

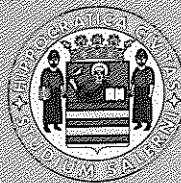
«Nell'inevitabile diversità degli universi d'appartenenza (estetici, simbolici, storici...), ciò che resta, ciò che, tradizionalmente, siamo abituati a riconoscere come 'classici', assume la cifra di una comune appartenenza all'essere uomini, uomini pensanti e amanti del bello e del vero. Perché se ciascuno è unico e irriducibile, individuo perché separato dal tutto, è pure il portatore di «una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni. Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili» (Italo Calvino). Inevitabili, dunque, i debiti e i confronti con quanti ci hanno preceduto, in un rapporto dialettico che, nel caso degli scrittori spagnoli del Novecento, si è caratterizzato non solo per una rinnovata ispirazione alle tradizionali fonti ispaniche del Medioevo e del Siglo de Oro, ma anche per il ciclico ritorno alla classicità greco-romana e ai testi biblici, nonché per una inesausta volontà di dialogo fra generazioni contigue (siano esse fittizie o reali) e all'interno di una stessa generazione d'appartenenza, in un fitto scambio di dediche, prologhi, elogi, corrispondenze epistolari, al punto che a un canone fissato dalla tradizione si va affiancando un «*canon en fieri que es el construido por los escritores que hablan los unos de los otros*» (José Carlos Mainer). Il Congresso Internazionale *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, svoltosi nell'Ateneo di Salerno nei giorni 6 e 7 aprile del 2006, è stato il felice punto d'incontro di tanti studiosi italiani e spagnoli che, con le relazioni qui riunite in volume, hanno fatto il punto della questione e contribuito alla sistemazione di un tema vastissimo ed affascinante, cercando, ciascuno nel proprio ambito, di dare una risposta all'aspirazione infinita dei moderni di incontrare il proprio passato e, forse, di riconciliarsi con esso.

Maria D'Agostino, dottore di ricerca in Filologia Romanza, è ricercatore di Letteratura Spagnola presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Salerno. Si è occupata di poesia dei secoli XV e XVI e di *literatura de cordel* del secolo XVII. In questi ambiti di ricerca, oltre a diversi articoli, ha pubblicato l'edizione critica del *corpus* poetico di Guevara (Liguori, Napoli 2002) ed ha in corso di stampa lo studio della leg-

genda folklorica di Cola Pesce fra Italia e Spagna dal Medioevo al Rinascimento con edizione critica, corredata di traduzione e commento, della versione spagnola della *Relación sobre el pez Nicolás* del 1608 (Salerno Editrice). Ha pubblicato, inoltre, studi in ambito archivistico e diverse traduzioni saggistiche e letterarie. Ha partecipato e partecipa a Progetti di Rilevante Interesse Nazionale ed Internazionale ed è membro del Collegio dei Docenti del dottorato di ricerca in "Testi e Linguaggi dell'Europa e delle Americhe" dell'Università degli Studi di Salerno.

Alfonsina De Benedetto è ricercatrice di Lingua Spagnola presso l'Università di Bari; ha pubblicato vari saggi sulla letteratura contemporanea di lingua spagnola e catalana e da entrambe le lingue ha tradotto diversi romanzi tra cui *Morte di dama* (Sellerio 1997) e *Miss Giacomini* (Baroni 2003). Si occupa attualmente di traduzione con speciale interesse per lo studio della prassi traduttiva spagnolo/italiano in ambito sia didattico che letterario.

Carla Perugini, Professore Ordinario di Letteratura Spagnola presso l'Università di Salerno, ha lavorato negli ultimi anni in particolare sull'opera di Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, di cui ha curato l'edizione critica per la Fundación José Manuel Lara di Siviglia (pubblicando per la prima volta, insieme al capolavoro, tutte le opere note dell'autore andaluso), una nuova traduzione italiana per l'editore Greco&Greco di Milano, e completato l'edizione della *Lozana* per Castalia (Madrid), affidata inizialmente al compianto collega José Septiveda. Ha redatto le voci su «Francisco Delicado» per il *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia e quelle su «Lozana Andaluza» e «Cuestión de Amor» in *Diccionario Filológico de Literatura Española Siglo XVI*, a cura di Pablo Jauralde, Delia Gavela, Pedro Rojo, Elena Varela per Castalia. Nell'ambito della letteratura moderna, si è occupata di Romanticismo e di poesia e narrativa del Novecento, e, nell'ambito della letteratura ispano-americana, della paraguayana Renée Ferrer e della poesia femminile del Guatemala, dedicando speciale attenzione alla scrittrice Ana María Rodas, con l'edizione di una scelta antologica delle sue poesie per l'editore Palomar di Bari. Ha curato la traduzione di vari testi antichi e moderni.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO  
Collana Scientifica

## LA MEMORIA E L'INVENZIONE. PRESENZA DEI CLASSICI NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DEL NOVECENTO

a cura di Maria D'Agostino,  
Alfonsina De Benedetto, Carla Perugini

Prefazione di Carla Perugini

ISBN 978-88-498-2074-4



9 788849 820744



Rubbettino

€ 25,00

Rubbettino

LA MEMORIA E L'INVENZIONE. PRESENZA DEI CLASSICI NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DEL NOVECENTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

COLLANA SCIENTIFICA DELL'UNIVERSITÀ DI SALERNO

*Atti di convegni*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

La memoria e l'invenzione.  
Presenza dei classici nella letteratura  
spagnola del Novecento

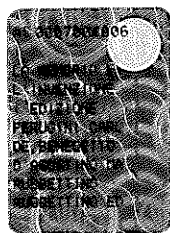
Atti del Congresso Internazionale  
[Università di Salerno, 6-7 aprile 2006]

*a cura di Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto,  
Carla Perugini  
Prefazione di Carla Perugini*

**Copia omaggio  
Esemplare fuori commercio**



*Rubbettino*



© 2007 - Università degli Studi di Salerno

© 2007 - Rubbettino Editore  
88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10 - Tel. (0968) 6664201  
www.rubbettino.it

CARLA PERUGINI

*Prefazione*

Cuando nos toque a nosotros, en nuestra modesta tarea del mundo, la necesidad de hacer partícipes a nuestros prójimos de una idea o de un sentimiento nuestros, esos clásicos que leímos estarán detrás, a nuestra espalda, invisibles pero fieles, como los dioses que en la epopeya helénica inspiraban a los héroes, ayudándonos a encontrar la justa expresión de nuestra intimidad<sup>1</sup>.

Così Pedro Salinas, ci ricorda Antonio Gargano nel suo contributo a questo volume (*«Amor en vilo», tra Garcilaso e Salinas*), evocava, in un periodo storico non meno minaccioso di quello odierno per la libertà della parola poetica, la consolante presenza di quelle ombre che, «detrás de una / frágil pared de vientos / de cielos y de años» – per citare ancora il poeta di *Presagios* –, fanno da parapetto alla disperante mutevolezza delle cose, e continuano a porgerci, benevolmente, una continuità di valori e di civiltà.

Nell'inevitabile diversità degli universi d'appartenenza (estetici, simbolici, storici...), ciò che resta, ciò che, tradizionalmente, siamo abituati a riconoscere come 'classici', assume la cifra di una comune appartenenza all'essere uomini, uomini pensanti e amanti del bello e del vero. Perché se ciascuno è unico e irriducibile, individuo perché separato dal tutto, è pure il portatore di «una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni. Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili»<sup>2</sup>. Inevitabili, dunque, i debiti e i confronti con quanti ci hanno preceduti, in un rap-

<sup>1</sup> P. Salinas, *El defensor* (1948), in Id., *Ensayos completos*, ed. a cura di S. Salinas de Marichal, Taurus, Madrid 1981, vol. I, p. 452.

<sup>2</sup> I. Calvino, "Molteplicità", in *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 120.



porto dialettico che, nel caso degli scrittori spagnoli del Novecento, si è caratterizzato non solo per una rinnovata ispirazione alle tradizionali fonti ispaniche del Medioevo e del Siglo de Oro, ma anche per il ciclico ritorno alla classicità greco-romana e ai testi biblici, nonché per una inesausta volontà di dialogo fra generazioni contigue (siano esse fittizie o reali) e all'interno di una stessa generazione d'appartenenza, in un fitto scambio di dediche, prologhi, elogi, corrispondenze epistolari, al punto che a un canone fissato dalla tradizione si va affiancando un «*canon en fieri que es el construido por los escritores que hablan los unos de los otros*»<sup>3</sup>.

È il debito di riconoscenza e amicizia che Antonio Machado pagherà al suo amico Valle Inclán, nell'elogiarne la «verde senectud de dios pagano», armoniosa traduzione di un verso dell'antico poema virgiliano, che più volte evocherà il poeta di Siviglia, in una rete di rimandi intratestuali che ricostruisce Alessandro Martinengo in *Antonio Machado e la generazione poetica della prima guerra: «viridis senectus» (Virgilio, Aen. vi, v. 304)*. E Vicente Aleixandre, nei suoi giovanili omaggi al gusto gongorino degli anni venti, adatterà il modello barocco a quelli a lui più vicini, nel tempo e nel sentire, di Dámaso Alonso e Jorge Guillén (Norbert von Prellwitz, *Fray Luis de León e Luis de Góngora in due sonetti di Vicente Aleixandre*). I classici possono dare al poeta moderno coscienza della sua stessa contemporaneità ed apparire come un'epifania al futuro poeta, che li tratterà nella memoria e li selezionerà in futuro in una serie di corrispondenze e di predilezioni mischiati ad autori della modernità (Giovanna Calabrò, *La memoria e l'invenzione in Jaime Gil de Biedma*).

Precursore della modernità, ad onta del suo ininterrotto dialogo con la classicità, Rubén Darío inserisce nel suo mondo poetico di ispirazione greco-latina e ispanica una profonda ammirazione per la Rinascenza italiana (José Carlos Rovira, *La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad*). È tale la forza e l'attualità dei classici che un drammaturgo come Salvador Távora può ritrovare nella tragicità dei Greci l'autentica espressione della sensibilità del popolo andaluso, falsata da rappresentazioni tradizionali tra il folklorico e il topico, in una rilettura di Euripide autorizzata dall'esperienza lorchiana (Ines Ravasini, «Tebas en Sevilla»: *le Baccanti di Euripide nell'interpretazione di Salvador Távora*). E Lorca, con la sua ricerca delle radici 'classiche' della poesia andalusa nella tradizione lirica araba, tradotta nel gusto delle avanguardie degli anni trenta, produce quello splendido libro che

<sup>3</sup> J.C. Mainer, "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX", in E. Sullà (ed.), *El canon literario*, Arco/Libros, Madrid 1998, p. 298.

