

EL CRONOTOPO DE ÁVILA EN LA NOVELA DE INSÚA EN TIERRA DE SANTOS

ROMERA, Fernando

La percepción espacial es una de las bases de toda narración, sea ésta del tipo que sea. Las aproximaciones al signo narrativo del espacio han sido muchas y de muy variado tipo. Quizá la que más abundó en este tema fue la del ruso Bajtín, quien consolidó la idea del "cronotopo" como unión de tiempo y espacio en una narración. Este signo, que ha ocupado gran parte de las teorías posbajtinianas, ha sido un interesante punto de análisis a partir del cual conocer mejor la estructura narrativa. Zoran (1984) desarrolló estas tesis aportando una visión más amplia y desarrollando el margen interpretativo del cronotopo en torno a aspectos lingüísticos y literarios más extensos que los de Bajtín. En España, Carmen Bobes, José Romera o Natalia Álvarez, por poner algún ejemplo, han desarrollado estas ideas y adaptado sus contenidos a la literatura española.

Bajtín (1989) evidenciaba que había determinados tipos de novela que guardaban cierta correspondencia espacio-temporal y que, además, podían reunirse en torno a una misma concepción genérica a partir de ese signo. O lo que es lo mismo; el espacio y el tiempo son capaces de componer ciertas características genéricas.

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.

No vamos a entrar en tesis más o menos críticas con estas teorías, como las del francés Henri Mitterrand. Pero sí hemos de comentar ahora que el modelo bajtiniano quedaba corto en la explicación de otros tipos de novela e incluso de textos autobiográficos o de autoficción en los que espacio y tiempo jugaban un importante papel.

Este sería el caso de las "ciudades muertas" o de las novelas finiseculares en las que la ciudad se convierte en un espacio simbólico en el que los personajes se mueven como impelidos por las fuerzas invisibles que componen los lugares vividos, como la propia casa, las plazas, las iglesias, la vida conventual. El ejemplo más claro de imitación de este modelo europeo es el de Enrique Larreta *La gloria de don Ramiro*, en la que la imagen espiritualista y religiosa, creada a partir de modelos europeos como los de Gustav Rodenbach, *Brujas la muerta*, parece estar tras las actitudes de los personajes.

Y, llegado el momento de romper con esos modelos simbolistas, los autores de los primeros años del siglo XX se esforzarán por cambiar, entre otros signos, los modelos espacio-temporales de estas novelas. Este es el caso de la novela de Alberto Insúa *En tierra de Santos*, obra primeriza, pero interesante en la que el autor, que había sido traductor de la novela de Rodenbach, trata de romper con el tópico de las ciudades muertas precisamente con la crítica de la ciudad que más se acercó al modelo europeo y que fue, obviamente, Ávila.

Así que hemos de destacar cómo *En tierra de Santos* es una novela de depuración simbolista, que trata de incorporar un nuevo lenguaje y modificar el cronotopo idílico que la novela decimonónica había creado.

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. Por ejemplo, José Gutiérrez Solana (1998), trató después este lugar común bajo el prisma de una caricatura, a menudo esperpéntica, otras veces sarcástica, de la vida cotidiana en las ciudades de Castilla.

Insúa había sido prologuista en la primera edición de la novela de G. 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 idea de algunos simbolistas como Unamuno y que reflejan el alejamiento de la vanidad del mundo y el 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. Un rápido resumen nos lo explicará mejor.

