

# La memoria construida: Por el camino de Swann en la obra de Francisco Umbral

CARLOS PEINADO ELLIOT  
Universidad de Sevilla

Si, como afirma el narrador de *Los cuadernos de Luis Vives* «la literatura no es sino la memoria sometida a la gramática»<sup>1</sup>, en Proust halla Umbral no sólo un modelo literario que encuentra su impulso primordial en la memoria, sino sobre todo una gramática (no la única, pero indiscutiblemente una de las más importantes) que configura su escritura. Esta gramática es la de un subgénero (la novela de formación del artista) que va a codificar gran parte de su obra. Umbral tiene presente esta instancia intermedia a la hora de escribir: «Los periódicos de Madrid nos daban mucho tema de conversación a los del clan (y no quiero hacer de este clan de amigos el salón proustiano de madame Verdurin)»<sup>2</sup>. El universo proustiano gravita sobre la narrativa de Umbral, siendo manifiesta su influencia<sup>3</sup>, si bien cuando la crítica se ha detenido a analizar este influjo, se ha referido fundamentalmente al papel de la memoria en su obra<sup>4</sup>.

Al igual que en la *Recherche*, la célebre memoria involuntaria proustiana está presente en la narrativa de Umbral<sup>5</sup>, pero como afirma Deleuze en *Proust y los signos* (libro citado por Umbral en *Los ángeles custodios*), la memoria involuntaria no es más que un mecanismo en el proceso de aprendizaje del protagonista<sup>6</sup>. Umbral encuentra en Proust el máximo modelo de la novela lírica, un modelo de meta-literatura para el proceso continuo de disolución de la historia<sup>7</sup>, que convierte el texto en arqueología de la propia escritura<sup>8</sup>. Dice Umbral que en Proust halla el modelo de novela familiar<sup>9</sup>. Aunque esta afirmación no es totalmente exacta (pues ninguno de los dos escribe «novela familiar» propiamente dicha), pone de relieve el peso de lo femenino en la educación sentimental del futuro escritor. En efecto, la figura de la madre, de la abuela, de la tía Leoncia, de la criada Francisca, encuentran su contrapartida en las figuras feme-

1 Umbral 1996, 14.

2 Umbral 1996, 69. Este modelo se repite en sus novelas de iniciación literaria, como las «soirées», según las denomina el propio narrador de *El fulgor de África*.

3 Cfr. la reflexión del autor en la entrevista concedida a Ángel Vivas en Martínez Rico 437-440.

4 Cfr. Ardavín 2003, 86-103; Ardavín 2000, 159; Bellido 49-50; Paradela García 149.

5 Sobre la importancia de los sentidos en Umbral y su relación con Proust, cfr. Martínez Rico 82-83.

6 Deleuze 11-13.

7 Cfr. Umbral 2003, 210-212.

8 Umbral 1996, 54.

9 Umbral 1996, 119: «A la tía Algadefina [...] la metí ya en la novela de esta enfermedad [...] y siempre que he hecho la novela familiar, que es la que más me gusta y en la única que creo: Proust».

10 Proust 24.

11 Cfr. Umbral 1999, 44: «Explica Neumann [...] que existen dos tipos de hombres solitarios [...]. Es el primer tipo aquel que camina en la vida hacia adelante, con ímpetu, con decisión. [...] Han gozado una equilibrada influencia del mundo del padre y el mundo de la madre. Cada uno de estos mundos les ha servido para defenderse del otro. Anulan así la "imagen materna" con decisiones viriles, y remontan las almenas paternas mediante el veneno de personalidad propia, de intimidad, heredado de la madre. El otro gran tipo humano es precisamente el que se acoge tan sólo a ese veneno maternal, el que no avanza ni hace camino, sino que prefiere regresar eternamente por los caminos que llevan a la infancia, al origen, al útero».

12 Barrero Pérez (11) observa este proceso de aprendizaje en *Los cuadernos de Luis Vives*.

13 Castellani 137-148.

14 Cfr. Rodríguez Fontela.

15 Cfr. Penedo Picos 209. Velasco Marcos 22 califica *Las ninfas* como *Bildungsroman*, en el que se produce «la conformación de la educación sentimental del protagonista». Cfr. igualmente Bellido 58.