è il *Diwán del Tamarit* (Encarnación Sánchez García, *Lorca y la tradición clásica andalusí: El Diwán del Tamarit*). La duplice tradizione, colta e popolare, del poeta andaluso, il suo dialogo contraddittorio con i classici, il riconoscimento di certi tratti distintivi dell'essere poeta in figure lontane della sua Granada, si coglie nelle sue conferenze, a volte inedite, come quella di cui ci parla Giuseppe Gentile (*L'ombra breve di Soto de Rojas in F. G. Lorca*).

Esponente dell'avanguardia, ma vicino in qualche modo al non affine Unamuno, Llorenç Villalonga ambienta come il bilbaino la sua *Fedra* in un Novecento borghese che s'inserisce consapevolmente nella lunga serie di riscritture che del classico greco ha fornito l'Occidente (Alfoncina De Benedetto, *Il senso di Fedra e dei suoi ritorni in Spagna*). E ancora Unamuno e il suo senso del tragico sono al centro del percorso intertestuale che fra don Miguel, il Don Chisciotte e Fëdor Dostoevskij compie Maria D'Agostino, accomunandoli in un'identica *quête* religiosa (*Un cavaliere santo' si aggira per l'Europa*).

E se un monumento delle lettere spagnole quale Góngora era stato eletto a modello privilegiato dalla Generazione del 27, tracce di esso riaffiorano ancora in poeti ben più recenti, quelli degli anni Settanta, sia pure in forme decontestualizzate e frammentate, come testimonia lo studio di Giulia Poggi (*Quel che resta di un naufragio: tracce gongorine nella poesia degli anni settanta*). Archetipi ricorrenti sono Ulisse e Penelope, o Teseo e Arianna, infinitamente ripresi e risemantizzati nella giovane poesia di oggi, interessata a un uso psicologico e metafisico degli stessi piuttosto che decorativo e formale alla maniera dei *novísimos*, come abbondantemente esemplifica Juan Cano Ballesta in *Jóvenes poetas españoles ante los mitos clásicos*.

Riletture di classici alla luce di interpretazioni freudiane, con inediti riferimenti a discorsi mitico-religiosi, è quanto viene alla luce dallo studio che Augusto Guarino fa della narrativa di Juan José Millás (*Metamorfosi e costellazioni edipiche nella narrativa spagnola contemporanea: Juan José Millás*), introducendoci così in una modalità di scrittura, quella in prosa, che rivela l'altro sentiero della letteratura del Novecento profondamente influenzato dal confronto con la classicità.

Così, se l'originalità di pensiero e di scrittura di un letterato appartato come Benet, da abitante di una terra non riconciliata dopo la Guerra Civile, guarda con sospetto e riserve a buona parte della tradizione ispanica, e gli fa scegliere il *Chisciotte* come romanzo modello (Elide Pittarello, *¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?*), un altro irregolare come Juan Goytisolo sceglie il capolavoro cervantino come referente della sua scrittura, e altri libri fuori norma come pretesto per riletture dis-

sacranti (Carla Perugini, *Migrazioni di Fray Bugeo. Juan Goytisolo riscrive la Carajicomedia*). L'intenzionalità cervantina è messa in rilievo anche in un altro testo di Goytisolo, che peraltro si rifà contemporaneamente a un classico inesistente, come quello annunciato e mai scritto da Cervantes, sia pure con travisamenti ideologici e manipolazioni legate a un canone proprio, come dimostra José Manuel Martín Morán (*Las semanas del jardín: texto cervantino recreado por Juan Goytisolo*).

La desacralizzazione dei testi canonici e di elementi della tradizione classica, insieme a una demitificazione del tema delle ninfe e di Narciso, in un percorso di ricerca dell'identità personale del protagonista-scrittore, è quanto emerge dall'analisi di Francisco Javier Escobar Borrego (*¿Cómo ser sublime sin interrupción?: La desacralización de los referentes clásicos en Las Ninfas de Francisco Umbral*).

La fioritura di riscritture delle tragedie classiche dal dopoguerra in poi comporta atteggiamenti differenti, che vanno da quelli consolatori a quelli populisti ad altri più problematici, con grande attenzione al destinatario, che partecipa di peculiari visioni del mondo da parte dello scrittore (Maria Grazia Profeti, *I Greci nostri contemporanei: metamorfosi della tragedia*). Ma la presenza dei classici è evidentissima anche in un'ampia parte della poesia nuova e *novísima*, in un intento forse di sfuggire al realismo sociale della poesia del dopoguerra, come propongono Cándida ed Enrique Ferrero Hernández in *Contra el tedio: el uso de la tradición clásica en la poesía española del último tercio del XX siglo*.

Il Congresso Internazionale *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, svoltosi nell'Ateneo di Salerno nei giorni 6 e 7 aprile del 2006<sup>4</sup> grazie anche al contributo dell'Istituto Cervantes di Napoli, è stato il felice punto d'incontro di tanti studiosi italiani e spagnoli che, con le relazioni qui riunite in volume, hanno fatto il punto della questione e contribuito alla sistemazione di un tema vastissimo ed affascinante, cercando ciascuno nel proprio ambito di dare una risposta all'aspirazione infinita dei moderni di incontrare il proprio passato e, forse, di riconciliarsi con esso.

<sup>4</sup> Al Congresso ha partecipato come relatrice anche Marta Palenque, dell'Università di Siviglia, con un intervento dal titolo: *El arduo camino hasta convertirse en clásico: fama y fortuna de Gustavo Adolfo Bécquer*.

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

*Lorca y la tradición clásica andalusí:  
el Diwán del Tamarit*

*A mis amigos granadinos,  
Serafin y Miguel Torres*

El *Diwán del Tamarit* es el gran poemario del Lorca de los últimos años. Sobre él se ha escrito relativamente poco. Podemos achacar esa penuria a que los años de su redacción y de su estructuración como libro coinciden con los de la etapa triunfal de Lorca en España y en América como autor de teatro, director de la Barraca etc., facetas brillantísimas, destinadas a una recepción muy amplia y, por lo tanto, acaparadoras de una atención crítica mayor. La complicada historia textual del *Diwán*, que alcanza su edición príncipe sólo en 1940, es seguramente otra razón para explicar esta menor atención al libro por parte de los estudiosos. Último, entre estos motivos evidentes, puede haber sido la dificultad intrínseca que presenta el intento de desentrañar el modo en que una tradición hispánica no romance se injerta en la obra romance de un poeta del siglo XX.

Esta dificultad puede explicar el que, hasta tiempos muy recientes, sólo algunos prestigiosos lorquistas (Marie Laffranque, Mario Hernández, Miguel García-Posada) hayan transitado (con parsimonia) por la senda del cauto reconocimiento de aquella herencia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ver M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris 1967; M. Hernández, *Adivinación de lo oriental en García Lorca*, «Guadalimar», IV (33), giugno 1978, pp. 39-41, pero también la "Introducción crítica" a F. García Lorca, *Diwán del Tamarit (1931-1935). Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1934). Sonetos (1934-1936)*, Alianza, Madrid 1989; M. García Posada, "Introducción" a la edición de F. García Lorca, *Poesía 2*, Akal, Madrid 1989. Cito per esta edición.

## Indice

Carla Perugini, <i>Prefazione</i>	p.	5
Encarnación Sánchez García, <i>Lorca y la tradición clásica andalusí: el Diwán del Tamarit</i>		9
Antonio Gargano, <i>«Amor en vilo», tra Garcilaso e Salinas</i>		27
Giulia Poggi, <i>Quel che resta di un naufragio (tracce gongorine nella poesia degli anni settanta)</i>		37
Alfonsina De Benedetto, <i>Il senso di Fedra e dei suoi ritorni in Spagna</i>		49
Giuseppe Gentile, <i>L'ombra breve di Soto de Rojas in F. García Lorca</i>		59
Elide Pittarello, <i>Juan Benet: ¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?</i>		69
Cándida Ferrero Hernández - M. Enrique Ferrero Hernández, <i>Contra el tedio: el uso de la tradición clásica en la poesía española del último tercio del s. XX</i>		83
Ines Ravasini, <i>«Tebas en Sevilla»: le Baccanti di Euripide nell'interpretazione di Salvador Tàvora</i>		105
Juan Cano Ballesta, <i>Jóvenes poetas españoles ante los mitos clásicos</i>		123
Maria Grazia Profeti, <i>I greci nostri contemporanei: metamorfosi della tragedia</i>		141

Norbert von Prellwitz, <i>Fray Luis de León e Luis de Góngora in due sonetti di Vicente Aleixandre</i>	p. 157
Francisco Javier Escobar Borrego, «Cómo ser sublime sin interrupción?»: <i>La desacralización de los referentes clásicos en Las Ninfas de Francisco Umbral</i>	171
José Manuel Martín Morán, <i>Las semanas del jardín: texto cervantino recreado por Juan Goytisolo</i>	191
José Carlos Rovira, <i>La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad</i>	213
Carla Perugini, <i>Migrazioni di Fray Bugeo. Juan Goytisolo riscrive la Carajicomedia</i>	225
Augusto Guarino, <i>Metamorfosi e costellazioni edipiche nella narrativa spagnola contemporanea: il caso di Juan José Millás</i>	235
Giovanna Calabrò, <i>La memoria e l'invenzione in Jaime Gil de Biedma</i>	251
Maria D'Agostino, <i>Un 'cavaliere santo' si aggira per l'Europa. Don Quijote fra Dostoevskij e Unamuno</i>	267
Alessandro Martinengo, <i>Antonio Machado e la generazione poetica della prima guerra: «viridis senectus» (Virgilio, Aen. VI, v. 304)</i>	283
<i>Gli Autori</i>	293

Finito di stampare nel mese di dicembre 2007  
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali  
per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

MORELLI, GABRIELE, "Introduzione", in ALEXANDRE, VICENTE, *Ámbito*, a cura di G. Morelli, Liguori, Napoli 2002.

PRELLWITZ, NORBERT VON, "Soledad: García Lorca e Luis de León", in «Anticomoderno», 1, 1996.

