria. Sea de una o de otra manera, quien se acerque a ella obtendrá, sin duda alguna, la visión literaria de muchos y grandes autores de nuestro tiempo. Interpretarla es, indudablemente, leerla y descifrar los textos de quienes la han leído y escrito previamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA (1968). *Confesiones*. Barcelona: Juventud.
- ____ (2002). *La ciudad de Dios*. Barcelona: Biblioteca de Filosofía.
- ALBERCA, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. *Cuadernos del Cilha* 7-8, 115-127.
- ____ (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALVAR, M. (1996). “Introducción”. En Antonio Machado: *Los complementarios*. Madrid: Cátedra.
- ÁLVAREZ, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.
- ____ (2003). “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 550-570 .
- ANDRADE, A. (1903). *Viagem na Espanha*. Lisboa: Manuel Gomes.
- ANDRADE BOUÉ, P.(1993). “Aporías autobiográficas”. En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, José Romera et alii, 87-93. Madrid: Visor Libros.
- ARÉN JANEIRO, I. (2006). “Libro de la Vida de Teresa de Jesús: Teresa de Cepeda y Ahumada reconstruida por Teresa de Jesús”. En *Mujeres espacio y poder*, Mercedes Arriaga Flores (ed.), 17-27. Sevilla: ArCiBel.
- ARIÈS, P. y DUBY, G. (1987-1993). *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus. 5 vol.
- ARROYO ALMARAZ, A. (1998) . *El espacio urbano: universo para una acción. La espacialidad narrativa en “Fortunata y Jacinta” de B.P. Galdós y en “La febre d’Or” de N. Oller*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- ASUNCIÓN SILVA, J. (2006). *De sobremesa*. Madrid: Cátedra.
- AZAÑA, M. (1966-1968). *Obras Completas*. México: Oasis, 4 vols.
- AZÚA, F. de (1991). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela.

AYALA, F. (1981). “La cuestionable literatura del exilio”. *Los Cuadernos del Norte* II 8, 62-67.

____ (2001): *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza Editorial.

BACHELARD, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: P.U.F.

BACHELARD, G. (1973). *La intuición del instante*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

BÁLTAR, E. (2006). “Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire”. *A parte rei. Revista de Filosofía* 46, 1-18.

BAJTÍN, M. (1989). “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. En *Teoría y estética de la novela*, 237–410. Madrid: Taurus.

____ (1993). “El autor y el héroe en la actividad estética”. *Criterios* 31, 2-22.

____ (1998). “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”. En *The Dialogic Imagination*, M. Holquist (ed.), 84-258. Austin: University of Texas P.

BARBANCHO, J. R. (2007). “Circulación, geometría, relaciones y acumulación: unas consideraciones sobre la vida en la pseudo ciudad”. En Javier Rubio Nomblot (com.), *Sustancias Urbanas*, 57-67. Valladolid: Junta de Castilla y León.

BAROJA, P. (1997). “Desde la última vuelta del camino”. En *Obras Completas, Vols. I y II*. Barcelona: Círculo de Lectores.

____ (1999). “Canciones del suburbio”. En *Narraciones, teatro, poesía, Obras Completas, Volumen XII*, 1259-1455. Barcelona: Círculo de Lectores.

BAROJA, R. (1969). *Gente de la generación del 98*. Barcelona: Editorial Juventud.

BAROJA Y NESSI, C. (1998). *Recuerdos de una mujer*. Barcelona: Tusquets.

BARRAL, C. (1988). *Cuando las horas veloces*: Barcelona, Tusquets.

____ (1989). *Los años sin excusa*. Madrid: Alianza.

____ (1990). *Años de penitencia*. Barcelona: Tusquets.

____ (1993). *Los diarios / 1953 –1989*, Carme Riera (ed.). Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

____ (1996). *Diario de Metropolitano*, Luis García Montero (ed.). Madrid: Cátedra.

BARTHES, R. (1994). *Roland Barthes by Roland Barthes*. Berkeley: U. of California P.

- BASANTA, A. y LOUREIRO, A. G. (1996). “La autobiografía desde 1975”. *Ínsula* 589-590, 9-11.
- BASANTA, Á. (1996). “Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas”. *Ínsula* 589-590, 7-9.
- BASTONS I VIVANCO, C.(ed.). (2002). *Castilla en la literatura catalana: idiosincrasia, literatura, instituciones, paisaje, ciudades, pueblos y personajes célebres*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- BAUDELAIRE, CH. (2000). *Obras..* Madrid: Espasa-Calpe, Biblioteca de Literatura Universal.
- BAUDRILLARD, J. (1998). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BEAUVOIR, S. DE (1962). *La plenitud de la vida*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BÉCQUER, G. A. (2000). *Rimas. Otros poemas. Obra en Prosa*. Madrid: Espasa-Calpe, Biblioteca de Literatura Universal.
- BELTRÁN LLAVADOR, J. (2002). “Una aproximación sociológica a *El último Puritano*”. En *Los reinos de Santayana*, Cervera Salinas, V. y Lastra, A. (eds.), 155-166. Valencia: Universidad de Valencia.
- BELLOC, J. T. (1890). *L’Espagne (L’Andalousie)*. Paris: Gravures.
- BENÍTEZ REYES, F. (1995). *La propiedad del paraíso*. Barcelona: Tusquets.
- BENSTOCK, S.. (1988). “Authorizing the Autobiographical”. En *The private self*. Carolina: The University of North Caroline Press, 11-33.
- BERCEO, G. de (1992). *Obra Completa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BERNALDO DE QUIRÓS, J. A. (1997). *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- _____. (2003). *Ávila y el teatro*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