16 Villanueva 159-160. Cfr. la aplicación a la obra de Umbral en Martínez Rico 172.

17 Sobre esta unión de Proust y Valle-Inclán, cfr. Martínez Rico 277.

18 Umbral 1999, 245.

ninas umbralianas (las tías y la madre), que constituyen el útero materno en el que el creador va forjándose desde su inicio. Así vemos en *El hijo de Greta Garbo* la descripción de la tía Socorro matando pavos o conejos, con la firmeza de la Francisca de Proust. O apreciamos la idealización de la figura materna en ambos autores, encarnada en el «vestido blanco de mamá» (en *El hijo de Greta Garbo*), que recuerda el «traje de jardín, de muselina blanca con cordoncitos colgantes de paja trenzada»<sup>10</sup> que queda como imagen imborrable de la madre que sube para dar su beso de despedida por la noche al niño de la *Recherche*. En este ciclo umbraliano de la novela de provincias se manifiesta una fuerte tensión entre la nostalgia o el deseo de la atmósfera maternal y la necesidad de ruptura con la vida de provincias a que la familia se encuentra ligada, manifestación de la tensión entre los dos modelos de creador de Neumann comentados por Umbral en su obra sobre Larra<sup>11</sup>.

El modelo que toma Umbral de Proust y que incansablemente repite en sus novelas de la infancia es la novela de formación de artista<sup>12</sup>. Ésta tiene una gran virtud para Umbral: su maleabilidad. Al ser un subgénero de una variedad más amplia (*Bildungsroman*) le permite unir picaresca y novela de artista, como se observa en *Los males sagrados* (donde al mundo literario de la ciudad se yuxtapone el ambiente de la calle) o con más claridad en *Los helechos arborescentes*<sup>13</sup>. No en vano, como afirma Rodríguez Fontela, *El Lazarillo* es un antecedente del *Bildungsroman*<sup>14</sup>, y es este el género en el que la escritura umbraliana encuentra su cauce más adecuado<sup>15</sup>. Darío Villanueva ha observado cómo la novela lírica «se identifica tantas veces también [...] con una singular manifestación del *Bildungsroman* [...]: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad singular [...] álgter ego del autor»<sup>16</sup>.

La novela de formación de artista puede igualmente emparentarse con el esperpento y el mundo de la bohemia (reconocible con facilidad en *Las ninfas*), de modo que en las novelas de la provincia podemos encontrar un amplio espectro que oscila entre aquellas novelas en las que determinados elementos de la formación del artista aparecen bajo la lente valleinclanesca<sup>17</sup> (pues «una gran gloria literaria [puede] reducirse a una mosca discursante con sólo aplicarle otra lente»<sup>18</sup>), y aquellas en las que el proceso de mitificación del pasado deja en un segundo plano (o anula) la deformación esperpéntica (*El hijo de Greta Garbo*). Son muchos los rasgos comunes a una novela de artista que se encuentran en la *Recherche* y en Umbral, pero que pueden atribuirse simplemente a las constantes genéricas. En el presente estudio nos centramos en aquellos

elementos de la obra de Umbral en los que es posible rastrear con mayor claridad la huella de la primera novela de la *Recherche*<sup>19</sup>.

## Personajes

Si bien es posible atribuir los diversos paralelismos entre personajes nuevamente al entronque o comunidad de género, hay afinidades que no pueden dejar de ser destacadas. Habremos de omitir (por falta de espacio) la vinculación entre la Teresita de *Los males sagrados* y Gilberte Swann, primeros amores de los respectivos protagonistas desarrollados en un parecido escenario invernal. Tampoco podremos detenernos en la admiración por la aristocracia y lo nobiliario que se manifiesta tanto en la *Recherche* como en las novelas umbralianas<sup>20</sup>.

La novela de formación de artista implica un mundo artístico en el que se despliegan las primeras inquietudes del joven creador. Hallamos en *Las ninfas* una tríada de personajes que semejan los modelos proustianos carnavalizados mediante la técnica esperpéntica, observándose así el entrecruzamiento de modelos literarios del que hablamos al comienzo de este trabajo: el «maestro» Darío Álvarez Alonso, que introduce al joven en el mundo literario; el músico que había triunfado en Madrid (Empédocles) y el pintor que no habiendo alcanzado la gloria en la capital se queda en la pequeña provincia (Teseo). En pocas páginas aparecen tres personajes (escritor, músico, pintor) que recuerdan a la célebre tríada proustiana (Bergotte, Vinteuil, Elstir).