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

«¿Cómo ser sublime sin interrupción?»:  
*La desacralización de los referentes clásicos  
en Las Ninfas de Francisco Umbral*

Le Dandy doit aspirer à être sublime,  
sans interruption; il doit vivre et dormir  
devant un miroir.

(Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*)

La variada producción de Francisco Umbral (Madrid, 1935) refleja los diferentes espacios en los que, hasta la fecha, ha venido desarrollando su labor 'discursiva'<sup>1</sup>. Novela lírica o histórica, documentales íntimos y sociales – en una armonización miscelánea de literatura y reportaje –, memorias o diarios son algunos de los señeros hitos que avalan tan gra-

<sup>1</sup> Entre la abundante bibliografía sobre el escritor, destacamos: Aa.Vv., *Francisco Umbral: La escritura perpetua*, «Ínsula», DLXXXI, 1995; Aa.Vv., *Valoración de Francisco Umbral (Ensayos críticos en torno a su obra)*, ed. C.X. Ardavín, Llibros del Pexe, Gijón 2003. Aspectos específicos relacionados con su narrativa han sido tratados por A.M. Navales, *Cuatro novelistas españoles*, Fundamentos, Madrid 1974, pp. 213-290; D. Mandozzi, *Atraveso la narrativa di Francisco Umbral*, en «Quaderni di Filologia e Lingue Romanze», VI, 1991, pp. 167-179; F.J. Satue, *Francisco Umbral. Novela con atrio*, en «El Urogallo», XCIV, 1994, pp. 49-51; E. Martínez, *Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral*, en «Dicenda», XIX, 2001, pp. 149-164; Id., *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*, Universidad Complutense, Madrid 2002 (Tesis Doctoral); Id., *La narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001. Una lectura*, en «Dicenda», XXI, 2003, pp. 157-184. En cuanto a los aspectos biográficos y el pensamiento del escritor puede verse: J.P. Castellani, *Francisco Umbral ou la création simultanée*, en «Les langues néo-latines», CCLVII, 1986, pp. 53-60; A. Herrera, *Francisco Umbral*, Grupo Libro 88, Madrid 1991; G. Martínez, *Aquí se debe haber abogado un pulpo. Entrevista a Francisco Umbral*, en «Quimera», CX, 1992, pp. 44-49; A. Torres, *La poética de Francisco Umbral*, Padilla, Sevilla 2003; A. Caballé, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, Espasa, Madrid 2004.



nada trayectoria. En esta conjugación de elementos, resulta evidente la hibridación genérica de la que se vale, con frecuencia, nuestro escritor, extrapolable, al tiempo, a diversas obras. Sucede, con claridad, en el caso de *Las ninfas* (1975), con la que obtuvo un merecido reconocimiento, alzándose, por añadidura, con el premio Nadal de ese año<sup>2</sup>. En efecto, la *fábula* argumental, que funciona a modo de eje axial (a saber, la paulatina iniciación por parte del protagonista tanto en el ámbito amoroso como en la literatura), se formula y edifica en virtud de una sutil síntesis de géneros, que apuntan a una suerte de 'diario íntimo', con visible cariz autobiográfico<sup>3</sup>. También es perceptible, claro está, su cercanía al documento, a la crónica de la época o a las novelas memorialísticas, tan gratas al escritor<sup>4</sup>.

En este contexto, la 'educación sentimental' del bisoño protagonista, de abolengo flaubertiano<sup>5</sup>, reside en la historia de un adolescente de derechas relatada por un adulto, proceso iniciático que trae a la memoria el género del *Bildungsroman*. A ello cabe añadir que estamos ante una 'novela en clave', como demuestra la presencia de personajes de ficción que tienen su correlato – buena parte de ellos, al menos – en la vida real, si bien mediante una reelaboración literaria y bajo el trasfondo de la máscara retórico-estilística<sup>6</sup>. En este contrabalanceo entre la realidad y la

<sup>2</sup> A esta obra han dedicado varios estudios J. Fradejas, *Juan Ramón Jiménez y Francisco Umbral*, en «Revista de la Universidad Complutense», CVIII, 1997, pp. 89-95; J.Á. Fernández, *Crónica y novela en «Las ninfas» de Umbral*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», CCCLXXIII, 1981, pp. 109-127; E. Velasco, «Las Ninfas»: develar – devaluar la realidad, en *Francisco Umbral: La escritura perpetua*, «Ínsula», cit., pp. 22-23; E. Martínez, «Las ninfas (1976)», en *La obra narrativa de Francisco Umbral...*, cit., pp. 204-214. Citaremos, por nuestra parte, por la edición de 1976 (Ediciones Destino, Barcelona), con prólogo de G. Santonja (reedición: Bibliotex, s. l. 2001).

<sup>3</sup> Se trata, como se sabe, de una constante en la obra umbraliana; véase: J.P. Castellani, «Autoportrait dans l'oeuvre romanesque de Francisco Umbral», en *L'Autoportrait en Espagne Litterature & Peinture*, ed. Guy Mercadier, Publications de l'Université de Provence, Provence 1992, pp. 291-301; J.M. de Prada, *Umbral en el espejo (biografía interior de un escritor en marcha)*, en *Francisco Umbral: La escritura perpetua*, «Ínsula», cit., pp. 9-10; J.P. Castellani, «Espace public et espace intime dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral», en *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, ed. J. Soubeyroux, Publications de l'Université, Saint-Étienne 2003, pp. 185-196.

<sup>4</sup> La pervivencia de la crónica y la memoria en la producción del escritor ha sido señalada por P.J. Smith, *Modern Times: Francisco Umbral's Chronicle of Distinction*, en «Modern Language Notes», CXIII (2), 1998, pp. 324-338; C. Ardavín, «Poética de la memoria: Novela, Historia y Política en Francisco Umbral», en *Valoración de Francisco Umbral...*, cit., pp. 153-161.

<sup>5</sup> Recogido también en un texto de M. Rivas intitulado «La educación sentimental del periodista» (en *El periodismo es un cuento*, Alfaguara, Madrid 1997, pp. 19-24).

<sup>6</sup> J.Á. Fernández, *Crónica y novela en «Las ninfas» de Umbral*, cit., p. 118.

ficción, entre la memoria y la creatividad artística, se observan, con facilidad, reflexiones o excursos, derivados de las experiencias del protagonista, en armónico entronque con el modo ensayístico. Dicho rasgo viene a evocar, por tanto, el concepto de *Denkenroman*, en una línea similar, *mutatis mutandis*, a *Escuela de Mandarines* (1974) de Miguel Espinosa<sup>7</sup>. En tan compleja *diátaxis* interna, la obra está impregnada, además, de un nítido perfume lírico, ya desde el título – *Las ninfas*, a modo de *leitmotiv* umbraliano – como pórtico de entrada a la narración, en una armonización cabal de memoria y crónica.

En este polimórfico marco, Umbral aboga, pues, por la forja de una identidad personal y literaria, en consonancia con la evolución de su *alter ego*. En aras de acometer su propósito, se sirve de la 'literatura del yo' y el autoconocimiento, de cierto biografismo literario, así como de una perceptible tensión entre memoria-imaginación y pasado-presente. El aparente 'diario burgués' está en consonancia, por añadidura, con una directriz frecuente en el *usus scribendi* de Umbral. En concreto, durante el período comprendido entre 1972 y 1982, éste aborda, literariamente y en virtud de la 'anamnesis', los recuerdos de su infancia y adolescencia. Es más, en 1976, en el prólogo a la segunda edición de *Los males sagrados*, afirma que con *Las ninfas* culmina tal ciclo retrospectivo, de tintes biográficos. En este sentido, la primera persona del singular se conjuga con la del plural, en calidad de portavoz de los adolescentes en general. Es también, por tanto, una autobiografía narrada, de forma indirecta, por todo un colectivo.

Como postreros pilares de dicha caracterización genérica, la obra ostenta, a su vez, rasgos de la 'novela sociológica', al retratar, con ironía, el comportamiento de las clases sociales del Valladolid de los años cuarenta aproximadamente (es decir, el de posguerra). Vinculados a la categoría espacial, los ámbitos en los que se desenvuelve el protagonista – quien acusa una crisis de identidad –<sup>8</sup>, reflejan su poliédrico y proteico universo, a saber: la familia, el colegio, los amigos y, en general, el entorno social. No obstante, bajo este aparente deseo de atenerse a una estética de la cotidianidad, subyace, *sub cortice*, la intención de forjar los sólidos cimientos de una 'novela intelectual', dado el notorio trasfondo culturalista que se descubre.

Un excelente ejemplo de tal proceder, según veremos, lo constituye el profuso acopio de alusiones a los 'clásicos', entendiéndolos en un

<sup>7</sup> E. Velasco, «Las Ninfas»: develar – devaluar la realidad, cit., p. 22.

<sup>8</sup> Estamos ante uno de los temas destacados en la obra umbraliana; véase: M. Genoud, «Narración, memoria y crónica en Francisco Umbral: Una reconstrucción de la identidad», en *Literatura y conocimiento. Estudios teórico-críticos sobre narrativa, lírica y teatro*, ed. M. Genoud, Universidad Nacional, Cuyo 1998, pp. 137-168.

sentido amplio y, especialmente, la mitología<sup>9</sup>. Estos apuntes acusarán, empero, una 'desacralización' por parte de Umbral, en virtud de la técnica o estética de «la rosa y el látigo»<sup>10</sup>. En tan nutrido acopio de referentes, dos de ellos habrán de desempeñar, de forma especial, una notoria labor en la obra, a modo de ejes vertebradores. Éstos son, a saber, las 'ninfas', convertidas aquí en jóvenes mujeres de la propia realidad – contempladas por el bisoño aspirante a escritor –, y Narciso, insignia que viene a encubrir la incesante búsqueda de la identidad. A tales cuestiones dedicaremos, en buena medida, las páginas siguientes.