- BIDOU ZACHARIASEN, C. (1997). "El espacio urbano como recurso social en la novela de Proust". En *Economía, Sociedad y Territorio*, 191-212. Toluca, México: El Colegio Mexiquense.
- BILINKOFF J. (1993). *Ávila de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de la espiritualidad.
- BLEIBERG, G. (1975). *Selección de poemas: (1936-1973)*. California: Grant & Cutler.
- BOBES, M.C. (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos.
- ____ (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BONNÍN, L. (2003). "Un hombre solo. Jiménez Lozano y el periodismo". En *Nuestros premios Cervantes: José Jiménez Lozano*, J. R. González (ed.) 97-111. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- BORROW, G. (2001). *La Biblia en España*. Barcelona: Ediciones B.
- BREF, G. (1994). "Autoginografía". En *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*. Loureiro, A. G. (coord.). Madrid: Megazul-Endimión 101-112.
- BRUNER, J. (2003). *La fábrica de historias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BUTOR, Michel (1964): "L'espace du roman". En *Essais sur le roman*, 48-58. Paris : Gallimard.
- CABALLÉ, A. (1990). "Tradición y contexto en el memorialismo decimonónico". En Félix Menchacatorre (ed.), *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, 53-59. Universidad del País Vasco.
- ____ (1991). "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)", Barcelona: *Suplementos Anthropos* 29, 143-169.
- ____ (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul.
- ____ (1996). "Ego tristis. (El diario íntimo en España)". En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*. Revista de Occidente, 182-183, 99-120.
- ____ (1998). "Memorias y autobiografías en la literatura española del siglo XIX". En Leonardo ROMERO TOBAR (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, 347-363. Madrid: Espasa-Calpe.

- CABALLERO BONALD, J.M. (1995). *Tiempo de Guerras Perdidas. La novela de la memoria I*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2001). *La costumbre de vivir. La novela de la memoria II*. Madrid: Alfaguara.
- CABEZAS ÁVILA, E. (2000). *Los de Siempre. Poder, familia y ciudad. (Ávila 1875-1923)* Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- CANSINOS ASSENS, R. (1917). *La nueva literatura*. Madrid: V.H. Sanz Calleja. 4 vol.
- CANO CALDERÓN, A. (1987). “El diario en la literatura. Estudio de su tipología”. *Anales de la Universidad de Murcia III*, 53-60.
- CARNERO, G. (2000). Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo. *Laurel, Revista de Filología* 1, 41-57.
- ____ (2003). Semblanza crítica. *Quimera* 227, 44-51.
- ____ (2004). *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- ____ (2005). *Ávila en mi poesía*. Ávila: Caja de Ahorros de Ávila.
- CARRIÓN, M. (1994). *Arquitectura y cuerpo en la figura autorial de Santa Teresa*. Barcelona: Anthropos.
- CASANOVA, G. (1973). *Memorias*. Madrid: Mediterráneo.
- CASEY, J. (2005). “Quebrar el espejo: el yo y la Contrarreforma2. En J.C. Davis y Isabel Burdiel: *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa. Siglos XVII – XX*. Valencia: Ediciones de la Universitat de Valencia.
- CASTANEDO ARRIANDIAGA, F. (1993) “La focalización en el relato autobiográfico”. En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, 147-153. Madrid: Visor libros.
- CASTILLA, A. (1995). “García Montero: <<Es un error encerrar a la poesía en un discurso difícil>>”. En *El País*, 21-11-95.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989). “Autobiografías”. En *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, 138-150. Barcelona: Península.
- CASTELLET, J.M. (2001a). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- ____ (2001b). *La hora del lector*. Barcelona: Península.

- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- ___ (1996). “El diario íntimo: una posición femenina”. En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*. *Revista de Occidente* 182-183, 87-98.
- CEDENA GALLARDO, E. (2004). *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CELA, C. J. (1955). *Ávila*. Barcelona: Noguer.
- CHACEL, R. (1996). “Mi obra literaria en el exilio”. En *El exilio literario español de 1936. Actas del Primer Congreso Internacional*, Manuel Soler (ed.), 625-636. San Cugat del Vallés: Cop d' Idees, GEXEL. Vol 2.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*. Madrid: Taurus.
- CHAVARRÍA, J. A., GARCÍA MARTÍN, P. y GONZÁLEZ MUÑOZ, J. M. (2006). *Ávila en los viajeros extranjeros del siglo XIX*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- CIORAN, E. (1987). *Aveugles et anathemes*. Paris: Gallimard.
- ___ (1995). *Ese maldito yo*. Barcelona: Tusquets.
- CLARK DE LARA, B. (1998). *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México: UNAM.
- COLINAS, A. (1989). *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- COROMINAS, P. (1998). *Por Castilla adentro*. Valladolid: Ámbito.
- CRISTOVAÑ, F. (2000). “Le voyage dans la littérature de voyage”. *Literature as Cultural Memory* 9, 237-43.
- CROCE, B. (1997). *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga: Ágora.
- CRUZ, SAN JUAN DE LA (1964). *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC.
- CURTIUS, E. R. (1989). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 2 vol.

- DARÍO, R. (1907). *El canto errante*. En *Obras poéticas Completas*. Madrid: Aguilar, 1945.
- DARRIEUSECQ, M. (1997). “Je de fiction”. *Le Monde*, 27 de enero, 19.
- DE JUAN GINÉS, L. J. (2006). *El espacio en la novela española contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DE LA VEGA, GARCILASO (1987). *Poesías castellanas completas*. Madrid: Aguilar.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México: Era.
- DELGADO MESONERO, F (1970). *Ávila en la vida de Lope de Vega*. Ávila: Diputación Provincial.
- DELIBES, M. (1996). *He dicho*. Barcelona: Destino.
- DE MAN, P. (1979). *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1991): “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.
- DERRIDA, J. (1982). *L'oreille de l'autre. Textes et Débats*. Montreal: Éditions Cl. Lévesque et Ch. McDonald, VLB.
- ____ (1995). *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona: Piados / ICE.
- DIDIER, B. (1976). *Le journal intime*. París: Presses Universitaires Francaises.
- DIDIER, B. (1981). *L'écriture-femme*. París: Presses Universitaires Francaises.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). “Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía”. En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, 177-187. Madrid: Visor Libros.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- DURÁN LÓPEZ, F. (1991). “Autobiografía, espacio urbano e identidad del intelectual ilustrado: el caso de Mor de Fuentes”. *Cuadernos de Ilustración y romanticismo. Revista del grupo de estudios del siglo XVIII*, 81-97.
- ____ (2001). Las Memorias de un setentón de Mesonero Romanos en el marco de autobiografía española decimonónica. *Anales de literatura española* 14, 41-83.

EGIDO, A. (1989). "La silva en la poesía andaluza del barroco". *Criticón*, número 46, 5-39.

ESQUIVIAS, O. (2000). *El suelo bendito*. Madrid: Algaida.

ESTÉBANEZ ESTÉBANEZ, C. (1993). "La poesía desarraigada de *Sonnets*. 1883-1893". *Revista de Filología Inglesa* 17. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 99-108.

FERNÁNDEZ RÚA, J. L. (1955). *La España del XIX, vista por los extranjeros*. Madrid: Publicaciones Españolas.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2005). La muerte, pulsión autobiográfica. *Archipiélago* 69, 49-56.

FERRER, D. (2006). "Un destino menor. Ávila en el siglo XIX". En *Rutas literarias por Ávila y provincia*, Sánchez Reyes, S y Romera Galán, F., 53-66 (eds.). Salamanca: Ediciones de la Universidad. Colección Aquilafuente.

FIDALGO ROBLEDA, H. (1996). "Reconstrucción histórica y ficción en la novela *Las jaulas*, de Ramón Carnicer". En *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. José Romera Castillo et alii (eds.) 223-228. Madrid: Visor Libros.

FORD, R. (1981). *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*. Madrid: Turner.

FOUCAULT, M. (1969). "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 73-104.

____ (1994). *Dits et écrits*. Paris: Gallimard. 4 vols.

FRIEDMAN, S. S. (1994). "El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica". En *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, A.G. Loureiro (coord.), 151-186. Madrid: Megazul-Endymion.

FRYE, N. (1957). *Anatomy of Criticism; four essays*. Princeton: Princeton University Press.

GARCÍA BACCA, J. D. (1947). *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional de Venezuela.

GARCÍA BERRIO, A y HUERTA CALVO, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1992). *La poesía española de 1936 a 1975*. Madrid: Cátedra. 2 Vols.

GARCÍA MARTÍN, P. (1989). *El sustrato abulense de Jorge Santayana*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

GARCÍA MONTERO, L. (1993a). *Confesiones poéticas*. Granada: Maillot amarillo, Diputación Provincial.

____ (1993b). “¿Por qué no sirve para nada la poesía?”. En *¿Por qué no es útil la literatura?*, García Montero, L y Muñoz Molina, A., 9 - 41. Madrid: Hiperión.