Sangil, un caballero de Madrid, que pasó su juventud en París y que ha conocido la voluptuosidad y los placeres mundanos, decide un día marcharse a vivir a Ávila. Junto con su secretario, Bermúdez, se establece en la ciudad. Bermúdez es anticlerical y revolucionario. Sangil solo pretende retirarse de las complicaciones de este mundo, sobre todo la sensualidad y los placeres. En Ávila conocen a Batalla, un abulense que tiene una hija llamada Asunción. Sangil, a pesar de prometerse no pensar en amoríos, se enamora de ella. Pero un día 15 de octubre, ingresa de novicia en “Las Madres”. Días antes le había enviado a Asunción una carta en la que le declaraba su amor. Pero el cura que hace las veces de asesor espiritual intercepta la carta y se la devuelve a Sangil quien decide suicidarse, no sin antes leer en voz alta un discurso pseudo-filosófico sobre el amor carnal. Bermúdez le manda entonces un telegrama a Luisa Amor una sevillana cuya belleza se han disputado “soberanos de Europa” y con la que Sangil vivió un idilio, una mujer “con gracia y con juventud suficientes para seducir a un Schopenhauer de última hora”. Avisan también al diputado Ruiz Prieto. 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 fue la de crear un ambiente a imitación del de las novelas simbolistas y un personaje a la manera 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 su interés paródico.

Hemos de considerar que la novela de Larreta y la 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, aunque 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.

EL CRONOTOPO DE ÁVILA EN LA NOVELA *EN TIERRA DE SANTOS*, DE ALBERTO INSÚA

Alberto Insúa señala que *En tierra de Santos* es su primera novela y que, para su redacción, hubo de permanecer en Ávila (2003: 541):

Con estos dos personajes en la imaginación me instalé en Ávila, por dos meses de aquel verano, y escribí *En tierra de Santos*, mi primera novela, que fue como mi primera tabla del tríptico de mi Historia de un escéptico. (...) Diré, sí, que la parte descriptiva sigue pareciéndome admisible. No así las reflexiones de mis héroes que reflejaban, en cierto modo, una situación de mi ánimo que hoy considero lamentable. Sufría yo entonces el influjo de los pensadores materialistas, un exceso de sensualidad juvenil y una crisis de descreimiento que fue, por fortuna, efímera¹.

Nos interesa, pues, todo aquello que el autor salva: la parte descriptiva de la novela –primeriza, ciertamente–, el influjo de los pensadores materialistas

¹ Las *Memorias* de Alberto Insúa se publicaron en tres volúmenes y en tres años diferentes. El primero de los tomos fue publicado en 1952, con el título de *Mi tiempo y yo*. El segundo fue *Horas Felices, tiempos crueles* y apareció en 1953. El último de ellos fue *Amor, viajes y literatura* y salió a la luz ya en 1959. La edición que citamos fue la que hizo en forma de antología la Fundación Santander Central Hispano, realizada por Santiago Portuño que recoge, en esencia, lo más importante de las *Memorias* de Insúa.

y la aparición de la sensualidad juvenil en sus textos. La trilogía se completaba con una segunda novela *La hora trágica* (1908) y *El triunfo* (1909). La primera de ellas describe el Madrid noctámbulo y noherniego, el de la bohemia de comienzo de siglo. La segunda tiene un marcado tono noventayochista ambientado en la región de Galicia y de la que el propio autor destaca “lo mejor de *El Triunfo* no residía en la acción de la novela, sino en su parte descriptiva, en sus anotaciones e interpretación del paisaje atlántico” (1952:588). Nos encontramos en una etapa primeriza pero de intensísima capacidad creadora, algo que, bien es cierto, no le abandonó en su vida. Esta primera etapa de la obra de Insúa destaca, precisamente, por la importancia de la descripción espacial.

La visión que da Insúa de la ciudad fue valorada por no pocos autores. Insúa cita en su tercer tomo de *Memorias* (2003: 334), el caso de Benito Pérez Galdós.

Quando en 1907 publiqué mi primera novela cuya acción transcurre en Ávila, envié un ejemplar a don Benito, y éste, con quien coincidí en el vestíbulo del Banco Hispano Americano, me dijo: “he leído su novela y (textual) «eso» es Ávila. Le agradecí el elogio, que creí más hijo de la cortesía que de la admiración, pues ¿qué podría “mi” Ávila al lado de “su” Toledo, el de Ángel Guerra?