«Y la ninfa se hizo carne»: *del emblema mítico-legendario a la realidad 'fabulada'*

Entre los variados enclaves clásicos manejados por Umbral, seguramente la simbología de mayor predicamento en el texto resulta ser la de las 'ninfas'. Se trata de un motivo grato al escritor y que está visiblemente presente en otras obras suyas, como *Retrato de un joven malvado* (1973), *La noche que llegué al café Gijón* (1977) o *La belleza convulsa* (1985)<sup>11</sup>. En este caso, no sólo reza como título y *leitmotiv* del libro, sino que viene a ser una consciente revisión de la tradición neoplatónica de Garcilaso, Bécquer (y sus tres leyendas: *La corza blanca*, con el coro de Ártemis y sus Ninfas, *Los ojos verdes* y la Ninfa de la fuente y *El gnomo*) o Salinas<sup>12</sup>. Por otra parte, estamos ante una nueva confluencia de los 'clá-

<sup>9</sup> En efecto, la relación de Umbral con los modelos 'clásicos' y, en general, con la mitología se observa en diferentes obras. A fin de traer a colación un ejemplo, en la edición de Cátedra de 1995 de *Mortal y rosa*, por voluntad suya, se ha incluido, de forma simbólica, la representación de Pan con su flauta, a modo de atributo, y la ninfa Siringa (J.P. Castellani, «Espace public et espace intime dans *Mortal y rosa*...», cit., p. 189). En *Las ninfas*, en concreto, la iniciación 'espiritual' del protagonista, que conjuga la directriz amorosa (en atención al «sacerdocio de la mujer»), con cierto tono de intimismo, y la literaria, conlleva, al tiempo, el paulatino abandono de los *auctores* que habían jalonado su formación, en una continua revisión desde el punto de vista canónico. Por razones de espacio, no podemos abordar en profundidad esta cuestión – aquí sólo apuntada –, que desarrollamos en otro estudio, en fase avanzada.

<sup>10</sup> Sobre esta clave interpretativa puede verse el prólogo de M. García Posada a F. Umbral, *La rosa y el látigo: noches, ninfas, fuegos*, Espasa-Calpe, Madrid 1994, pp. 11-21.

<sup>11</sup> Pueden leerse en la edición de M. M. García Posada, *La rosa y el látigo*..., cit., pp. 152-196.

<sup>12</sup> Véase: M.<sup>a</sup> F. Díez, «El antiguo y persistente aroma de las ninfas: reminiscencias clásicas en las leyendas de Bécquer», en *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, C. S. I. C., Madrid 1998, pp. 47-54;

sicos' y otras perspectivas más transgresoras. De hecho, se percibe una voluntad de entroncar con la estética decadente desde Baudelaire hasta Emilio Carrere – pasando por la tópica de la 'mujer-niña', a modo de la *Lolita* (1955) de Nabokov –, en virtud de una mirada irónica y desacralización de la mitología. En efecto, después de una concisa descripción de las 'ninfas', acometerá el protagonista un breve 'catálogo', en una enriquecedora lectura de la vertiente clasicista. Aprovecha éste, en consecuencia, para apuntar, en una jugosa simbiosis de confluencia neoplatónica y ruda realidad, que ni Cristo-Teodorito ni él habían encontrado, hasta el momento, su mujer ideal:

Había ninfas morenas de ojos profundos y un poco extraviados, que enamoran a mi primo y le hacían dudar de su lejano y lluvioso amor de las cartas. Había mozas rudas como criadas (incluso había alguna criada o primera doncella, al cargo de la casa mientras los señores estaban en la finca). [...] y aún no había encontrado [Cristo-Teodorito] su mujer ideal, como tampoco la había encontrado yo, por más que me esforzaba en forjarla mentalmente, pues el esfuerzo del adolescente por crear una mujer imaginaria y enamorarse de ella, no es sino otra manifestación de su esfuerzo por hacerse una personalidad propia (p. 56).

En esta búsqueda de la identidad, desfilarán atractivas 'ninfas', como la cantinera Jesusita, María Antonieta, y su amiga Tati y sus hermanas, de las que el joven esboza unas breves pinceladas descriptivas, a modo de retrato<sup>13</sup>. No falta tampoco el bosquejo prosopográfico a fin de expresar Umbral la belleza física como característica esencial de las 'ninfas'<sup>14</sup>. Una de ellas, María Antonieta, incluso es parangonada a la Beatriz de Dante

y A. Soons, *El alfabeto y sus ninfas en los siglos XVI y XX. Alejandro Sylvano y Pedro Salinas*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», LI, 2003, pp. 581-588.

<sup>13</sup> «Había también una joven cantinera, renegrida y bruja, Jesusita, que perseguía sin éxito a Miguel San Julián, y estaba, sobre todo, María Antonieta, venida casi de otro barrio, ya, hermosa como las estrellas de cine, hierática como ellas, fascinante, reina menestral del mercado donde su madre viuda tenía una pescadería.

Estaba también Tati, de la pequeña burguesía acomodada del barrio, hija de un veterinario que viajaba constantemente a los pueblos de la provincia con su Citroën cuadrado y resonante... [...] Tati era amiga íntima de María Antonieta, y ambas debían ser un poco mayores que el resto de las chicas, o al menos se vestían como tales, al uso de las artistas de Hollywood, con fruncidos por un lado y estrecheces por otro. Las dos amigas andaban siempre manoseándose mucho, como hacen algunas muchachas a esa edad» (pp. 56-57).

<sup>14</sup> «[...] O quizá fuese, sencillamente, que María Antonieta era mucho más hermosa que Tati, porque María Antonieta tenía unas piernas largas, líricas, casi rectas, en tanto que las piernas de Tati me resultaban excesivamente torneadas, con la línea forzada en un servil afán de la naturaleza por agradar» (p. 57).

– en una idealización de su amante, pero desacralización, al tiempo, de la *donna angelicata* –, cuando el protagonista acude al mercado a contemplarla. Se produce, una vez más, una híbrida y paradójica imbricación de neoplatonismo y cotidianidad apegada a la realidad (convertida, a su vez, en un 'infierno dantesco'). En tal conjugación de elementos, el mercado habrá de alzarse, en una idealización de 'sueños cervantinos', en un paraíso para el joven aspirante a escritor. De esta manera, en sus visitas reiteradas al 'templo', le presentará tributos a su 'diosa', elevada, al menos, de modo aparente, a una categoría mítica<sup>15</sup>. E igualmente, en otro pasaje, volverá a manejar nuestro escritor un procedimiento similar con la alusión a la Beatriz de Dante, transformada irónicamente en una suerte de hada. Sin embargo, el acceso al paraíso prometido se convierte, sin remedio, en un *descensus ad Inferos* o *catábasis*<sup>16</sup>.

En este 'círculo dantesco', Umbral llega a transformar a las idílicas 'ninfa's en personajes esperpénticos y grotescos – en recuerdo a Valle-Inclán –, al igual que hace con María Antonieta, quien es retratada, posteriormente, como una mujer ávida de carnalidad y deseo. Su novio, el joven candidato a poeta, experimenta, conjuntamente, tal degradación. Por ello, aparece representado a modo de simbólico y trivial triunfo de la 'ninfa' o, más bien «serrana» – por su condición de «devoradora de hombres» –, en la línea de las que retratase, salvando las distancias, el Arcipreste de Hita<sup>17</sup>. Incluso, en esta proteica metamorfosis, la 'ninfa' aca-

<sup>15</sup> «Pero así como en los días de compra me horrorizaba entrar en el mercado (que era mi Infierno, con su Beatriz dentro), en los días sin obligaciones domésticas me complacía la idea de pasar por allí para verla y también para que me viese, displicente y con las manos vacías, con el abrigo desabrochado, y que me dijese ¿tú por aquí?, para responderle yo, ya ves, he pasado por verte, qué iba a hacer yo en este sitio, si no, con un exceso de extrañeza por el lugar que, por otra parte, puede que me hubiese delatado igualmente. Y el mercado, que había sido el lugar de mis odios, un mundo blando de fruta podrida y pescado agonizante, se fue transformando así en el lugar de mis sueños, y las frutas se encendieron como luces, y los pescados se volvieron de plata, y las naranjas de oro, y la carne era como un tributo sangriento a mi diosa, y todo era una fiesta donde los vegetales perfumaban intensamente, los panes eran panes de oro y los quesos eran eunucos que codiciaban a mi reina, presos en sus vitrinas de cristal» (pp. 63-64).

<sup>16</sup> «María Antonieta había sido, primero, el hada que vino a deshechizarme con un beso de mi figura de pequeño endriago masturbador, y luego la puerta clara y la mano leve que, como la de Beatriz a Dante, me había hecho, no ascender, sino descender al paraíso comunal de la especie» (pp. 169-170).

<sup>17</sup> «[...] y a medida que dábamos vueltas al gran mercado de forma oval, por entre corderos, verduras, compradoras, mozos, pescados y flores, fui comprendiendo que aquello era algo así como la proclamación de nuestro noviazgo ante el mundo de María Antonieta, ante el mercado, o más bien la exhibición de un trofeo, pues ya había yo recogido rumores, entre los amigos y amigas, de que María Antonieta era una «de-

bará adquiriendo el prototipo femenino del don Juan, en una lectura de los estereotipos míticos acorde con las últimas tendencias en cuanto a la 'inversión' de género (por ejemplo, la literatura de Juana Castro y su *Narcisia*). El protagonista, por su parte, también experimenta un cambio similar, puesto que se autovangloria por el «meritorio» triunfo conseguido, al aparecer su nombre en el periódico, aunque, eso sí, de forma errónea<sup>18</sup>. En este juego de 'inversiones', el proceder de la 'ninfa' no deja de ser esclarecedor, ya que reclama la atención del joven a fin de seducirlo – de hecho le dice «Ven aquí, príncese» –, como una Circe o Sirena de la vida cotidiana (e incluso con la pose de una vulgar meretriz). De forma consecuente, el lugar paradisiaco de los mitos esperable da paso, claro está, a una prosaica y mediocre pescadería cercana al puerto<sup>19</sup>. Con todo, en este pedestre y trivial marco, el retrato prosopográfico de la 'ninfa' María Antonieta insiste en su visible y manifiesta belleza física<sup>20</sup>. Sin embargo, la 'ninfa', claro está, no emergerá de las transparentes y cristalinas aguas de cuño mítico, sino que, en compañía del protagonista, nadará en vino, entre abrazos y caricias, a modo de ritual y culto hedonista, así como en un recuerdo de los temas anacreónticos – cuyo modelo clásico aparece frecuentemente en el texto –, en una consciente «fabulación» de la realidad:

voradora de hombres» (incluso un futbolista del equipo local había en su lista), de modo que yo era el nuevo, un burguesito con buen aspecto, un empleado, un oficinista, quizás un poeta, alguien en fin, a quien valía la pena lucir, una vez que había sido elegido y ungido con un beso en la frente, en la hora sin atmósfera, nocturna y plena, de una noche de verano en la plazuela» (p. 79).