____ (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.

____ (2008). *Vista cansada*. Madrid: Visor Libros.

GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (1993). “Marcas lingüísticas de un texto supuestamente autobiográfico”. En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 205-212. Madrid: Visor Libros.

GARCÍA SIMÓN, A. (ed.). (1999). *Castilla y León según la visión de los viajeros extranjeros*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

GARCÍA VÁZQUEZ, C. (2004). *La ciudad de hojaldre*. Barcelona: Gustavo Gili.

GARFIAS, P. (1989). “Entre España y México (a bordo del Sinaia)”. Poesías de la Guerra española”. En *Poesía Completa*, 263-264. Córdoba: Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GARRIDO, M. A. (1995). “Bajtín y los géneros literarios”. En *Bajtín y la literatura*, J. Romera Castillo, M García-Page y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 45-52. Madrid: Visor Libros.

GAZIEL (1963). *Castilla adentro*. Barcelona: E.D.H.A.S.A.

GENETTE, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

- ____ (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GIDE, A. (1954). *Journal: 1939-1949. Souvenirs*. Paris: Gallimard.
- GÓNGORA, L. de (1992): *Sonetos Completos*. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. R. (2001). La ciudad como supuesto. Desarrollo urbano y literatura modernista. *Ciberletras. Revista crítica de literatura y cultura* 4. Yale University.
- GONZÁLEZ RUANO, C. (1979). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Madrid: Tebas.
- GONZÁLEZ TROYANO, A. (1999). *Historia, memoria y ficción. 1750-1850. IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- GOYTISOLO, J. A. (1977). *Del tiempo y del olvido*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1980). *Los pasos del cazador*. Barcelona: Lumen.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Grijalbo.
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antonio Bosch.
- GUSDORF, G. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos* 29, 9-18.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1998 y 2007). *La España Negra*. Granada: La Veleta. 2 vols.
- HABERMAS, J (1994). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.
- HEGEL, G. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- HENRY, P. E. (1884). *Un mois en Espagne*. Angers: Germain et G. Grassin.
- HERNÁNDEZ ALEGRE, B. (1984). *Ávila en la literatura*, Ávila: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad. 2 vols.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, V. (1993). “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”. En *Escritura autobiográfica*, J. Romera et alii (eds.), 241-245. Madrid: Visor Libros.

- HERPOEL, S. (1999). *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*. Ámsterdam: Rodopi.
- HERRERO ESTEBAN, J. (1982). *Los poemas de Ávila. Solejar de las Aves*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba. Excmo. Ayuntamiento de Ávila.
- ____ (1998a). *Ávila en el '98*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998.
- ____ (1998b). *En Ávila, sin ira*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- ____ (2007). *Escritos recobrados*. Ávila: Excmo. Ayuntamiento de Ávila.
- HIERRO, J. (1998). *Cuaderno de Nueva York*. Madrid: Hiperión.
- HIGUERO, F. J. (1997). “Diseminación deconstructora de la identidad en *Un fulgor tan breve*, de Jiménez Lozano”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6, 327-342.
- HUERTA CALVO, J. (1982). “La teoría literaria de Mijail Bajtín. (Apuntes y textos para su introducción en España)”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 1, 143-158.
- HUXLEY, A. (2000). *Sobre la divinidad*. Barcelona: Kairós.
- INESTRILLAS, M. (2002). Exilio, memoria y autorrepresentación: la escritura autobiográfica de María Zambrano, Teresa León y Rosa Chacel. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Ohio.
- INSÚA, A. (1920). *En tierra de Santos*. Madrid: Renacimiento.
- ____ (2003). *Mi tiempo y yo*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano. Colección Obra Fundamental.
- JIMÉNEZ, J. R. (1992). *Cartas. Antología*. Madrid: Espasa-Calpe. Colección Austral.
- ____ (1997). *Entes y sombras de mi infancia*. Madrid: Bruño.
- ____ (1999). *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2007). *Elegía Andaluza II. Josefito. Figuraciones. Entes y sombras de mi infancia*. Madrid: Visor Libros.
- JIMÉNEZ LOZANO, J. (1988a). *Ávila*. Barcelona: Ediciones Destino.
- ____ (1988b). *Los ojos del icono*. Valladolid: Caja Salamanca.