Por ello, el contraste de lo esperado con lo encontrado enmarca, al comienzo de la novela, el espacio urbano. El autor pretende, de entrada, la pura formulación de un lugar fácilmente reconocible por los lectores. Es una ciudad real, pero también una imagen literaria de ella. En un principio, la presentación de la ciudad se hace de manera fundamentalmente descriptiva. Insúa se prodiga en momentos que interrumpen la acción, ya de por sí escasa, para mostrarnos los espacios de manera detallada, en ocasiones minuciosa.

Por otro lado, las descripciones explican la monumentalidad de la ciudad, pero también el paisaje y contribuyen a mostrar la misma imagen literaria que de Ávila habían mostrado los autores antes citados. Ahora bien, si en la novela de Larreta Ávila se encuentra en pleno esplendor renacentista, a principios del siglo XX, cuando aún los escritores de la época siguen viendo en Ávila la espiritualidad pasada, Sangil, el protagonista de *En tierra de santos* (1920: 35), contempla un lugar distinto:

-Qué duro es esto, ¿verdad? Para usted y para mí, hombres del Norte, resulta agobiador este paisaje, sin un bosque, sin un río, sin una montaña. Veremos la parte de la sierra que desde aquí no se divisa. Hemos tenido mala suerte, amigo Bermúdez. Venir a esta terraza es venir a la tristeza; ¿no cree usted? Yo, contemplando este paisaje no puedo creer en la fecundidad de los

campos ni en la fecundidad de las ideas. Esto me pone triste, hosco, pesimista. Bajo este sol, sobre estas piedras presenciaría yo un cataclismo sin conmoverme y nada haría para impedir la muerte de los hombres. El paisaje es inhospitalario y cruel, y su crueldad se refleja en el alma².

El autor ha elegido el momento de mayor decadencia de una ciudad castellana, los primeros años del siglo XX, cuando podemos hablar más de una sociedad rural en un entorno urbano. Se presenta, entonces, la ciudad, mediante diferentes contraposiciones: la sociedad rural y el espíritu del provincianismo castellano, frente a la sociedad urbana, cuyo carácter pasa del ateísmo y anticlericalismo militante, hasta una suerte de misticismo *snob* y cosmopolita, representados, los primeros por las familias de Ávila y los segundos por el propio Sangil, enfermo de melancolía y Bermúdez, radical defensor del ateísmo en una ciudad muerta; el pasado religioso y soldadesco lo encontramos situado frente a la vida mundana; la gran urbe frente a la pequeña ciudad decimonónica; o, finalmente, la ciudad del XX frente a la "ciudad muerta". Estas contraposiciones espaciales se dan en un curioso plano de realidad y de distanciamiento. La ciudad vivida por Sangil, siendo el espacio que enmarca la narración, parece, sin embargo, como un lugar largamente lejano en el tiempo, detenida en el siglo XVI. A su lado, Madrid, configurado por la lejanía del amor de Sangil, parece infinitamente más lejano.

La descripción del espacio urbano se nos presenta en una primera instancia bajo el prisma de las sensaciones que produce. "Todo el paisaje daba una sensación de sequedad y aplanamiento". La idea de sequedad, calor y pobreza se repetirá durante gran parte de la novela y representa también la sequedad y pobreza intelectual de sus habitantes, remarcada habitualmente en los diálogos que mantiene Bermúdez.

Lo que durante toda la literatura castellanista había sido riqueza espiritual está ahora transfigurado en un espacio-tiempo pretendidamente realista. Insúa no pretende reflejar una ciudad muerta, sino una ciudad del siglo XX que cree vivir en el símbolo literario de la ciudad muerta. Por ello Insúa ha situado la acción en el verano de Castilla, no en el rigor brumoso y denso de, por

² Resulta, por otro lado, importante resaltar cómo los personajes se definen como hombres del norte, como lo era Unamuno. No es cuestión baladí. El bilbaino Unamuno es quien lanza, siendo como es, del norte, el mito de Ávila como una ciudad muerta, el mito del "descanso del alma". Nos encontramos aquí, sin embargo, ante la idea de un paisaje, ese mismo paisaje, como cruel. No creemos que sea una pura casualidad esta elección narrativa, sino una insistencia en la crítica a la literatura del denominado 98 y a sus temas y pensamiento.