<sup>18</sup> «[...] Sí, María Antonieta me estaba exhibiendo, me estaba paseando, porque el donjuán femenino necesita la exhibición como el donjuán masculino, y si yo hubiese sido uno de esos hombres dignos, enteros, me habría desprendido de ella con violencia negándome a ser uno más, pero yo nunca he sido un hombre digno, uno de esos hombres dignos, nunca me he negado a ser uno más o uno menos, de modo que iba tranquilo, sonriente, y apenas hablábamos, pues ella tenía que saludar a todo el mundo y yo andaba muy ocupado de mantener mi porte altivo, ligero y feliz de joven poeta que ha empezado a salir en los periódicos. Y me decía a mí mismo: ella me luce como uno más sin saber que luce una joya» (p. 80).

<sup>19</sup> Espacio idóneo, por otra parte, para el encuentro amoroso entre los protagonistas: «[...] Y María Antonieta me acarició la cara y la boca con sus dedos que olían a billetes (llevaba grandes fajos por todos los bolsillos) y luego me metió las manos en el pelo, y pensé que me lo iba a dejar brillante de escamas, y no sabía si me importaba y dije vamos a irnos en seguida porque están cerrando, y me besó en la boca, contra la pared» (p. 82).

<sup>20</sup> «Me gustaba así, con el pelo suelto, con la enagua blanca, con la carne más morena o más pálida de lo que yo había imaginado, con las piernas desnudas y los pies descalzos, otra vez infantil, niña, ninfa, sin todo el odioso revestimiento de madurez y riqueza que se ponía encima para salir a la calle» (p. 96).

y nos besábamos, y nos salpicábamos con vino y nos dábamos a beber vino, uno al otro, en el cuenco de las manos.

No sé en qué momento salimos del vino y nos echamos sobre un camastro que yo no había visto, y que quizá no fuese sino un montón de pellejos vacíos, con una manta encima, y su cuerpo estaba amargo de vino, pero la besé con minuciosidad, la devoré con devoción (p. 97).

Estas 'ninfas', por tanto, son retratadas desde la parodia y la ironía, al decir del protagonista, con cierto alzamiento del motivo de las vidas paralelas<sup>21</sup>. De hecho, ya, al final de la obra, a las misteriosas 'ninfas' (Tati, María Antonieta y Jesusita) las define el protagonista como «viciosas muchachas enigmáticas» (p. 190). Y por esta razón, junto a la denominación de las 'ninfas' aparece, a su vez, el «coro» de las meretrices<sup>22</sup>. Es más, en este tratamiento de tales personajes, habrá lugar no sólo para el *contrafactum* irónico-satírico, sino también para el religioso (en homenaje al proceder de *auctores* áureos como Cervantes o Quevedo). De esta suerte, la escena de la 'ninfa' brotando del agua da pie a una sutil reelaboración en este último sentido. Así, en una precisa referencia a Tati, el conjunto de las 'ninfas' se sustituye por el de las «vírgenes necias», en tanto que el *locus amoenus* se viene a transformar en «aguas del armónium»: «La figura de Tati se me había perdido entre el ritual del altar, y los coros de vírgenes necias renacían de la Biblia y de las aguas del armónium para llenar los ámbitos con su cántico enorme, celestial y mediocre» (p. 162). La lectura místico-mitológica de las 'ninfas' como camino iniciático habrá de culminar, por último, con las desencantadas palabras del protagonista sobre su amada María Antonieta, cuando señale, en un juego intertextual paródico respecto a los cuentos de hadas o *Märchen*, que el 'hechizo' había tocado a su fin:

<sup>21</sup> «Tati era otra devoradora de hombres – como mi María Antonieta, como Jesusita, las tres ninfas malas del barrio –, y Cristo-Teodorito lo sabía. Tati se había enamorado o se había encaprichado de Cristo-Teodorito como María Antonieta de mí, como Jesusita de Miguel San Julián. Cristo-Teodorito, aquel doble mejorado de mi vida, empezaba a caer en los mismos peligros que yo. La vida, cuya única ley parecía ser la ironía, se iba complaciendo en repetir nuestros destinos, en lograr unas vidas paralelas, con fino sentido geométrico, pero no igualando el mal con el bien, redimiéndolo, sino igualando el bien con el mal, igualando a Cristo-Teodorito conmigo, porque lo primero hubiera sido edificante, y la vida nunca es edificante» (p. 112).

<sup>22</sup> «Las meretrices estaban durmiendo bajo las escaleras verticales de sus casas húmedas, tras la rejilla infamante de sus puertas, felices de haber recibido la visita y los billetes de un buen burgués o un cajero de banco con necesidades inconfesables (y muy divulgables en el Casino, por otra parte)» (p. 183).

De modo que yo había sentido hacia ella más una gratitud cósmica que un amor de noviazgo, y cuando todo esto se empequeñeció en seguida y volvimos a quedar encantados por la vida, bruja mala, ella en figura de pescadera y yo en figura de empleado modesto, sentí, quizá sin razonarlo, que el hechizo había pasado y que María Antonieta, como toda mujer, había cumplido su función mística y mitológica sin saberlo (como la misma doña Nati con respecto de Diótima, y seguramente de tantos otros) (p. 170).

Además de estos elementos, junto al *contrafactum* místico-mitológico encontramos, indistintamente, una contundente ironía al motivo de la *écfrasis*, en una interacción paródica entre la literatura y la pintura. El mito idealizado de las ninfas y su *locus amoenus*, recreado en estampas como las de la égloga III garcilasiana, dará paso a la «idílica» escena entre el protagonista y María Antonieta, inmortalizada, como si de una lámina renacentista se tratase. Sin embargo, el agua cristalina de abolengo clásico – esperable por la tópica petrarquista del «chiare, fresche e dolci acque», recogida posteriormente por Garcilaso – se sustituye, claro está, por el símbolo sexual de la espuma (reminiscencia mítica, por otra parte, del nacimiento de Venus, aquí en su vertiente *pandémica* o *vulgiva*):

Llegamos a la acequia, tras remontar una cuesta, y los chopos y álamos le daban al canalillo aquella perspectiva tan conocida de las láminas renacentistas, cuando se inventó la perspectiva en la pintura. Aquella perspectiva de mi pasado reciente, que también era ya una lámina.

Dejamos las bicicletas tumbadas en la hierba seca y caminamos cogidos de la mano. Ella iba descalza. En un punto nos detuvimos y empezamos a desnudarnos para entrar en el agua. La noche estaba enervada de grillos, del canto y el quejido de todos los seres minúsculos que la poblaban y que eran como la nervatura sonora del campo y el cielo. El susurro del agua en la acequia era una cinta suave y negra que se deslizaba hacia lo más negro. Entramos en el agua de golpe, con estampido de espumas, como despertando el fondo dormido de la corriente (pp. 177-178).

El motivo habrá de pervivir, con tintes eróticos, añadiendo Umbral el símbolo purificador del agua de la acequia, en beneficio y placer «espiritual» de los dos protagonistas. Como en otras ocasiones, se pretende la transgresión, circunscrita ahora a la religión<sup>23</sup>. En relación con dicho proceder, el joven, en su progresivo descubrimiento, habrá de evocar la creación literaria de Blasco Ibáñez, prohibida por los padres Valiño y Ta-

<sup>23</sup> «[...] Luego volvimos al agua en una purificación tácita y gozosa. Ya en el lejano apogeo de mis masturbaciones había descubierto yo que la purificación de la acequia, con sus fondos de légamo fresco y tierra saludable, era más efectiva que el beso del agua bendita en la frente y el perdón bisbiscado del cura [...]» (p. 179).

goro, en la que se pueden encontrar diosas desnudas, similares a las 'ninfas' aquí retratadas<sup>24</sup>. Tales deidades tienen, entre otros referentes, el de la estética modernista, al decir del joven protagonista<sup>25</sup>. Desde esta perspectiva, encontraremos diversos apuntes a tan magnas divinidades. Así, en palabras del escritor, su 'doble' – al que aludiremos más adelante – se enamora de una de ellas:

Porque el hombre mediocre, el tibio, el pecador cotidiano, se conforma con cualquier cosa, pero la virtud elige y exige, y si el sueño de la razón engendra monstruos, el sueño de la virtud engendra dioses. O diosas. El bien absoluto que era Cristo-Teodorito deseaba el mal absoluto que era Tati. No podía desear otra cosa (p. 113).

A modo de *variatio*, la belleza se extrapola, potencialmente, a la figura clásica de las cariátides – en un nuevo ejemplo de polionomias sobre el motivo –, como sucede en el siguiente pasaje relativo a Carmencita María, venerada artista de un café cantante:

Carmencita María, de cerca, vestidita de calle, parecía más joven que en el tablado, y el caso es que se le notaban más las arrugas, claro. Parecía una niña vieja, mientras que en el tablado parecía una cariátide sin edad. Pero Carmencita María no era vieja ni joven, sino que tenía esa edad sin tiempo que tienen las cómicas de la legua, las bailarinas de provincias y las artistas sin suerte (p. 117).

A la vista de tales textos, resulta visible, por tanto, cómo la imagen mítica topicalizada de las 'ninfas' cobra un atractivo sendero hacia el ámbito de lo cotidiano. Es más, dicho *leitmotiv* habrá de actuar de forma

<sup>24</sup> «Un viaje alrededor del mercado, pues, podía ser como un viaje alrededor del mundo, y también aquel cosmopolitismo me recordaba a mí *La vuelta al mundo de un novelista*, de don Vicente Blasco Ibáñez, reputado autor de izquierdas, maldito y marcado por los frailes de la congregación, por el padre Valiño y el padre Tagoro, y de quien yo había gustado asimismo *La catedral*, *Flor de mayo*, *Luna Benamor* y *A los pies de Venus*, admirando el anticlericalismo encarnizado del primer título, el realismo poético del segundo (por ahí me iba viendo yo como escritor), el exotismo del tercero y el erotismo del cuarto, que me había abierto un mundo cosmopolita y perfumado donde los embajadores vivían amancebados con diosas desnudas en las villas de la Costa Azul» (p. 62).