De entre ellos, presenta curiosas similitudes con el modelo de Proust Empédocles, un músico que había triunfado, pero que «con el pulso roto por el alcohol y por la edad, se había retirado por fin [...] y el apodo [...], que quizá aludía a su pederastia o a otras actividades aun más torpes de su reverso (él, que había sido puro anverso lírico) se extendió por la ciudad y se fue comiendo al nombre glorioso [...]»<sup>21</sup>. Vinteuil es una figura gris en Combray, conocido como simple profesor en Montjouvain (hasta el punto de que, al oír la sonata, Swann en ningún momento cree que pueda ser él el compositor de ese movimiento): «Se acordaba mi madre del triste final de la vida del señor Vinteuil, absorbido primero por las funciones de madre y de niñera que cumplía con su hija y luego por lo que ella le hizo sufrir; veía el torturado rostro del viejo en aquellos últimos tiempos; sabía que tuvo que renunciar para siempre a acabar de transcribir en limpio todas sus obras de los últimos años, pobres obras de un viejo profesor de piano, [...] que considerábamos de poco valor intrínseco [...]»<sup>22</sup>.

19 No podemos analizar todos los motivos que tienen su correspondencia en la obra de Proust, algunos de ellos carnavalizados, como la mujer que nace de la cadera del protagonista mientras duerme, y la que nace durante la masturbación de la carne del adolescente en *Las ninfas*, o esa interrogación «¿para siempre?» de la muerte de Bergotte que se repite en la muerte de Olvidito, en *Las giganteas*.

20 Podemos recordar las «vagas condesas imaginadas a lo lejos en el parque» en *El hijo de Greta Garbo* o la contemplación en misa de la marquesa en *Los cuadernos de Luis Vives* –pasaje paralelo al primer encuentro del niño de la *Recherche* con la duquesa de Guermantes en la iglesia de Combray–. Viene a unirse tanto en el caso del niño de la *Recherche* como en los personajes niños o adolescentes de Umbral la atracción por lo aristocrático al deslumbramiento por lo gótico.

21 Umbral 1976b, 148-149.

22 Proust 193.

Podemos comprobar cómo el rostro torturado por el sufrimiento de Vinteuil se transforma en la máscara «de llanto de teatro» de Empédocles (que tenía fama de homosexual): «Empédocles tenía los ojos claros, acuosos, caídos, como en un llanto congelado y permanente, y la nariz un poco deshecha y caída, e incluso yo creo que tenía las orejas un poco más bajas del sitio normal, de modo que todo su rostro daba una sensación de llanto de teatro, de máscara que hace la mueca de llorar sin llorar»<sup>23</sup>.

23 Umbral 1976 b, 150-151.

Vinteuil se muestra en la *Recherche* como una figura patética; tras la muerte de su mujer, no quiere enterarse de las correrías homosexuales de su hija, en boca de toda la ciudad. Su caída en desgracia lo lleva a tratar a aquellos a los que en otra época, por su dureza y dignidad, no se habría dignado a acercarse. La homosexualidad de la hija del músico de la obra de Proust se ha transferido aquí al artista de la novela de Umbral, sirviendo (según vimos en la cita) de rasgo esperpéntico. Curiosamente en *Las ninfas* se narra un suceso paralelo al descubrimiento del lesbianismo en la *Recherche*: el protagonista ve por un «ventano» la relación entre M<sup>a</sup> Antonieta y la novia de Cristo-Teodorito<sup>24</sup>; recordemos cómo en la *Recherche* el protagonista contempla por la ventana entreabierta a la hija de Vinteuil manteniendo una relación homosexual<sup>25</sup>.

24 Umbral 1976b, 174.

25 Proust 193-196.

Junto al músico encontramos la figura del pintor, Teseo, al que se presenta como pedófilo. En estas caricaturescas, esperpénticas representaciones del fracaso, se observa el estilo umbraliano que condensa, concentra y exagera mediante la deformación el universo proustiano para mostrar el asfixiante ambiente de provincias que necesita abandonar para desarrollar su vocación artística.