Lo sería la elección que citamos, de la misma manera que lo fue la elección del espacio urbano de Ávila o la elección de los paisajes que condicionan la acción principal vinculada al personaje de Sangil.

ejemplo, Brujas, ni en la belleza modernista y exótica de Larreta. Y es todo esto lo que determina las respuestas de los personajes y la trama consiguiente.

Es así hasta tal punto que el cambio de ciudad representa también el cambio moral que va a operarse en la figura del personaje protagonista. Es decir; la voluntad transformadora del personaje ha de producirse en virtud del espacio: no es que la ciudad transforme al personaje de Sangil, sino que es un elemento necesario más para esta transformación moral y psicológica:

Pero una vida de santidad iba a comenzar, y todo lo profano, todo lo del siglo –los amigos, los libros, el París libertino y los ojos venenosos– debía alejarse hacia el olvido.

La santidad pretendida proviene, pues, de un alejamiento de un espacio y el ingreso en otro. Es el espacio el que parece garantizar la actitud moral y espiritual (fundamentalmente la primera) y no la actitud personal que, en el caso de Sangil, podríamos definir como pasiva. Nos encontramos ante un espacio que podíamos definir como ciudad-celda, cercana a los espacios monásticos. Esta característica pertenece a la configuración simbólica y al cronotopo de las ciudades muertas, por cuanto tiene de cambio con respecto a la ciudad de la novela decimonónica. Insúa se aprovecha de este cronotopo bien conocido por los lectores de la época para introducirnos directamente en él, en la ciudad muerta. Al colocar un personaje como el de Sangil –mundano, libertino, culto...– en una ciudad muerta provoca la situación crítica que pretende: parodiar el signo.

La idea de ciudad-celda se ve reforzada con el espacio cerrado de la casa. Sangil ha encontrado en ella un lugar de encierro y de retiro que se identifica metonímicamente con Ávila. Su habitación privada también se opone al resto de la casa, de igual manera que la ciudad se opone al mundo que hay más allá de la estación de ferrocarril (1920: 70):

Mire usted: usted se va a hacer lo que quiera, pero va a no contarme nada de lo que haga. Déjeme... No me sonsaque. Este gabinete es una celda, y es para mí. El resto de la casa puede ser un harén, y es para usted. ¿Acepta usted el pacto?

La casa como espacio monástico aparece a lo largo de la novela. Cuando Sangil recorre las estancias lo hace, a menudo, como un ser desplazado del mundo y contempla algunas escenas de sexo entre Bermúdez y la cocinera con la distancia de la melancolía:

Fue por el pasillo con paso silencioso. Por la puerta entornada de una alcoba vio a Bermúdez y a la cocinera confundidos. Esto le produjo una momentánea melancolía y le recordó a Luisita.

La identificación de la ciudad y la mujer lleva a Sangil a elegir una mujer que también es reflejo fiel del espíritu de la ciudad. Esta mujer representa las virtudes de la religión, la moral y la piedad que busca en su retiro espiritual (1920: 71):

Luisita no. La mujer con que soñaba debía ser casta, debía ignorar todo vicioso sensualismo. Estaba hastiado de los amores de fuego, de las noches dementes, de las lujurias venenosas e infernales. Ni los ojos de ajeno ni los labios de vampiresa ni las serpientes blancas de los brazos de Luisita. Una mujer nueva, de carne pura, en la que todo fuese bondadoso y tibio. En vez de la gozadora infecunda, la mujer ennoblecida por la maternidad. Y luego un hogar: el hombre redimido, amante sin lascivia, filósofo sin pesimismo...

Toporov (2006) resalta cómo la ciudad puede identificarse también con la mujer. En el caso del tópico de las ciudades muertas, la mujer es la esposa sin tacha, madre abnegada y religiosa. La novela de Rodenbach, prologada por el propio Insúa, refiere exactamente esto. El personaje protagonista viaja a Brujas tras la muerte de su mujer (1896: 50):

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre.