<sup>25</sup> «Muchas cosas se me venían abajo, aunque no dejaba de decirme que si bien Darío Álvarez Alonso quizá hiciese recados, como yo, con un capacho, él no era, al fin y al cabo, más que un aprendiz de escritor, un aficionado (el más importante y profesionalizado del Círculo, eso sí) pero que en algún sitio, quizá en Madrid, en los hondos y dorados cafés, como en París, o siempre a la orilla de los mares con diosas, como los modernistas, o en las cumbres de los montes, como Machado y los poetas castellanos, estaban los escritores, los poetas, viviendo una vida aparte, ociosa e inteligente, que era la vida literaria, sin abuelas enfermas ni deudas en el mercado» (pp. 66-67).

paralela con el de Narciso, en una interrelación de elementos simbólicos y palmarias claves desacralizadoras.

### *Entre modelos, 'dobles' y la simbología del espejo: una nueva lectura de Narciso*

Si destacada resultaba la presencia de la imagen clásica de la 'ninfa', no menos notoriedad adquiere, a su vez, el mito de Narciso. De hecho, conjugado con el paratexto de Baudelaire<sup>26</sup>, se alza en relación a la imagen del simbólico 'espejo' – recordada por Ovidio en sus *Metamorfosis*, III, 340-510 – como búsqueda de la identidad. En este diálogo entre el referente clásico y el del poeta 'maldito' se inserta la personal lectura que del motivo acometió Edgard A. Poe – autor traducido por el propio Baudelaire – en su *William Wilson* (1839), con elementos autobiográficos, el recurso del 'doble' y la proyección en el espejo (paralelismos todos observables en la obra de Umbral). En el contexto europeo – al margen de las conocidas teorías de Freud sobre el tema –, destacaron, antaño, granadas aportaciones literarias como las de André Gide y su *Traité de Narcisse* (1891), así como de Paul Valéry (admirador de Baudelaire). Éste, en concreto, abordó el tema en el poemario *Album de vers anciens* de 1920 para seguidamente desarrollarlo tanto en el inconcluso *Fragments du Narcisse*, incluido en la colección *Charmes* (1922), en el que pretende salvar la suspensión de su 'yo' en la imagen corporal reflejada en el agua, como en el melodrama *Cantate de Narcisse* (1938), sobre el

<sup>26</sup> Precisamente, con el que arranca la obra: «Hay que ser sublime sin interrupción». La cita, inserta de forma parcial y que viene a soslayar otro *leitmotiv* destacado – el del dandy que se contempla en el espejo –, está tomada de *Mon coeur mis à nu*, uno de los textos que junto a *Fusées* componen los conocidos *Journaux Intimes*, que el poeta dejó como legado antes de su muerte: «Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir» (Baudelaire, *Fusées. Mon coeur mis à nu. La Belgique déshabillée*, ed. A. Guyaux, Éditions Gallimard, Saint-Amand 1991, p. 91). La dimensión satánica del espejo está presente en *L'Irrémédiable (Les Fleurs du mal)*. Además, tanto el dandy como Satán, en su actitud contemplativa, comparten, conjuntamente, la belleza viril, al decir de Baudelaire en *Fusées* (ft 16), en una evocación, al tiempo, del libro I de *El Paraíso perdido* de Milton. La pervivencia de la temática de Baudelaire en *Las ninfas* ha sido recordada por Caballé (*Francisco Umbral...*, cit., pp. 105-106), en tanto que la mediación de una obra de Sartre sobre el poeta francés como influjo para Umbral la evocan Torre (*La poética de Francisco Umbral*, p. 31) y la propia Caballé en la obra referida (p. 194). Sobre los paralelismos entre Baudelaire y Umbral, véase: A. Candau, «Espectros de Baudelaire: Francisco Umbral y el mercado de las palabras», en *Valoración de Francisco Umbral...*, cit., pp. 301-318.



amor de las 'ninfas' al protagonista, quien las llega a rechazar. En tan compleja imbricación temática, se trata, en cualquier caso, de un atractivo motivo de notorio predicamento en nuestra literatura española contemporánea – según se ve, en *Gualta* de Javier Marías, quien acusó, además, la influencia del texto de Poe, traduciendo, al tiempo, el *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) de John Ashbery –<sup>27</sup> e incluso en otras disciplinas (sucede en el cine de Theo Angelopoulos y su film *La eternidad y un día*, de 1998). El propio Umbral, por su parte, se ha referido al tema, aplicado a sus circunstancias personales:

Tengo el espejo de un cierto narcisismo, de ese desdoblamiento interior que le hace a uno verse vivir mientras vive, y que es todo el secreto para disfrutar una perspectiva literaria de la propia vida. Por eso puedo estar haciendo literatura indefinidamente sobre mí mismo y seré siempre confesional, memorialista, introspectivo, lírico<sup>28</sup>.

En *Las ninfas*, justamente, Umbral llega a formular el motivo mediante la constante búsqueda de la personalidad del protagonista-escritor. De hecho, advertimos el empleo de la estética de 'lo sublime' en el anhelo de tal propósito. Como resultado, la imagen que se le presenta es, de esta forma, poliédrica, de suerte que se muestra como un Proteo polimórfico y cambiante:

El adolescente lo que quiere es ser sublime de una vez por todas y para siempre, y en vano me buscaba yo, por los enormes y expresivos espejos de

<sup>27</sup> Otros textos sobre el tema pueden verse en Y. Ruiz, *El mito de Narciso en la literatura española*, Universidad Complutense, Madrid 1990, pp. 301-369. Por nuestra parte, preparamos, en fase avanzada, un estudio sobre la pervivencia del mito en la poesía española contemporánea. En cuanto a su proyección en el dominio del autobiografismo, véase: A. Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (Siglos XIX y XX)*, Megazul, Madrid 1995.

<sup>28</sup> En coloquio con Carlos Luis Álvarez, *Informaciones*, 4-V-1976. Umbral, en otras ocasiones, ha asociado el mito con la actitud del dandy (aludiendo, de hecho, a los «Narcisos rebeldes»; véase: Maurel, «Por los autores de Umbral (Francisco Umbral y el ensayismo biográfico)», en *Valoración de Francisco Umbral...*, cit., pp. 135-137). En cuanto al tratamiento literario del motivo, el narcisismo del narrador es perceptible en otras obras umbralianas, como en *Balada de gamberros*, de 1965, o en *Travesía de Madrid*, de 1966. En lo referente al marco de los estudios, Caballé, por su parte (*Francisco Umbral...*, cit., p. 258), ha puesto en relación el tema mitológico con la personalidad del escritor, según refleja una cita ciertamente aclaradora sobre éste: «[...] viéndose en el espejo de la escritura, atrapado patológicamente por el reflejo de su imagen [...]. Pertenece al narcisismo y es una actitud psicológica que, por descontado, no resulta ajena a la literatura umbraliana». Para las posibles raíces narcisistas del escritor, véase: M. Genoud, «Biografía, poética y creación en Francisco Umbral», en *Valoración de Francisco Umbral...*, cit., pp. 41-42.

la habitación azul, un perfil de sublimidad que no tenía, porque unas veces veía en el espejo a un pardillo orlado de negro y oro, y otras veces veía un golfo, un mal estudiante, un pequeño empleado o un tísico lúbrico, pero nunca veía en el espejo a don Alfonso de Lamartine, don Alfredo de Musset, don Pierre Loti ni ninguno de aquellos románticos y posrománticos que leíamos mi primo y yo (p. 16).

No obstante, pese a tal rechazo del romanticismo «maldito», en contraste, se propone una lectura del motivo transgresor del onanismo (práctica habitual en el adolescente), como rechazo a las convenciones morales tradicionales – aquí representadas por los curas –, en un apunte del tema del diablo. En dicho proceso de reescritura e interpretación, figuran, de nuevo, los modernistas (que habían abordado el tema de Narciso, como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado) con una referencia al autodeseo del *filaut* que encarna tal mito<sup>29</sup>. El protagonista llega a la conclusión de que el adolescente ostenta, claramente, la pose de un verdadero Narciso durante el proceso iniciático del descubrimiento. En este pasaje, por el contrario, se propone una lectura 'inversa' del motivo, materializado en una autoinmolación, consistente en el odio hacia uno mismo. Como en otros textos, el marco idílico del agua cristalina que acoge la bella imagen del joven dará paso, pues, al símbolo transgresor del 're-trete', en una clara recurrencia a la estética de la cotidianidad:

O sea, que el adolescente era un narciso. Eso estaba claro y yo lo sabía, por lo poco que había leído, pero hay un narcisismo inverso que consiste en odiarse con furia, con desesperación, con rabia, como yo me odiaba después de la masturbación, o los domingos por la tarde, sin motivo. El sitio de las grandes pasiones desencadenadas, pues, era el re-trete, el sitio de amarse y odiarse uno a sí mismo, porque el adolescente sólo se tiene a sí mismo, y esto es lo desesperante, lo enloquecedor de la adolescencia (p. 21).

El tema dará pie a la lectura metapoética, de suerte que encontramos una explicación del símbolo. Señala, precisamente, el protagonista que, en este proceso de indefinición personal y estética – referida a la adoles-

<sup>29</sup> «Así, la exaltación anterior a la masturbación (la masturbación es efectivamente diabólica, pero no por lo que dicen los curas, sino porque supone un desdoblamiento, un desearse a sí mismo, lo más monstruoso y alucinante del ser) se desvanece después y queda el hastío de la propia carne, que quisiéramos ignorar como ignoramos la carne de una mujer ya poseída, carne que poco antes era sagrada y celeste. «Celeste», como decían los poetas modernistas que yo leía en la habitación azul [...]» (p. 21). En cuanto a la pervivencia del tema en el Modernismo, véase: F.J. Escobar, «*Deidamia es dulce nombre de la hermosa*»: *La materia mítico-simbólica como religión del Arte en la poesía modernista*, en «Moralía», V, 2005, pp. 56-69, pp. 61-66.

cencia –, los poetas evocan el motivo de la crisálida, mientras que él, por su parte, prefiere denominarlo *retrete* (p. 22). Mas Umbral, en su propósito literario, no renuncia al 'mitema' prístino y primigenio del agua asociado al mito de Narciso. Por esta razón, reza en un nuevo contexto, ahora como emblema metafórico circunscrito a la purificación. No obstante, en virtud de una visión amplia y heterogénea de los referentes culturales, el escritor lo contamina con el sagrado espacio fluvial del Ganges<sup>30</sup>. Como complemento, en esta relectura del marco mítico, gracias a una mirada desacralizadora de la tradición virgiliana y su recepción en Garcilaso, habrán de alzarse unas ninfas (en una contaminación de ambos mitos) que moran no ya en las legendarias orillas del Tajo, sino en una apacible y acogedora acequia en la que se baña, sin prejuicios y ataduras, también el poeta narciso<sup>31</sup>.

El complejo motivo puede llegar a armonizarse, por otra parte, junto a otros mitos, como el del minotauro o el de centauro (éste último a modo de evocación y reescritura del sello modernista). Tales células temáticas, además, se conjugan – en un crisol de elementos clásicos, simbólico-decadentes y cristianos – asociadas al tema del diablo y el ánima del purgatorio. En el siguiente pasaje, como puede advertirse, persiste el recurso a la categoría del microespacio, circunscrito a la habitación, en la que se proyectan las imágenes simbólico-metafóricas aducidas:

Porque el retrete no tenía espejos, no tenía espejo, lo cual ya era absolutamente diabólico, pues sólo el espejo puede ayudarle a uno a encontrarse a sí mismo en ciertos momentos, cuando la propia cara es una salvación. Pero en una habitación cerrada y sin espejos, semidesnudo, uno en seguida se siente entre diablo y minotauro, entre centauro y ánima del purgatorio (p. 20).

<sup>30</sup> «La mejor manera de borrarlo todo era meterse en el agua del río o de la acequia, desnudo, y estar allí hasta que el frío de la corriente me apretaba en el estómago. Salía uno del agua purificado, como los hindúes que yo había contemplado en los grandes reportajes de las grandes revistas, cuando entran y salen del río Ganges» (p. 22).

<sup>31</sup> En el pasaje en cuestión, las 'ninfas' se contraponen, por el contrario, a unas señoras de avanzada edad que practican religiosamente la confesión en el templo cristiano. La imagen de las jóvenes, en contraste con el símbolo tradicional, evoca, en fin, las hermosas mujeres (ninfas, diosas, cariátides) que, como hemos visto, se presentan al escritor adolescente: «[...] En las aguas oscuras de la iglesia había que bañarse con unas cuantas viejas que habían ido también a confesarse, mientras que en las aguas de la acequia se bañaba uno solo, rodeado de mujeres tersas e imaginarias, esas mujeres únicas que entrevé uno ya sin deseo, y que son las más frescas, claras y puras.

Eran las ninfas de la acequia. (Todavía no había llegado el momento de acudir a la acequia con ninfas y musas de carne y hueso.)» (p. 23).

Es más, el símbolo del espejo, constante en las relaciones entre vida y obra en Umbral<sup>32</sup>, habrá de marcar no sólo los variados cambios de identidad del protagonista, sino también, en ocasiones, los múltiples espacios que éste contempla, a modo de iniciación. Así, aparecen diversos espejos en un café cantante donde baila Carmencita María, una especie de hermosa 'ninfa', pero ya no de calado mítico, sino de «carne y hueso» (p. 105). Ello explica que el protagonista acometa una reflexión sobre su identidad, en un recuerdo, al tiempo, de Oscar Wilde (y *El Retrato de Dorian Gray*), cuando trae a colación su relación con la «pescaderita». Sea como fuere, los espejos devolverán, en general, el reflejo del joven<sup>33</sup>. De hecho, en otro momento, se vuelve a evocar tal imagen cuando el protagonista le dice a Empédocles: «Oí mi voz creo que en el espejo del armario» (p. 126). E, igualmente, en virtud de este símbolo, nos adentraremos, por último, en un marco burgués<sup>34</sup>. Por ello, no es de extrañar que en la aplicación de tal procedimiento, la visión satírica de los espacios pueda venir acompañada de una referencia de abolengo clasicista. Sucede, en efecto, con la explícita censura al Casino desfasado – exornada mediante cierta morosidad descriptiva –, en la que se alude, irónicamente, al elevado Olimpo<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Puede verse, por ejemplo, de J.M. de Prada, *Umbral en el espejo (biografía interior de un escritor en marcha)*, cit.

<sup>33</sup> «Confeccioné una sonrisa cínica, sarcástica, malvada, maldita, despectiva, y se la ofrecí, para hacerle comprender sin palabras que me estaba burlando de la chica, que no era más que una víctima, para mí. A aquella hora y en aquel ambiente no había más remedio que ser un poco Dorian Gray. Los espejos de humo me devolvían mi imagen, como en el retrato wildeano, y me encontré francamente diabólico con mis guantes amarillos. Pero por una parte sabía, y no quería admitírmelo a mí mismo, que si alguien había jugado a Dorian Gray, en nuestro amor, no era precisamente yo, sino ella, y eso que sin duda no había leído Dorian Gray» (p. 106).

<sup>34</sup> «Nos pasaron a una habitación grande, que en principio podía parecer una salita burguesa, o más bien una serie de salitas barajadas, pues había allí muebles de toda clase y condición, canapés de rayas, divanes de flores, alfombras cubistas y cortinas de cretona. Muchos aparadores y un calendario religioso junto a un espejo, un calendario de esos que regalan las monjitas por Navidad, a cambio de una limosna para sus pobres» (p. 154). El motivo también se extrapola, como contrapunto, al espacio de una cantina: «Había espejos, sillas fin de siglo que fueron casi solemnes y ahora estaban viejas y cansadas, espejos tapados en parte por un calendario o un cartel de toros [...]» (p. 189).

<sup>35</sup> «El Casino era un sitio del siglo pasado, con alfombras fucsia, cadmio y fram-buesa, ujieres como duques, duques como ujieres, oros, platas, luces, la decadencia y la corrosión de lo que debió ser un gran esplendor, erosionado ahora por la vejez de los socios, la tos de las tertulias, la parálisis facial de las marquesas y el cansancio escéptico de las escayolas, que de vez en cuando dejaban caer un desconchón, una muesca, desde sus alturas de alegoría, Olimpo y desnudos, como recordando a los de

En esta progresiva búsqueda de la identidad, tiene lugar, por fin, la identificación de almas gemelas y el descubrimiento del *doble* (como en los textos de Poe y Marías), a modo de correspondencia. El contexto se extrapola, en un dominio más amplio, a otras lecturas, como en la literatura de Saramago – recuérdese *El hombre duplicado* – o el cine (es el caso del film de Patrice Leconte *L'homme du train*, del 2002). Sea como fuere, con Miguel San Julián se produce, en consecuencia, una comunicación real anhelada por el protagonista:

Ocurre, pues, que cuando dos fervorosos de la mujer, dos apasionados, dos obsesos, dos profesionales, por decirlo de alguna forma, y aunque fuésemos sólo profesionales en ciernes, por entonces, se encuentran y se reconocen, es como si se hubieran reconocido dos alcohólicos o dos pederastas. Se establece una comunicación profunda, una amistad distinta, una identificación, y luego tendría yo en la vida esos encuentros alguna otra vez con mi doble erótico, pero el primero fue Miguel San Julián, al que, sólo por eso, ya no podría olvidar nunca [...]. En él [Miguel San Julián] descubrí yo, asimismo, al ser natural, al chico-chico, sin traumas sentimentales, literarios ni de identidad (pp. 32-33).

El joven escritor, al igual que sucede en *William Wilson* y en *Gualta* de Marías, se compara con su «alma gemela», pero siempre en un plano de inferioridad<sup>36</sup>. Continuando con esta directriz, la obra finalizará con la incesante búsqueda por parte del protagonista de su 'doble', Miguel San Julián, en la culminación de su periplo iniciático. Se trata, claro está, de una última añoranza a un pasado, en actitud contemplativa, que ya había tocado a su fin, en un visible despertar del 'sueño dogmático'<sup>37</sup>. Previamente, en su ávido deseo de adquirir su identidad y personalidad propia, el protagonista accede al arduo y poco satisfactorio empleo, a su entender, de las oficinas y la burocracia. En este vacío traba-

abajo: Eh, que estamos aquí y nos aburrimos. A ver si os morís pronto alguno y por lo menos vemos un entierro» (p. 185).

<sup>36</sup> «[...] Miguel San Julián me contaba algunas cosas del partido y en seguida nos poníamos a perseguir chicas, paseábamos tras ellas y les decíamos cosas, y yo advertía que mis palabras eran siempre más complicadas, más literarias, menos espontáneas que las de Miguel San Julián, porque yo, al fin y al cabo, estaba representando una comedia real, la comedia de mi vitalismo, auténtico, pero falsificado por la sola mirada de mi otro yo, mientras que Miguel San Julián, siempre de una pieza, decía las cosas con el alma, cosas elementales y directas, o tópicas y vulgares, que a mí incluso me avergonzaban un poco, a veces, pero que encontraban más eco y más risa entre las chicas» (p. 35).

<sup>37</sup> «Todavía buscaba involuntariamente, con la mirada, entre los obreros lejanos que se movían en torno a unos vagones, en vía muerta, la cabeza rubia de Miguel San Julián. Era un último y mudo grito de socorro al pasado» (p. 192).

jo se diluye inexorablemente su imagen, que no lograba encontrar su 'sublimidad'<sup>38</sup>.

Los modelos, en los que el protagonista inquiere sus 'señas de identidad', quedan asociados, por ende, a la imagen del espejo<sup>39</sup>. Con todo, nuestro protagonista consideraba a Miguel San Julián, más que un 'doble', un modelo (y ya se ha apuntado, en este sentido, la revisión que de ellos propone Umbral)<sup>40</sup>. De hecho, posteriormente, habrá de encontrarse con Cristo-Teodorito, con el que llega a identificarse plenamente. En este parangón, comparte rasgos tales como el parecido físico y su pertenencia a la misma clase social (paralelismos observables en el relato de Poe):

Pero la vida no sólo me deparaba modelos, sino que me forjaba dobles, y me los ponía delante: así, el caso de Cristo-Teodorito, aquel niño que era como mi hermano falso (yo no tenía hermanos) y que las vecindonas del barrio confundían conmigo.