- ____ (1992). *Segundo abecedario*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1999). *Una estancia holandesa: conversación*. Barcelona: Anthropos.
- JIMÉNEZ LOZANO, J. y GALPARSORO, G. (1998). *Una estancia holandesa*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (2003a). *José Jiménez Lozano. El narrador y sus historias*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- ____ (2003b). *José Jiménez Lozano*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León.
- ____ (2006). “Mis rutas y homelands”. En *Rutas Literarias por Ávila y provincia*. Sánchez Reyes, S. y Romera Galán, F. (eds.) 13-20. Salamanca: Ediciones de la Universidad.
- KERTESZ, I. (2002). *Yo, otro*. Barcelona: Acantilado.
- LACARME, J. (1994). “Autofiction, Un mauvais génre?”. En *Autofiction & Cie*. RITM 6. Université de Nanterre, 227.
- LARRETA, E. (1941). *Santa María del Buen Aire. Tiempos Iluminados*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ____ (1944). *Tenía que suceder. Las dos fundaciones de Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ____ (1945). *La calle de la vida y la muerte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ____ (1946). *Jerónimo y su almohada. Notas diversas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ____ (1948). *La naranja*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (1967). *La Gloria de don Ramiro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LEGUINECHE, M. (1983). “En el noventa cumpleaños de Sánchez Albornoz”. *La Vanguardia*, 7-IV-1983, 16.
- LEJEUNE, PH. (1996). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.
- ____ (ed.) (1997). *L'autobiographie en process*. Paris: Université Paris X.
- LIGHTMAN, A. (1992). *Sueños de Einstein*. Barcelona: Tusquets.

- LIVINGSTONE, L. (1983). "Tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruiz". En *La novela lírica*, I, Darío Villanueva (ed.), 49-63. Madrid: Taurus.
- LOMAS, J.(1884). *Sketches in Spain from nature, art and life*. London-Edinburgh.
- LOTMAN, I. M. (1966). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Universitat de Valencia: Frónesis-Cátedra.
- LOUREIRO, A. G. (1991a). "Bibliografía general sobre la autobiografía española". *Suplementos Anthropos* 29, 142-143.
- ____ (1991b). "Bibliografía selecta sobre teoría de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 137-143.
- ____ (1991c). "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 2-8.
- ____ (1993). "Direcciones en la teoría de la autobiografía". En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, 33-47. Madrid: Visor Libros.
- ____ (coord.) (1994). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid: Megazul-Endymión, págs. 151-186.
- ____ (2001). "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible". *Anales de literatura española* 14, 135 - 150.
- LOZANO MARCO, M. A. (2000). *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LOZANO MARCO, M. A. (2001). Recuerdos de niñez y mocedad. Unamuno y el alma de la niñez. *Anales de literatura española* 14, 151-162. Universidad de Alicante.
- LYOTARD, F. (1988). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- MACHADO, A (1957). *Juan de Mairena*. Buenos Aires: Losada.
- MACHADO, A.(1995). *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra.
- MACHO VARGAS, M. A. (2001). *Espacio y tiempo en la obra de Albert Cohen*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Valladolid.
- MAN, P. DE (1991). "La autobiografía como desfiguración". Barcelona: *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.

- MARAÑÓN, G. (1947). “Caballería y misticismo”. Buenos Aires. *La Nación*, 27 de Abril, 12.
- MARICHAL, J. (1965). “Torres Villarreal: autobiografía burguesa al hispánico modo”. *Papeles de Son Armadans*, XXXVI, 297-306.
- MARINAS, J. M. (1995). “Estrategias narrativas en la construcción de la identidad”. *Isegoría, Revista de filosofía moral y política* 11, 176-185.
- MARTÍN ESTUDILLO, L. (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- MARTÍN GAITE, C. (2000). “Carta abierta a José Agustín Goytisolo”. *Zurgai* septiembre de 2000, 90.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (1897): *Charivari (Crítica discordante)*. Madrid: Imprenta Plaza dos de Mayo.
- ____ (1903). “Nietzsche, español”. Madrid: *El Globo*, 17 de mayo, 5.
- ____ (1919). *Obras Completas*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- ____ (1922). “Extramuros de Ávila”. Madrid: *Nuevo Mundo*. 24 de marzo, 8.
- ____ (1924). *Una hora de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (1946a). *Capricho*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ____ (1946b). *Un pueblecito, Riofrío de Ávila*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (1972). *Artículos olvidados de José Martínez Ruiz*. Madrid: Narcea de Ediciones.
- MATEOS MONTERO, A. (1995). “Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914)”. *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4, 139-168.
- MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MESA, E. de (1962). *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MESONERO ROMANOS, R. (1917). *Artículos escogidos de las Escenas Matritenses*. Madrid: Perlado, Páez y Cía.
- MISTRAL, G. (1989). *Prosa completa*. Alfonso Calderón (ed.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- MITTERRAND, H. (1990). *Germinal, la gènesis de l'espace romanesque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2000a). *Autobiografía y ficción en la novela española actual*. Berna: Peter Lang.
- ____ (2000b). "Autoficción y enunciación autobiográfica". *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 531-549.
- ____ (2006). "Figuras y significados de la autonovelación". *Espéculo* 33.
- MORALES, M. (2004). "La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce". *Barcelona English language and literature studies*, 13, 24.
- MUÑOZ MILLANES, J. (2000) The city as palimpsest. *Ciberletras. Revista crítica de literatura y cultura* 3. Yale University.
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Munoz.html>
- MURO, M. Á. (1995). "El Cronotopo de *El Cielo Protector*, de Paul Bowles". En *Bajtín y la literatura*, Romera Castillo, José; García-Page, Mario. y Gutiérrez Carbajo, Francisco. (eds.), 347-354. Madrid: Visor Libros.
- NEUMANN, B. (1970). *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- NOMBELA, J. (1976). *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Tebas.
- OJEA FERNÁNDEZ, M. E. (1996). "El espacio en *Elisabeth, emperatriz de Austro-Hungría*, de Ángeles Caso". En *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, José Romera et alii (eds.), 329-336. Madrid: Visor Libros.
- OLNEY, J. (1991). "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 33-47.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1947). *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente.
- ORY, C. E. de (1975). *Diario (1944-1956)*. Barcelona: Barral.
- PANERO, L. (1973). *Obras completas*. Madrid: Editora Nacional. 2 Vols.
- PAPINI, G. (1972). *Palabras y Sangre*. Barcelona: Plaza & Janés.