### Motivos espaciales

Desde Ricardo Gullón conocemos la vocación espacial de la novela lírica, manifestada ya en el comienzo de *En busca del tiempo perdido*, con el transcurrir por los diversos cuartos en los que ha dormido el narrador a lo largo de su vida. No puede sorprendernos, por tanto, que *Las ninfas* comience con la descripción de la habitación azul, que se erige en motivo principal que reaparece una y otra vez en la novela<sup>26</sup>.

26 Sobre la habitación azul, Cfr. Arranz Lago 222-223.

Este *leit-motiv* de la habitación azul se va repitiendo a lo largo del libro («las aguas azules de la habitación azul»), vinculándose a la vocación literaria del personaje principal: «Pero yo sabía que el crisol de mi personalidad [...] tenía que salir de allí, de la habitación azul con sillones hondos [...]»<sup>27</sup>. El

27 Umbral 1976b, 15.

color, de fuerte ascendencia simbolista, se asocia a las lecturas modernistas que el joven hace en esa habitación<sup>28</sup>.

Encuentra esta habitación su precedente en la habitación del hotel de Balbec que se describe en *A la sombra de las muchachas en flor* pero que ya se anticipa en las primeras líneas de «Nombres de tierra: el Nombre», tercera parte de *Por el camino de Swann*. Esta habitación también se une al azul del mar, a las aguas: «De todas las habitaciones [...], ninguna distaba más en parecido de las habitaciones de Combray, [...] que aquella del Gran Hotel de la Playa de Balbec, que contenía entre sus paredes pintadas al esmalte, brillantes como el interior de una piscina donde azuleara el agua, un aire puro, azulado y salino. El mueble bávaro encargado de amueblar el hotel había variado la decoración de las habitaciones, y [...] puso, a lo largo de la pared, estanterías bajas rematadas con vitrinas de cristales en los cuales, [...] se reflejaba este o aquel cuadro fugitivo del mar, desarrollando así un friso de claras marinas...»<sup>29</sup>.

Se pone de manifiesto en esta simple comparación la semejanza y la diferencia entre estos dos personajes. La vocación literaria es la base de ambas narrativas, pero, mientras que el personaje de la *Recherche* se encuentra en un ambiente lujoso propio de la burguesía, propicio para la contemplación de la belleza, el personaje umbraliano padece un ambiente pobre y hostil, en el que ha de desarrollar una auténtica lucha por la supervivencia (con la permanente amenaza del sepia) que lo llevará a huir de la provincia. El azul en Umbral es la proyección de su voluntad de ser escritor.

Precisamente en *Las ninfas* podemos hallar uno de los pasajes más claramente proustianos. Se trata de la escena iniciática en la que el protagonista, Francisco, se dirige al Círculo Académico donde se reunían los que profesaban la «religión de la cultura», escena semejante a la evocación de la iglesia de Combray. El camino de Francisco se describe como el ingreso en un espacio sagrado, en el que se manifiesta una transfiguración de lo cotidiano: «Las plazas tenían una anchura distinta en la noche. No es que fuesen ni que pareciesen más grandes que de día, sino que entraban en otra dimensión del espacio y del tiempo»<sup>30</sup>. Puede compararse esta cita con el valor de la iglesia para el niño: «Todo esto revestía a la iglesia para mis ojos de un carácter enteramente distinto al resto de la ciudad: el ser un edificio que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones –la cuarta era la del Tiempo»<sup>31</sup>.

La entrada en estos palacios introduce al joven en un espacio espiritual «otro», distinto, que se refleja en el mismo pavimento: «Era ya un

28 Umbral 1976b, 19. Esta habitación azul se encontraba ya en *Los males sagrados* y reaparece en *El fulgor de África* en la alcoba de la tía Algadefina (donde el azul se une a lo maternal y a la poesía).

29 Proust 451.

30 Umbral 1976b, 25.

31 Proust 80.

32 Umbral 1976b, 25-26.

33 Proust 77-78.

placer entrar en aquellos palacios abiertos a la cultura, [...] pisar losas de siglos, siglos como losas, estar, no en el infierno del retrete ni en el paraíso azul y falso de la habitación azul, sino en el reino real del verso y el verbo, del libro y el arte»<sup>32</sup>. El niño de la *Recherche* (a quien el sol que desplegaba en Pascua las vidrieras lo «consolaba de la desnudez y la negrura de la tierra») recuerda las laudas de la entrada de la iglesia, que lo transportan a otro tiempo<sup>33</sup>.