<sup>38</sup> «[...] Y en aquella integración lenta y dolorosa en el mundo de la burocracia, donde yo no me veía, donde no veía sublimidad posible, donde se borraba y perdía mi imagen, mi perfil, tan pacientemente elaborado, quedaba detenido de vez en cuando, quedaba varado por la enfermedad, unos meses en la cama, quieto, pensando que iba a morir escupiendo sangre sobre la negra y férrea máquina de escribir, como los de allá arriba, y soñando más y más en liberarme de todo hacia un mundo de aire libre y ríos frescos que no había conocido nunca, y que no corrían, en realidad, sino por los sonetos que escuchaba a los poetas del Círculo Académico, o los poemas que leía en los viejos y deslumbrantes libros de la habitación azul. La literatura una vez más» (p. 39). En otro pasaje, vuelve a insistir el protagonista sobre el mismo pensamiento: «Las enfermedades, ya digo, fueron distanciándome de Miguel San Julián, en cuyos no formulados programas vitales no debía entrar la enfermedad para nada, sin duda, puesto que nunca iba a verme y, por otra parte, yo era el que, en los atardeceres, cursa [sic] asignaturas nocturnas, contabilidades, idiomas, artes y oficios, taquígrafías, todas esas cosas que estudia el que nunca va a ser nada en la vida, y las máquinas de escribir de las academias, desvincijadas como diligencias de las palabras, las usaba para redactar poemas en prosa, relatos, aventuras, mientras entre todo aquel saber inútil y nocturno, heterogéneo y atardecido, se me perdía más y más mi imagen, mi persona, mi perfil, mi deseo de sublimidad, mi necesidad de sentirme entero, neto, implacable y definitivo» (pp. 40-41).

<sup>39</sup> «Me había afanado yo largamente en fijarme unos maestros, en encontrar unos modelos, y sólo mucho más tarde comprendería que lo que el escritor, y el hombre en general, necesita, son discípulos, gente que le siga, o sea, el espejo donde uno se mira, donde uno se ve, donde se corrige a sí mismo y toma aliento para seguir adelante. Los modelos son un espejo solemne, dorado, yerto y hermético, mientras que los discípulos son un espejo vivo, parlante, actuante, un espejo con el que se puede dialogar monologando, que es el diálogo que prefiere el escritor, como Darío Álvarez Alonso monologaba conmigo, fingiendo dialogar, mucho mejor que antes habría monologado solo, por las calles, con el capacho del carbón debajo de la levita romántica» (p. 74).

<sup>40</sup> Analizada, con detenimiento, en nuestro estudio referido.

Cristo-Teodorito era no sólo un modelo a imitar, sino la realización ideal de mí mismo fuera de mí, un chico que se me parecía físicamente, pero en más bello, y que además era un estudiante ejemplar, un camarada correcto, un hijo modelo de una familia cristiana (p. 42)<sup>41</sup>.

Como sucede en *William Wilson* y en *Gualta*, el 'doble' desconcierta, más bien, al protagonista, en oposición a la actitud ennoblecedora que podría experimentar en tal identificación<sup>42</sup>; no obstante, ambos vienen a confluir en almas gemelas<sup>43</sup>. Prácticamente, en el desenlace de la obra, el protagonista acometerá una última reflexión sobre el tema, circunscrita ahora al caso de los amigos<sup>44</sup>. Y habrá de proseguir, aunando el ideal de 'sublimidad' y la imagen del espejo, conjugada con el motivo del joven vanidoso y narciso:

Sonreí. ¿Me había traicionado Darío – no en el amor, sino en el ideal de sublimidad – o era sencillamente que no se había ajustado a la imagen que yo

<sup>41</sup> En cuanto a la semejanza física entre ambos, señala el protagonista lo siguiente: «Nuestro parecido físico (él, además de tener el pelo rubio, lo tenía hermosamente rizado) subrayaba aquel enfrentamiento tácito que había entre él y yo, enfrentamiento al que asistía todo el barrio, y que hacía de mí doble una versión muy superior de mí mismo, mucho más idealizada, perfumada, organizada y prometedora. Es fácil y frecuente que tengamos un doble en la vida, un modelo de nosotros mismos (a casi todo el mundo le ocurre) y esto es torturante, tanto si superamos al modelo como si no, porque siempre se vive tiranizado por esa confrontación constante, y esto no hace sino revelar el fondo irónico de la existencia humana, ese vivir dramáticamente en un mundo que no es porque el drama lo ponemos nosotros, y seguramente el doble, el modelo, también nos lo inventamos nosotros» (p. 44).

<sup>42</sup> «No es que yo quisiera ser como Cristo-Teodorito. Yo me buscaba modelos en la vida, pero la vida me ofrecía dobles. Un modelo incita, mejora, ennoblece, despierta el sentido emulativo. Pero un doble hastía, desmoraliza y desconcierta. El modelo se elige y el doble te lo imponen. Cristo-Teodorito era la burla sublime de lo que yo no era. Un espejo que la vida, ya tan temprano, me ponía delante. Es lo que pasa, supongo, con los hermanos» (p. 45).

<sup>43</sup> «Cristo-Teodorito y yo éramos algo así como los delfines de la pequeña burguesía del barrio, admirados por las gentes obreras y por los porteros, y tolerados por la aristocracia que tenía pianos, en gracia, sin duda, a nuestras cabelleras rubias, nuestra gentileza unánime y nuestra adolescencia par» (p. 55).

<sup>44</sup> «Suponen [los amigos] otras versiones de uno mismo. Ramificaciones de nuestra vida que no vamos a seguir. Como las amigas o los primeros amores. Alguna vez había notado yo que, forjando su mujer ideal, el adolescente se está forjando a sí mismo, por interposición de otra persona que a lo mejor ni siquiera existe. Pues lo mismo con el amigo ideal, con el amigo íntimo. El amigo ideal es otra imagen de nosotros mismos, otro espejo en el que reflejarnos como nos quisiéramos. Al amigo, como a la amada, le ponemos nosotros todo lo que le falta para ser ideal. No sé si esto era lo que Goethe había llamado las afinidades electivas, según me explicara una vez Darío» (p. 188).

me había hecho de él? Se dice que el joven busca maestros. Lo que busca son espejos. Algo de esto tenía yo anotado en mi diario. (Mi diario, roto en pedazos y quemado, la noche anterior, o salvado en parte, guardado como para siempre en mi cajón de la habitación azul.) El admirador tiraniza al admirado, como el enamorado tiraniza a la persona amada. La sublimidad, quizá, se la había puesto yo a Darío, porque forjar la sublimidad de otra persona es forjar la propia. ¿Hasta qué punto era él culpable de haber traicionado una imagen de sí mismo que le había creado yo? Quizá, cualquier otra persona habría visto en él desde el principio un joven vanidoso, ambicioso, inquieto, con ganas de revancha y de dinero, con afán escandaloso de triunfo (p. 188).

El motivo de la búsqueda de la identidad (derivado de la relectura y 'actualización' del mito de Narciso desde la perspectiva clásica y 'maldita') entronca, por último, con el de las edades del hombre, de abolengo clásico – recuérdese la conocida elegía de Solón, 19 D – y reelaborado mediante el prisma romántico y contemporáneo (con un apunte, por ejemplo, en el texto de Marías, referido a los treinta años)<sup>45</sup>. Así, en un diálogo continuo con sus etapas, más adelante, el adolescente-narciso vuelve a rememorar el motivo, cuando señala, refiriéndose a una: «Hay una edad en que todo se considera que son experiencias: el adolescente cree que está experimentando, y lo que está es, sencillamente, viviendo.» (p. 101). Lo que no cabe duda es que la prosa umbraliana confirmaba, gracias a *Las ninfas*, la experiencia granada y maestra del escritor – anhelada ávidamente por su protagonista – en el acto 'discursivo'. Su visible pericia y notoria capacidad a la hora de asimilar los referentes clásicos, acomodándolos a las nuevas circunstancias, revisando los modelos y su imaginería, daban una respuesta *in fieri* y de calado metadiscursivo a la pregunta que se hacía constantemente el joven bisoño sobre

<sup>45</sup> «Por el contrario, había temporadas, en el buen tiempo, en que la tentación no era el cine, sino el monte, aquel monte al noreste de la ciudad, un sitio adonde me habían llevado mucho de niño, y adonde yo gustaba ahora de pasear mis soledades de poeta, pues el adolescente vuelve sobre los pasos del niño que ha sido, que acaba de ser, haciendo así una nueva lectura de la niñez, del mundo de la niñez, y viéndolo todo a otra luz, de otra forma, con ese revisionismo constante que es la vida, y que consiste en hacer siempre las mismas cosas, pero creyendo que hacemos otras. Luego, el adulto relee o revisa la vida del adolescente, y el maduro la vida del hombre, y el viejo la vida entera, y el hombre está repasando siempre el libro de su vida, en el que todos leemos, pues lo vivido se va tornando novela, el pasado se consagra solo y nos va consagrando» (p. 88). La pervivencia del tema en la literatura española ha sido recientemente tratada por L. Romero Tobar, «En las Edades del hombre: el topos nel mezzo del camin y los románticos», en *IV Congreso Internacional de Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto* (en prensa).

«cómo ser sublime sin interrupción». El artífice, que había logrado ya la imposible 'forma para su estilo' – estandarte de los modernistas tan frecuentemente citados en la obra –, contestaba así, en una obra de alto fuste, dando una explicación artística al 'enigma'.

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN

Las semanas del jardín:  
*texto cervantino recreado por Juan Goytisolo*

Mi nacionalidad es cervantina<sup>1</sup>.  
(Juan Goytisolo)

*Invención y no memoria*

En el palenque de la memoria y la invención acotado por el tema de este congreso, la lanza de *Las semanas del jardín* la corre Juan Goytisolo por el lado de la invención y no por el de la memoria. No podía ser de otro modo, me dirán Uds., siendo su novela un diálogo con un clásico inexistente. Claro que, aun reduciendo el terreno de juego a un solo ángulo, el de la invención, si leyéramos la novela de Goytisolo como una tentativa de reconstrucción de la homónima obra cervantina perdida, o nunca terminada, habríamos de hilar muy fino para incluir su operación literaria en el palenque arriba citado, faltando, como falta, el hipotexto de la reescritura goytisoliana. En realidad, su inclusión es legítima, pues en su novela de 1997 Juan Goytisolo lleva a cabo una relectura del *Quijote*, o mejor, la reconstrucción conjetural de *Las semanas del jardín* de Cervantes a partir, no tanto del texto del *Quijote*, como haría pensar mi afirmación de hace un momento, como de su interpretación personal.

Así las cosas, pido licencia al ilustre auditorio para correr esta lanza, en la convicción de que en el ejercicio descubriremos un ejemplo em-

<sup>1</sup> W. Eilenberger, H. Ástvaldsson y F. Herrera, *Nacionalidad cervantina. Una entrevista con Juan Goytisolo*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», en «<http://www.ucm.es/info/numero11/jgoytiso.html>».