- PARÍS, C. (1989). *Unamuno: estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Anthropos.
- PEMÁN, J. M. (1937). *Poesía (1923-1937)*. Valladolid: Librería Santarén.
- PEÑA, PEDRO J. de la (1984). *Antología de la poesía romántica*. Gijón: Ediciones Júcar.
- PÉREZ, J. I. y PÉREZ, G. J. (1996). "Hispanic Travel Literature. Introduction". Texas: *Monographic Review* 12, 9-28.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1975). *Recuerdos y memorias*. Madrid: Tebas.
- PÉREZ VALIENTE, S. (1980). *Tiempo en Ávila y yo*. California: Ediciones de la Universidad de California.
- PLA, J. (2001). *El cuaderno gris*. Barcelona: Destino.
- POPE, R. (1974). *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*. Frankfurt: Peter Lang / Herbert Lang.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1992). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- ____ (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2005). *De la autobiografía*. Madrid: Crítica.
- ____ (2007). "Semiótica del espacio en la novela: el capítulo XIII de La Regenta". En *Teórica/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, M. Garrido Gallardo y E. Frechilla Díaz (eds.), 403–411. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PRIMO DE RIVERA, J. A. (1939). *Obras Completas*. Bilbao: Ediciones Arriba.
- PROPP V. (1979). *Las transformaciones del cuento maravilloso*. México: Letra Cierta.
- PUENTE SAMANIEGO, P. (1986). *Castilla en Miguel Delibes*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- PUERTAS MOYA, F. E. (2005). Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica. *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, 299-329.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (1939). *Mi infancia y juventud*. Madrid: Espasa Calpe.

____ (1981). *Recuerdos de mi vida: 1901-1923: Historia de mi labor científica*. Madrid: Alianza.

REUS BOYD-SWAN, F. (1995). "El cronotopo idílico en La Lluvia Amarilla". En *Bajtín y la literatura*, J. Romera Castillo; M. García-Page y F. Gutiérrez Carbajo, (eds.), 373-381. Madrid: Visor Libros.

RICOEUR, P. (1979). *Las culturas y el tiempo*. Salamanca/Paris: Sígueme/UNESCO.

____ (1983). *Temps et recit*. Tomo I. Paris: Seuil.

____ (1984). *Temps et recit*. Tomo II. Paris: Seuil.

____ (1985). *Temps et recit*. Tomo III. Paris: Seuil.

RIDRUEJO, D. (1981). *Castilla la vieja: Ávila*. Barcelona: DestinoLibro.

____ (2007). *Casi unas memorias*. Barcelona: Península.

RODENBACH, G (1888). *Le Règne du silence*. Paris: Bibliothèque Charpentier.

____ (1896). *Bruges-la-Morte*. Bruxelles: Éditions Labor.

____ (1918). *Brujas la muerta*. Alberto Insúa (trad.). Madrid: Imp. de Fortanet.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1997). *Bibliocasma. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

ROMERA CASTILLO, J. (1981a). "La literatura, signo autobiográfico". En *La literatura como signo*, Romera Castillo, J. (ed.), Madrid, Playor, 13-56.

____ (1981b). "Don Quijote como alter ego de Cervantes". En *Cervantes: Su obra y su mundo*, M. Criado de Val, (ed.), 493-499.

____ (1991). "Panorama de la literatura autobiográfica en España 1975-1991". *Suplementos Anthropos* 29, 170-184.

____ (1993). "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España". En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, 423-505. Madrid: Visor

____ (1994a). "Polifonía literaria confesional de la España peregrina (con un solo de Juan Gil-Albert)". En *Homenaje a Juan Gil-Albert*, César Simón et alii, eds., 53-74. Valencia: Generalitat Valenciana.

____ (1994b). "Escritura autobiográfica cotidiana. El diario en la literatura española actual (1975-1991)". *Revista Marroquí de Estudios Hispánicos*, 3, 3-18.