Las relaciones entre la novela de Rodenbach y la de Insúa son muchísimas y no podemos analizarlas todas. Pero la identificación de la ciudad con la mujer virgen y la mística son notables en una y otra. Para el personaje de Hugues, en *Brujas la Muerta*, la ciudad es un personaje más que lo conquista que viene a sustituir a la figura femenina (1896: 23):

Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs d'hospices et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochers de pierre. Elle recommença à gouverner Hugues et à imposer son obédience. Elle rede-vint un Personnage, le principal interlocuteur de sa vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir. Hugues se retrouva bientôt conquis par cette face mystique de la Ville, maintenant qu'il échappait un peu à la figure de sexe et de mensonge de la Femme.

Ávila es, sí, la ciudad femenina, pero la feminidad de la ciudad es esa infértil y religiosa que se opondría, por ejemplo a la pública Babilonia de la Biblia. Es decir; frente a la ciudad-doncella y la ciudad-ramera que propone Toporov, encontramos la ciudad mística de Rodenbach que es la configuración del tópico de la ciudad muerta o imagen femenina de la vida religiosa y mística.

Esta ciudad muerta se refleja en algunas características muy marcadas. También las casas, como hemos visto, son metonimia de los personajes y la ciudad, de éstas (1920: 34): "Además, el corral del señor Batalla, según Bermúdez, se correspondía perfectamente con la ciudad, vieja también y empolvada".

La relación de Ávila con las ciudades muertas es buscada por Insúa, a través de la parodia a los tópicos de la novela de Rodenbach: palacios, conventos y procesiones es lo primero que se encuentra cuando da su primer paseo por la ciudad.

Ahora bien, el espacio de Ávila al que se dirige Sangil no es siempre la celda monástica. A menudo, el espacio de la reclusión se nos muestra en su extremo contrario, el espacio cerrado como sepulcro: "Vine a Ávila como quien se dirige al sepulcro". La ciudad va convirtiendo a Sangil a una suerte de ascetismo. Como ocurre con el personaje de *La gloria de don Ramiro*, el ascetismo viene a ser la principal característica del carácter. Sangil se presenta como un converso al misticismo abulense (1920: 226):

Y mire usted si son dichosos que en lugar de la tristeza han encontrado en los libros la fe. Y, además, no tienen esa pequeñez de los del siglo, que es la vanidad.

Cuando recuerda a su novia de Madrid comienza "a sentir escrúpulos de castidad y ciertos temblores de ascetismo".

No son estos, ciudad y casa, los únicos espacios de la novela que inciden en el cronotopo de la ciudad muerta que pretende Insúa parodiar.

Otro espacio que cobra especial significación es la estación de ferrocarril. Nada más llegar Sangil a Ávila no encuentra el reposo de la religiosidad, sino el asesinato de un mozo. Allí llega también, al final de la trama, Luisita, la mujer mundana que viene a curar a Sangil de su enfermedad mental y a convertir Ávila en una "sucursal de Sevilla". La estación de ferrocarril es la entrada de la ciudad, pero también es la conexión con el mundo exterior y parece no pertenecer a la propia ciudad. Cuando marchan de Ávila, al final de la narración, la salida se presenta como una huida (1920: 227):

Huían de Ávila la austera, la recogida, la triste... Iban a otros pueblos donde el viejo reinado de los santos y de los dogmas no impedía la risa, el movimiento, la vida...

El tiempo de la novela está vinculado además, a la sensación temporal que quiere transmitir Sangil. El tiempo es importante por cuanto el cronotopo

de la ciudad también requiere esa sensación de tiempo denso de las ciudades muertas. Pero el propio protagonista llega a ella precisamente buscando un objetivo concreto: "Era preciso abandonar la idea del tiempo".

El cronotopo de la ciudad puede ser considerado como un cronotopo idílico en la imaginación de Sangil. Es decir, la novela basa su trama en la aparición de un cronotopo idílico que es la ciudad de Ávila. Es así en el sentido de las novelas regionalistas, en las que el espacio y el tiempo se hallan vinculados indisolublemente. Bajtin había definido el cronotopo de la ciudad pequeño burguesa en dos direcciones, aquella en la que la ciudad tenía un valor negativo, caso de *Madame Bovary*, donde la ciudad amalgama los defectos de la sociedad de fines del XIX, con sus lugares definitorios de la mentalidad vana y fatua de los personajes. Y por otro lado aquellas ciudades que vinculaban su existencia a la novela regionalista en la que los lugares heredan de la tradición folclórica las virtudes de simbolización de tiempo y espacio.

Y tiene la novela de Insúa esa insinuación de los valores heredados de generación en generación y que borran los límites de espacio y tiempo o, al menos, le proporcionan una perspectiva diacrónica que se añade a la de la propia narración.

Cuando Bermúdez y Batalla entran en su habitual dialéctica sobre la historia de España centralizan su disputa en torno a la ciudad (1920: 95):

Y ahora me toca a mí. Ávila, ¿oye usted? fue grande en el gran siglo español, en el siglo de Santa Teresa y de Carlos V, cuando no se ponía el sol en los dominios de España.

Sin embargo, la vinculación de la ciudad con su historia gloriosa y sus generaciones pasadas tienen para Batalla ese valor idílico de la ciudad, mientras que para Bermúdez es signo de degeneración política y social (1920:96): "Creo tener a orgullo haber nacido en una tierra de Santos...", dice Batalla, a lo que le responde Bermúdez (1920: 97): "Que en pleno siglo XX haya pueblos que vivan del recuerdo de una mujer visionaria e histórica"

Por decirlo de otra manera, la dialéctica que se da en gran parte de la novela es la del cronotopo idílico de la ciudad pequeño burguesa frente a la imagen negativa de la ciudad anticuada y anclada en la un catolicismo postridentino. Frente a la idealización mística surge la política como valedora de una narración realista. Bermúdez es el personaje encargado de transmitir la forma realista del espacio frente a la forma simbólica. El símbolo de la ciudad muerta es aquel en el que los habitantes del siglo XX se sienten herederos de los mismos valores que sus predecesores del siglo XVI.

Las descripciones de la ciudad discurren sobre los tópicos de la ciudad muerta y la vida idílica de sus habitantes. Los monjes dominicos que juegan el domingo aparecen también como personajes aislados del mundo en el que se dirime la realidad (1920: 122):

Muchos de los que ahora juegan frente a nosotros son hombres iniciados en todas las ciencias. Y mire usted si son dichosos que en lugar de la tristeza han encontrado en los libros la fe. Y, además, no tienen esa pequeñez de los del siglo, que es la vanidad.

El lugar idílico es el lugar de la ausencia y de la negación: vanidad, siglo, ciencia... La ciudad parece vivir sólo cuando vuelve su mirada al esplendor pasado y se relaciona de manera familiar con su pasado y sus personajes históricos. Así, las fechas señaladas, como las fiestas patronales dedicadas a Santa Teresa modifican el espacio y lo transfiguran a la manera de una transformación mística. El cronotopo idílico funciona sólo cuando funciona esa transfiguración. En aquel momento aparece, de nuevo simbolizado y transformado (1920: 152):

Ávila está transformada, tiene un aspecto nuevo. El espíritu de la Santa lo llena todo. Todo el mundo bendice a la Santa. Ella, desde el cielo, protege a los comerciantes y éstos ven sus tiendas llenas de gente que solicita un par de zapatos, un sombrero o un grabado que da idea de la trasverberación.