34 Umbral 1976b, 26.

35 Proust 79.

36 Proust 80.

Francisco se adentra «en los bosques confusos del saber», porque se imaginaba «el Renacimiento como un jardín, el Clasicismo como una estatua, el Romanticismo como una enredadera», como «paraísos perdidos o jardines perfumados»<sup>34</sup>. El niño de la *Recherche* iba «no por una iglesia, sino por la nave de una gruta de irisadas estalactitas»<sup>35</sup>, andaba por la iglesia «como por un valle visitado por las hadas y donde el campesino se maravilla de ver en una roca, en un árbol, en un charco, huellas palpables de su sobrenatural paso»<sup>36</sup>.

37 Umbral 1976b, 27.

La iglesia de Combray semeja por fuera más muro de cárcel que de iglesia, las estancias en las que se reúne el Círculo Académico tenían un «olor vago a juzgado y convento»; el ábside de la iglesia de Combray era tosco y carente de belleza artística e incluso inspiración religiosa; el viejo pórtico, «negro y picado cual una espumadera, estaba en las esquinas curvado y como rehundido»; la estancia antigua en la que se reúne Francisco «toda de maderas oscuras con restauraciones de otra madera más clara, parches lamentables que procuraba ignorar»<sup>37</sup>. Pues si el deslumbramiento de la cultura hace que Francisco voluntariamente deje a un lado estas imperfecciones para sumergirse en un mundo de belleza, el niño de la *Recherche*, llevado por el amor, también desconoce estas imperfecciones.

38 Umbral 1976b, 26: «Yo cruzaba patios góticos, escorialenses, platerescos, rococó [...] y aquella sucesión de patios era ya para mí como la sucesión de los libros, de las épocas históricas, de los ciclos culturales. Era como pasar de los egipcios a los griegos, o de los griegos a los caldeos...».

39 Umbral 1976b, 26-27.

40 Proust 80-81.

La sucesión de patios<sup>38</sup> introduce al personaje de Umbral en el espesor del tiempo: «Atravesaba yo, pues, las edades geológicas acumuladas y superpuestas en aquel palacio de incontables revocos, atravesaba las capas culturales sucesivas, los patios, los claustros, cada uno con su aire, con su clima, con su olor»<sup>39</sup>. Sigue aquí el modelo de Proust, como comprobamos en la siguiente cita: «...el ser un edificio que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones –la cuarta era la del Tiempo– y que al desplegar a través de los siglos su nave, de bóveda en bóveda y de capilla en capilla, parecía vencer y franquear no sólo unos cuantos metros, sino épocas sucesivas, de las que iba saliendo triunfante; que ocultaba el rudo y feroz siglo oncenno en el espesor de sus muros [...]; y que se hundía con su cripta en una noche merovingia por donde, [...] bajo la bóveda sombría y fuertemente nervada, [...] Teodoro y su hermana nos alumbraban [...]»<sup>40</sup>.

En *Los males sagrados* hallamos un eco de este pasaje nuevamente en una escena iniciática: la reunión de unos jóvenes con vocación de artista que se encontraban «en la gruta de los colores, en aquel subterráneo pintado de amarillo, rojo [...] encendidos los colores en la sombra como los vitrales de una catedral sumergida»<sup>41</sup>.

Si las estancias y los lugares de cultura desempeñan una función destacada en el aprendizaje estético de los personajes, no menor es la importancia de la naturaleza en el cultivo de su sensibilidad. El atractivo del lado de Guermantes era el Vivonne, por cuya ribera pasea el protagonista de la obra. Si los paseos por la orilla del río aparecen en *El hijo de Greta Garbo* o *Las ninfas*, el río constituye el eje principal de *Las giganteas*<sup>42</sup>. En los paseos por el campo de *Las ninfas*, volvemos a encontrar una alusión directa a la obra de Proust, en el contexto de la novela de formación de artista. El joven escritor sale al campo y recuerda sus paseos de la infancia, relejendo su vida<sup>43</sup>. Esta lectura de los signos que transfigura la propia memoria y culmina en el libro (objetivo que vertebra teleológicamente la *Recherche*), es ya la poética de este joven escritor protagonista de *Las ninfas*. El paseo por el campo es una creación del paisaje a través de la memoria, pues sólo ella puede interpretar y rehacer el bosque de signos por el que el escritor camina, recuperando lo perdido a partir de los signos que piden que sepamos leerlos: «...y trataba de distinguir entre las huertas de allá abajo la huerta donde antaño jugábamos, sintiendo con dolor que ya no existía, que el tiempo la había borrado, [...] como si me hubiesen robado una pieza de mi pasado, y también veía el río, [...] y el puente, y la larga carretera [...]. Pero ya la carretera no era tan larga, y la visión geográfica de mi vida, con montes y valles, con ríos y nubes, con cielos y caminos, era, al fin y al cabo, la única visión que podía tener de ella y de mí mismo, pues a medida que el tiempo se nos pierde y huye, se va trocando en geografía, y no es verdad que no deje nada, el paso del tiempo, sino que nos deja unos paisajes, unos lugares, unos colores y unas luces que son el cuajarón de ese pasar, de ese tiempo que creemos perdido, paisajes y lugares, colores y luces que antes no teníamos, porque los leíamos de otra forma o ni siquiera los leíamos. El tiempo, sí, se transmuta en geografía, y lo que perdemos de tiempo lo ganamos en espacio, y las horas perdidas de la infancia están ahí, en las copas de los árboles, y quizá son esos hilos de plata, de luz, que brillan de rama a rama, de hoja a hoja, porque en esos árboles, en esa arboleda cuaja algo que entonces no había, nos enriquece y nos habita»<sup>44</sup>.

41 Umbral 1976a, 34.

42 En esta, la imaginación infantil mitifica el río; en la presa las embarcaciones caen «a pico al infinito, en la presa que acelera el Universo, que arrastra las piraguas nibelungas por los cielos del tiempo» (Umbral 1982, 20-21). En la *Recherche* se compara el nacimiento del Vivonne con la entrada de los infiernos.

43 Umbral 1976b, 107.

44 Umbral 1976b, 107-108.

### El símbolo de la planta acuática

Los paseos a orillas del Vivonne traen a nuestra memoria el célebre pasaje de los jardines de ninfeas, en uno de los cuales el caminante se encuentra con un nenúfar que queda atrapado en la corriente, en un movimiento mecánico incesante, y que le recuerda a algunos neurasténicos como su tía Leoncia que, «cogidos en el engranaje de sus enfermedades y manías, los esfuerzos que hacen inútilmente para escapar contribuyen únicamente a asegurar el funcionamiento y el resorte de su dietética extraña, ineludible y funesta»<sup>45</sup>. Pero este círculo infernal del nenúfar anticipa simbólicamente el movimiento circular de las pasiones en las que se van a ver envueltos los principales personajes de la *Recherche*, de Swann al propio protagonista en sus celos por Albertine.

En *Los males sagrados*, el protagonista se sienta a contemplar el estanque de lotos, flor con la que se identifica, que se constituye en símbolo del poeta<sup>46</sup>. Pero es en *El hijo de Greta Garbo* donde se desarrolla con mayor profundidad este símbolo del loto. Las aguas estancadas son representación de la muerte, un «agua rectangular, profunda, vertiginosa» donde el niño teme caer como al vacío. La imagen que se queda impresa en el narrador es la de los lotos atrapados bajo las aguas heladas del estanque<sup>47</sup>.

Si el loto se identifica con el protagonista (el amarillo de los guantes), podemos afirmar que esta imagen simboliza las novelas de formación del artista, al igual que el nenúfar de la *Recherche* anticipa los movimientos pasionales de los personajes. En este caso, el loto devuelve al escritor su propia imagen: la de una vocación encarcelada en la prisión de la provincia, atrapada en un ambiente que impide que la vida del artista se desarrolle. No es extraño que en sus paseos por el río congelado, descubra cuerpos de muertos: el protagonista habrá de huir de la ciudad, romper con su vida presente (así concluyen siempre las novelas de este ciclo) para poder crecer como escritor, pues el vector de Umbral es una continua subida, un deseo de ascenso, de éxito, que continuamente lo lleve más alto, más allá. Pero este impulso concluye en la decepción completa que enuncia en *Un ser de lejanías*: «el éxito está vacío»<sup>48</sup>.

En Proust encuentra Umbral la gramática que le ayuda a forjar las novelas de formación del artista. Pero en Umbral, se manifiesta de un modo más imperioso la necesidad de ruptura y salida del asfixiante ambiente de la provincia para escapar a la capital. Late así en la obra umbraliana una tensión irresoluble entre la nostalgia que vuelve una y otra vez en busca de su origen, y su vocación de artista que lo impulsa siempre hacia el futuro, a un más allá que se tornará, finalmente, desolado.

45 Proust 204.

46 Umbral 1976b, 142: «Nos sentábamos en torno a los estanques de la plaza, mirando las flores de loto y los peces de colores, y el sol de la mañana era una fiesta en el agua, en las escamas de los peces, y el amarillo de los lotos era el amarillo exacto de mi alma adolescente, ilusionada y melancólica».

47 Umbral 1976b, 76-77.

48 Umbral 2003, 20.

## Bibliografía

- Ardavín, C.X. «Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral». *Revista hispánica moderna* 53.1 (2000): 153-161.
- Ardavín, C.X., ed. *Valoración de Francisco Umbral*. Gijón: Llibros del Peixe, 2003.
- Arranz Lago, D. F. «El imaginario de Francisco Umbral: *Las ninfas*». En B. de Buron-Brun, ed. *Francisco Umbral: una identidad plural*. San Sebastián: Université de Pau et des Pays de l'Adour-Utriusque Vasconiae, 2009. 219-229.
- Barrero Pérez, Ó. «El niño en la obra de Francisco Umbral». En C.X. Ardavín, ed. *Valoración de Francisco Umbral*. Gijón: Llibros del Peixe, 2003. 160-184.
- Bellido Navarro, P. «Madrid en la obra de Francisco Umbral». En B. de Buron-Brun, ed. *Francisco Umbral: una identidad plural*. San Sebastián: Université de Pau et des Pays de l'Adour-Utriusque Vasconiae, 2009. 49-62.
- Castellani, J.-P. «Récit picaresque et mémoire magique dans *Los helechos arborescentes* de Francisco Umbral». *Études Hispaniques* 14 (1988): 137-148.
- Deleuze, G. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- García Jambrina, L. «Francisco Umbral, novelista lírico: *El hijo de Greta Garbo*». *Ínsula* 581 (1995): 25-27.
- Martínez Rico, E. *La obra narrativa de Francisco Umbral. 1965-2001*. Madrid: Universidad Complutense, 2004. Tesis Doctoral.
- Penedo Picos, A. «Autoficción e inconsciente en Umbral». En B. de Buron-Brun, ed. *Francisco Umbral: una identidad plural*. San Sebastián: Université de Pau et des Pays de l'Adour-Utriusque Vasconiae, 2009. 207-218.
- Proust, M. *En busca del tiempo perdido. 1*. Trad. P. Salinas. Madrid: Alianza, 1966.
- Rodríguez Fontela, M.A. *La novela de autoformación*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- Umbral, F. *Los males sagrados*. Barcelona: Destino, 1976a.
- Umbral, F. *Las ninfas*. Barcelona: Destino, 1976b.
- Umbral, F. *Las giganteas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Umbral, F. *El fulgor de África*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Umbral, F. *Los cuadernos de Luis Vives*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Umbral, F. *El hijo de Greta Garbo*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Umbral, F. *Larra. Anatomía de un dandy*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999.

Umbral, F. *Los helechos arborescentes*. Barcelona: Planeta, 1999.

Umbral, F. *Un ser de lejanías*. Barcelona: Planeta, 2003.

Umbral, F. «Alrededores de Marcel Proust». *Jano* 1583 (2005): 206.

Velasco Marcos, E. «Las ninfas: develar-devaluar la realidad». *Ínsula* 581 (1995): 22.

Villanueva, D. «La novela lírica de Francisco Umbral». En S. Sanz Villanueva, ed. *Francisco Umbral y su tiempo*. Valladolid: Ayuntamiento-Fundación Francisco Umbral, 2009. 147-176.