____ (1996). "Senderos de vida en la escritura española (1995)". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, 57-67.

____ (1997). "Escritura autobiográfica". *A distancia*, 11-118 (Madrid: UNED).

____ (1998a). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

____ (1998b). "Unas biografías de escritores españoles actuales". En *Biografías literarias (1975-1997)*, J. Romera y Francisco Gutiérrez (eds.), 243-279. Madrid: Visor Libros.

____ (2003). "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia". En *Actas del XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, Vicente Granados Palomares (ed.), 205-220. Madrid: UNED.

____ (2004). "Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España". En *Autobiografía en España. Un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, C. Fernández Prieto y M. A. Hermosilla (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros.

____ (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España*. Madrid: Visor Libros.

ROMERA, J *et alii*; (eds.). (1993). *Escritura Autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional Del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor Libros.

____ (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.

____ (2000). *Poesía Histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Madrid: Visor Libros.

ROUSSEAU, J.J. (1989). *Confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe.

RUIZ LAGOS, M. (1967). *Liberales en Ávila. La crisis del Antiguo Régimen, 1790-1840*. Ávila: Imprenta del Diario de Ávila.

- RUSSELL P. SEBOLD (1975). *Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel*. Barcelona: Ariel.
- SALVADOR, A. (2007). *El impuro amor de las ciudades*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. (1974). *Con un pie en el estribo*. Madrid: Revista de Occidente.
- ____ (2002). "Exilio e historia". En *Exilio*, A. Guerra (ed.), 234-245. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- SÁNCHEZ BLANCO, F. (1983). "La concepción del yo en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las vidas a las memorias y recuerdos", *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* XV 29, 39-46.
- ____ (1987). "Autobiografía y concepción del yo desde Mor de Fuentes a Ramón y Cajal". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 11, 633-644.
- SÁNCHEZ VAZQUEZ, A. (1997). "Fin de exilio y exilio sin fin". En *Recuerdos y reflexiones del exilio*, 46-47. San Cugat del Valles: GEXEL, Associació d'idees.
- SAN MARTIN BASTIDA, R. (2003). *El Corbacho o el arte de la representación en el bajo Medievo*. Ehumanista. Manchester: University of Manchester, Volumen 3.
- SANTA TERESA DE JESÚS. (1871). *Obras y escritos de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Imprenta de T. Rey.
- SANTAYANA, G. (2002). *Personas y lugares*. Madrid: Trotta.
- ____ (1986-2004). *The Works of George Santayana*. William G. Holzberger, Herman J. Saatkamp Jr., and Marianne S. Wokeck (eds). Massachusetts: MIT Press.
- SENABRE, R. (1997). *El retrato literario*. Salamanca. Editorial Colegio de España.
- SIMMEL, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- ____ (1989). *Metrópolis y mentalidades*. *Ábaco* 6, 61-69. Barcelona.
- SMITH, P. J. (1986): "Barthes, Góngora and the non-sense. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 101:1, pp. 82-94.
- SMITH, P. (1988). *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- SMITH, S (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". *Suplementos Anthropos* 29 (1992): 93-105
- SMITH, S. (1993). *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the XX Century*. Bloomington: Indiana University Press.
- SPRINKER, M. (1991). "Ficciones del yo: el final de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 118-128.
- STAROBINSKI, J. (1983). *Jean Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus.
- SUSANNA, A. (1988). *Quadern venecia*. Barcelona: Destino.
- TERAN, C.M. (1961). "El concepto de espacio en la literatura". *The Modern Language Journal* 45. 8, 344-346.
- TODOROV, T. (1991). "La noción de literatura". En *Los géneros del discurso*, 11-25. Caracas: Monte Ávila eds.
- ____ (1995). "The Journey and Its Narratives". En *The Morals of History*, 60-70. Minneapolis: University of Minnesota P.
- TOPOROV, V.M. (2006). "El texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-ramera desde una perspectiva mitológica". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultural* 8. Puede encontrarse en la dirección: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre8/toporov.html>
- TORTOSA, V. (1993). "Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. Luis Álvarez Petreña, de Max Aub". En *Escritura autobiográfica*, J. Romera et alii (eds.), 399-406. Madrid: Visor Libros.
- ____ (1999). *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo: historia y autobiografía*. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia.
- ____ (2002). *Conflictos y tensiones: Individualismo y literatura en el fin de siglo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- TOLSTOI, L. (1962). *Memorias. Infancia, adolescencia, juventud*. Barcelona: Juventud.

TORRENTE BALLESTER, G. (1986). “Nota autobiográfica” y “Currículum en cierto modo”. *Anthropos* 67, 19-21 y 22-28.

TRAPIELLO, A. (1990). *El gato encerrado*. Valencia: Pre-textos.