Los sucesos parecen tener, entonces, una relación simbólica con el pasado. Esa relación es mantenida a través del tiempo y mantiene conexiones con los espacios idílicos, no sólo en el caso de las ciudades muertas, sino también de los espacios naturales que parecen proceder de la vida campesina y la literatura regionalista. Sangil procede a leer un texto de Marco Aurelio en el que se exaltan las virtudes de la vida en el campo en lo que parece ser un elogio del espacio íntimo como único cronotopo idílico (1920: 171):

Muchos buscan para su retiro las casas de campo, las orillas del mar, los moteles; cosas que tú mismo solías desear con anhelo; pero todo esto es una vulgaridad, teniendo uno en su mano el recogerse en su interior y retirarse dentro de sí en la hora que quisiere; porque en ninguna parte tiene el hombre un retiro más quieto ni más desocupado que dentro de su mismo espíritu.

En resumen, la ciudad de Ávila en la novela de Insúa recoge el simbolismo del cronotopo de las ciudades muertas para descomponerlo y reconvertirlo. El cronotopo idílico que representa la ciudad vista por Sangil recoge ejemplos de las ciudades muertas y de la novela regional para provocar la sensación de espacio y tiempo detenidos donde huir de la vanidad. Esto acerca a la ciudad

a características simbólicas en las que el tiempo detenido y denso involucra el desarrollo de la trama y aísla el espacio del resto del mundo.

Los dos personajes protagonistas defienden las dos tendencias contrapuestas en una suerte de dialéctica entre el cronotopo idílico de la ciudad muerta y el cronotopo de la ciudad pequeño burguesa del XIX. De esta manera, el autor nos acerca a la diferenciación espiritual de ese espacio frente a la denominación política y social. Sangil representa el espacio idealizado de la ciudad-celda, la ciudad-sepulcro ajena a la vanidad, en la que las personas que la habitan se comportan como personajes sin voluntad, confinados a sus relaciones históricas con los viejos símbolos renacentistas y sus santos, quienes aparecen íntimamente vinculados con ellos, desdibujando e incluso borrando la diferencia temporal por virtud de ese espacio transfigurado. Sin embargo, Bermúdez nos muestra la ciudad anclada en el pasado que es descrita con tintes realistas. La vida en la ciudad pasa por la sexualidad frente al mundo asexual y religioso de Sangil. Es precisamente el sexo el que libera de su enfermedad al protagonista y le devuelve a su espacio natural, que es Madrid. El sexo aparece como un símbolo contrapuesto a la visión idílica del espacio y el tiempo porque invade el espacio del misticismo y del pasado, y evita la transfiguración. La experiencia mística de Santa Teresa se opone a la experiencia sexual de Sangil y Luisa. Lo que en la ciudad es tenido por el milagro de la transverberación mística de la Santa –que inaugura la santidad de Teresa de Ahumada y la creación del espacio místico de la ciudad– es aquí el antimilagro que desvincula el espacio de su origen primigenio idílico.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, N. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.

"Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12 (2003), 550-570.

BAJTÍN, M. "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela". En: *Teoría y estética de la novela*, 237-410. Madrid: Taurus, 1989.

BOBES, M.^a C. *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.

CANSINOS-ASSENS, R. *La nueva literatura*, Tomo II, Madrid: V.H. Sanz Calleja, 1917.

INSÚA, A. *En tierra de Santos*. Madrid: Renacimiento, 1920.

- Memorias*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2003.
- LARRETA, E. *La calle de la vida y la muerte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- LOZANO MARCO, M. Á. *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
- RODENBACH, G. *Bruges-la-Morte*. Bruxelles: Éditions Labor, 1986.
- ROMERA CASTILLO, J. et alii (eds.). *Batjín y la literatura*. Madrid: Visor Libros, 1995.
- ROMERA GALÁN, F. *Ávila y la literatura de la Edad de Plata*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2005.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. "Prolegómenos para una teoría del emplazamiento". *Discurso, Revista internacional de Semiótica y Teoría literaria* (2002-2003), 16-17, 3-18.
- VALLES CALATRAVA, J. R. *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en "La Ciudad de los Prodigios" de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería, 1999.
- ZORAN, G. "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today*, Vol. 5 (1984), n.º 2, 309-335.