____ (1992). *Locuras sin fundamento*. Valencia: Pre-textos.

____ (1994a). *El tejado de vidrio*. Valencia: Pre-textos.

____ (1994b). *Las armas y las letras*. Barcelona: Planeta.

____ (1995). *Las nubes por dentro*. Valencia: Pre-textos.

____ (1996). *Los caballeros del punto fijo*. Valencia: Pre-textos.

____ (1997). *Las cosas más extrañas*. Valencia: Pre-textos.

____ (1998a). *Una caña que piensa*. Valencia: Pre-textos.

____ (1998b). *El escritor de diarios*. Barcelona: Península.

____ (1999). *Los hemisferios de Magdeburgo*. Valencia: Pre-textos.

____ (2000). *Do fuir*. Valencia: Pre-textos.

____ (2001). *Las inclemencias del tiempo*. Valencia: Pre-textos.

____ (2002). *El fanal hialino*. Valencia: Pre-textos.

____ (2003). *Siete moderno*. Valencia: Pre-textos.

____ (2005). *El jardín de la pólvora*. Valencia: Pre-textos.

____ (2006). *La cosa en sí*. Valencia: Pre-textos.

UNAMUNO, M. de (1922). “Prisciliano en Ávila”. Madrid: *Nuevo Mundo*, 20 de Octubre, 10.

____ (1929). *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Renacimiento.

____ (1941). *Por tierras de España y Portugal*. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (1961). *Obras completas*, Madrid: Aguado Vergara.

____ (1982). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe.

____ (1993). *El otro*. Ricardo de la Fuente Ballesteros (ed.). Salamanca: Ediciones Colegio de España.

____ (1999). “De Fuerteventura a París”. En *Obras completas*, volumen 4, R. Senabre (ed.), 749-853. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2002). “Cancionero”. En *Obras Completas*, volumen 5, R. Senabre (ed.), 51-450.

____ (2004a). “Santiago de Compostela”. En *Obras completas*, volumen 6, R. Senabre (ed.), 423-430. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2004b). “Yuste”. En *Obras completas*, volumen 6, R. Senabre (ed.), 278-282. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2004c). “En Gredos”. En *Obras completas*, volumen 6, R. Senabre (ed.), 601-604. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2004d). “Ciudad, campo, paisajes y recuerdos”. En *Obras completas*, volumen 6, R. Senabre (ed.), 400-408. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2004e). “Por tierras de España y Portugal”. En *Obras completas*, volumen 6, R. Senabre (ed.), 169-378. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2004f). “Salamanca”. En *Obras completas*, volumen 6, R. Senabre (ed.), 477-486. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2004g). “Camino de Yuste”. En *Obras completas*, volumen 6, R. Senabre (ed.), 555-560. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2005). “Recuerdos de niñez y mocedad”. En *Obras completas*, volumen 7, R. Senabre (ed.), 332-378. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

____ (2006). *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial.

VARIOS AUTORES. (1979). *Homenaje de Asturias a Claudio Sánchez Albornoz*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

VALIS, N. M.(1991). “La autobiografía como insulto”. *Suplementos Anthropos* 125, 36-40.

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 de Almería.

VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (2000). “Del escenario espacial al emplazamiento”. *Sphera publica. Revista de Ciencias Sociales y Comunicación* 0, 119-135.

- VERLAINE, P (1999). *Les memoires d'un veuf*. Paris: Gallimard.
- VICENTE HERRERO, J. M. (2004). Los bohemios frente a la ciudad burguesa. *Ciberletras, revista de Crítica literaria y de cultura* 11. Yale University.
- VIDAL BENEYTO, J. (2008a). "Cuénteme un cuento I". *El País*, 2 de febrero, 13.
- _____ (2008b). "Cuénteme un cuento II". *El País*, 9 de febrero, 12.
- VILLANUEVA, D. (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, J. Romera et alii (eds.) 15-33. Madrid: Visor Libros.
- VILLENA, L.A. de (1982). *Ante el espejo. Memorias de una adolescencia*. Barcelona: Argos Vergara.
- _____ (2004). *Patria y sexo*. Barcelona: Seix-Barral.
- _____ (2006). *Mi Colegio*. Barcelona: Península.
- VIVANCO, L. F. (1957). *El descampado*. Madrid: Ediciones de los Papeles de Son Armadans.
- _____ (1983). *Diario: 1946-1975*. Madrid: Taurus.
- WEINTRAUB, K. J. (1991). "Autobiografía y conciencia histórica". *Suplementos Anthropos* 29, 18-33.
- WELLS, H. G. (1995). *Doce historias y un sueño*. Madrid: Valdemar.
- YLLERA, A. (1981). "La autobiografía como género renovador de la novela. Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Mannon". *1616: Anuario de la Asociación Nacional de Literatura General y Comparada* 4, 163 – 192.
- ZAMBRANO, M. (1943). *La confesión, género literario y método*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZORAN, G. (1994). "Towards a theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 5:2, 339-345.
- ZUBIAURRE, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica.