CRONICA Y NOVELA EN «LAS NINFAS», DE UMBRAL

Cuando Francisco Umbral obtiene el Premio Nadal 1975 con su novela *Las Ninfas,* es ya uno de los escritores más leídos por los españoles. Un Francisco Umbral maestro en decir «entre líneas». Según algunos, el agudo cronista, que antaño sugería con ingenio, ha perdido gracia y garra al escribir, después, en una situación de mayor libertad expresiva. No entramos en la discusión de tal juicio. Lo cierto es que el historiador futuro, para entender la España de los años setenta, ha de recurrir a los artículos de Umbral. Como un Larra de hoy, sintetiza periodismo y literatura y se erige en testigo excepcional de su época. Como Fígaro entonces, es celebrado como humorista por sus contemporáneos, que solemos ignorar u olvidar la carga de amargura contenida en sus escritos. Esto, por no hablar del aspecto revulsivo; ese Umbral que considera la «insolencia» como algo irrenunciable (1).

Umbral es, a nuestro entender, un buen escritor; pero, sobre todo, un muy representativo escritor. Su importancia es literaria, estética; pero, más aún, es sociológica, documental.

Nuestro escritor no es un periodista al uso; tampoco un novelista corriente. A través de *Las Ninfas* trataremos de demostrarlo. Casi vamos a caer en la tentación de negar que estemos ante una verdadera novela, como en una especie de entomología literaria. Pero, si se nos permite usar una paradoja simplificadora, de las que gusta tanto el propio escritor, diríamos que Umbral es un novelista que escribe en los periódicos y un periodista que escribe novelas, o, dicho con sus propias palabras, «novelista en el ensayo y ensayista en la novela» (2). En ambos casos, lo que él hace es escribir siempre «umbralianamente». Y esta su incapacidad —o su no voluntad— de acomodar el estilo al género abordado constituyen su grandeza y su servidumbre literarias. *Las Ninfas,* obra que viene a refrendar rotundamente la popularidad de su autor, puede ser la prueba.

---

(1) Ana María Navales: *Cuatro novelistas españoles,* Madrid, Fundamentos, 1974, p. 223.
(2) Ana María Navales, *op. cit.,* p. 218.

No hay en *Las Ninfas* capítulos numerados, pero sí una serie de unidades, únicamente separadas por espacios en blanco. La ausencia de numeración de las partes, normal en la novela actual, trata de arrinconar el decimonónico concepto de «capítulo» y subrayar así la unidad total de la novela; pero en Umbral esas divisiones dan lugar a una serie de segmentos, todos ellos de extensión aproximadamente igual, que producen la impresión de estar establecidos convencionalmente, sin responder a exigencias del relato. Dichos segmentos, pues, de ningún modo coinciden con los conceptos de «función» o de «secuencia narrativa», propios del análisis estructural o semiológico, sino que son porciones simétricas del texto, unidades en cuanto a tema o subtema y a la organización, casi estrófica, del ropaje verbal, no unidades narrativas; segmentos del discurso, no secuencias de la historia.

Pues bien, cada una de estas «unidades» viene a coincidir, tanto por su estructura —un poco de pequeños poemas en prosa— como por su extensión —siete u ocho páginas, de doce a veinte párrafos— con los artículos periodísticos del autor, con unas «crónicas» aquí un tanto dilatadas. La semejanza se refuerza, por supuesto, al tener en cuenta el estilo, en todo caso más cuidado, pulcro y lírico en la novela (en ésta y en las demás del autor). De tal suerte que, en una visión harto simplificadora, podría llegar a parecer *Las Ninfas* una serie de crónicas umbralianas, algo así como su hermana mayor *Amar en Madrid* o la casi melliza titulada *Mis paraísos artificiales,* publicada al calor del Nadal 1975 y con el engañoso reclamo publicitario de «diario íntimo» del escritor, que constituye en realidad una típica colección de crónicas suyas, de fondo autobiográfico, desde luego, como todo cuanto sale de su pluma, porque «el hombre está repasando siempre el libro de su vida» (3).

Pero *Las Ninfas* aspira a constituirse en novela y Umbral sabe cómo lograrlo. No obstante, dada la procedencia del escritor —publicación en periódicos, aplauso general a sus crónicas— y su especial sensibilidad —tendencia a percibir la realidad en facetas aisladas y a reflejarla en contrastes simplificadores—, es inevitable esa primera apreciación de su escritura «en mosaico», de su construcción del relato a base de «prosas yuxtapuestas». En todo caso, el problema de cómo resolver en una estructura unitaria una sarta de anécdotas o sucedidos es ya uno de los más viejos en la narrativa europea. Umbral lo afronta, a su modo, con una táctica similar a la que consagró la novela picaresca: la autobiografía como soporte para rematar en reflexión.

---

(3) Francisco Umbral: *Las Ninfas,* Barcelona, Destino, 1976, 9.ª ed., p. 107.

Cada «unidad» o «segmento» se caracteriza por su individualidad conceptual (determinada preocupación del protagonista, cierto aspecto del mundo que le rodea, relaciones suyas con uno o varios personajes), así como por su singularidad temporal y espacial (un período de tiempo, por lo general muy corto; un lugar concreto con su ambiente vigorosamente evocado). Casi tenemos, dentro de cada «capítulo», las tres unidades que pedían para el teatro los preceptistas clásicos. Asimismo, un personaje o unos pocos centran nuestra atención en cada apartado; nunca se barajan ni se multiplican en una misma «unidad». En efecto, cuando la puntuación o la composición tipográfica no nos lo advirtieran, el salto en el tiempo o el cambio de lugar nos indicarían casi automáticamente el comienzo de un nuevo segmento, dedicado a explorar otra parcela de la realidad o, quizá, al desarrollo y ampliación de alguna de las ya vistas.

Será útil esquematizar el discurso de la novela en los siguientes treinta segmentos:

1) Páginas 9-16; 2) pp. 17-31; 3) pp. 32-39; 4) pp. 40-46; 5) pp. 47-53; 6) pp. 54-61; 7) pp. 62-76; 8) pp. 77-84; 9) pp. 85-92; 10) pp. 93-99; 11) pp. 100-106; 12) pp. 107-114; 13) pp. 115-121; 14) pp. 122-129; 15) pp. 130-132; 16) pp. 132-137; 17) pp. 138-144; 18) pp. 145-152; 19) pp. 153-160; 20) pp. 161-168; 21) pp. 169-176; 22) pp. 177-183; 23) pp. 184-191; 24) pp. 192-199; 25) pp. 200-207; 26) pp. 208-215; 27) pp. 216-223; 28) pp. 224-231; 29) pp. 232-240; 30) pp. 240-248.

Según se puede observar, estos treinta segmentos (4) presentan, en líneas generales, una fuerte individualidad, casi autonomía; algunos de ellos, muchos, admitirían ser leídos independientemente, como si fuesen «crónicas» sueltas.

Sin embargo, no cabe barajar esos «capítulos», ya que siguen un orden más o menos cronológico: la línea autobiográfica. Mejor aún que orden cronológico —a veces, un segmento no supone avance de tiempo con relación al anterior y, además, hay breves referencias retrospectivas— podemos hablar de un orden psicológico. Así, con independencia del factor tiempo, cada segmento de la novela nos presenta una nueva faceta de la realidad descubierta por el protagonista, aunque ese descubrimiento sea acaso rigurosamente simultáneo con lo relatado en el capítulo anterior.

A esto se añade un factor compositivo muy del agrado de Umbral: el contraste. De modo que un apartado se contrapone idealmente al anterior, al siguiente o a ambos; por ejemplo: el 3.º (amistad con

(4) Nuestra división es solamente una de las muchas posibles; no diferirían demasiado unas de otras; algún segmento podría desglosarse en dos o tres; pero eso es lo de menos.

Miguel San Julián; comunicación, acción) se opone al 2.º (incomunicación con la familia) y al 4.º (aislamiento por razones de trabajo y, después, de salud; aburrimiento, inactividad); o el 14.º (ejercicios espirituales para invidentes), que sorprende después del 13.º (episodio erótico-báquico de la vinatería) y contrasta con el 15.º (ambiente frívolo y ruidoso del café cantante), al que sigue, como un remanso, el 16.º (silencio y laboriosidad en el Seminario de Letras).

El contraste se da incluso en el interior de un mismo capítulo constantemente: así, en el 2.º, se contraponen la habitación azul y el retrete, el baño en el río y la clausura doméstica, la confesión (asimilada al baño refrescante) y el pecado (identificado con el retrete).

Reiterada dualidad, planteamiento antitético, tanto para las cosas y los lugares como para sus personajes: el protagonista narrador, por ejemplo, solitario en los segmentos 1.º y 2.º (aunque se esboza una comparación con el primo romántico), se va a definir en el 3.º por contraste con Miguel San Julián (contraste físico, contraste social; coincidencia: incipiente interés por las muchachas) y en el 5.º por contraste con Cristo-Teodorito (parecido físico, misma clase social; pero radical diferencia moral); hábilmente, el novelista va a romper después ese esquematismo, aunque no le muevan preocupaciones psicologistas, y cambiará los papeles a partir del capítulo 17.º, de modo que el «virtuoso» pasa a «pecador» (y casi viceversa); así, Cristo-Teodorito acaba por sentir la necesidad de «confesarse» con su anteriormente poco ejemplar amigo (21.º). Más adelante, se establecerá la comparación, bastante explícita, entre el protagonista y Darío (8.º) y entre éstos y Víctor (poetas «espontáneos» frente a poeta «de biblioteca»).

Estas dualidades, contrastes o paralelismos contribuyen a reforzar la unidad del libro que, de otro modo, se quedaría en pura sucesión de crónicas. Este rasgo es poco novelesco, al menos en el sentido tradicional de «novela», pues las interrelaciones de los personajes no configuran una trama argumental, sino que entre ellos se establecen —las establece el narrador— correspondencias mentales, basadas en la similitud o en el contraste o, como antes se ha visto, en ambas cosas. Así, pues, el contraste es, en *Las Ninfas*, rasgo estilístico y, a la vez, factor estructurante.

Estamos, pues, ante una novela escrita en primera persona. Doblemente autobiográfica, por tanto: por su enfoque narrativo y por corresponder efectivamente, como todo lo que Umbral escribe, a vivencias del propio autor. Pero, atendiendo ahora al punto de vista, es de notar el predominio de la primera persona en todo el relato,

si bien esa primera persona puede aparecer atenuada o enmascarada bajo otras fórmulas gramaticales. Esto es muy visible en las primeras páginas de *Las Ninfas,* ya en la descripción de la habitación azul, donde alternan «no sé, quién sabe», «hablo de la estancia», «para mí», con «sabíamos», «nuestra fe en la vida», «nos parecían muy iguales» (pp. 9-11). La oscilación de la primera persona del singular a la primera del plural se da incluso en oraciones contiguas: «La Gioconda era como la sonrisa renacentista de la libertad en nuestro cuarto de imaginar libertades, pero a mí nunca me dijo nada» (p. 11). Tal vacilación, muy marcada todo a lo largo del relato de la adolescencia, parece subrayar sutilmente la crisis de identidad del protagonista-narrador, que unas veces quiere destacar su individualidad y otras veces prefiere confundirse en el amorfo y heterogéneo grupo familiar. Es la timidez del muchacho traducida estilísticamente. Aparte del plural, hay casos de sustitución del «yo» (5) por una tercera persona pronominal: «Uno, hacia esa edad, hacia aquella edad, se siente neto» (p. 14). Sustitución que se vale, en algún caso, del sustantivo «adolescente»: «El adolescente sólo se tiene a sí mismo» (p. 20). Pero esa sustitución es bastante ambigua, puesto que el narrador, cuando la emplea, habla de sí mismo en particular y de todos los adolescentes en general; se trata, por un lado, de la generalización —que, como recurso típico en Umbral, veremos más adelante— y, por otro, de desdibujarse como individuo el protagonista (timidez, pudor...) precisamente al reflejar el despertar sexual. Conforme la narración avanza, esta peculiaridad apenas se repite y tenemos un típico relato en primera persona.

¿Yo-protagonista o yo-testigo? La respuesta no puede ser rotunda. En cada segmento predomina una u otra posición. El nivel medio apunta a una posición mixta: lo que podríamos denominar «yo-protagonista-pasivo»; es decir: narrador-actante principal, pero con tendencia muy notoria a la pasividad y a la observación; no en vano gran parte de *Las Ninfas* es reflexión, ya en forma pura, ya como descripción-reflexión, ya como narración-reflexión.

Elegir como punto de vista el de la primera persona supone, desde luego, una autolimitación del panorama del narrador; aun así, existe un abanico de posibilidades que van desde la relativa objetividad hasta el subjetivismo más libre. La fórmula aquí utilizada, que viene a coincidir aproximadamente con lo que llamamos «memorias», al separar mediante un amplio período de varios años los momentos evocados y el tiempo de la escritura, parece aplicarse con un deseo

(5) María del Carmen Bobes Naves: *Las personas gramaticales,* Universidad de Santiago de Compostela, 1971, pp. 32-37.

de objetivar los recuerdos (distanciamiento temporal), y estaría reforzada por el tono irónico, satírico, desmitificador (distanciamiento crítico). Esto se ve claro si lo comparamos con la fórmula «diario» (cercanía temporal), casi simultaneidad; falta de perspectiva crítica, apasionamiento momentáneo...

Como inmediata consecuencia de su elección, el narrador-protagonista aparece conformándose con el restringido punto de vista que le corresponde. Así, del mismo modo que el Umbral cronista se muestra dubitativo, inseguro. Como dice Ana María Navales, «esto contribuye al verismo de la narración. Uno no puede recordar todo lo que sucedió sin olvidar ningún detalle» (6). Los ejemplos de este inteligente perspectivismo podrían multiplicarse: «... que él tanto leía o creía yo que leía» (p. 189); «... al perro (que quizás era el mismo o quizás era ya otro)» (p. 194); «no sé si me excitaba o me divertía» (p. 58); «nebulosa versificante y tal» (p. 12). En la misma dirección apuntan esas verdaderas interrogaciones retóricas que rematan una descripción o una reflexión: «Tanta soledad me inclina a abandonarme en el viento... ¿Era aquello bueno o malo?» Recurso que nos hace pensar en la pregunta final del capítulo 22 de *San Manuel Bueno, mártir*, de Unamuno, y cuyo empleo es sistemático en Umbral.

Los recursos perspectivistas descritos, que tratan «de reproducir las incertidumbres y la evolución de una conciencia sumergida en lo cotidiano» (7), no significan que el narrador se resigne a una «posición modesta» de protagonista-testigo relativamente objetivo. Por el contrario, cada página, casi cada línea de *Las Ninfas* rebosa subjetivismo.

Pero lo que ya debemos dejar bien sentado es la actitud «intervencionista» del narrador, atreviéndose incluso a interpretar por su cuenta lo que relata, imponiéndonos su peculiar visión de ello, hasta el punto de que puede decirse que gran parte de esta novela consiste, más que en la exposición de unos hechos, en la interpretación de ellos. Un ejemplo: «Los gitanos vivían de explotarnos, de explotar a Teseo y sus vicios, por ejemplo, y nosotros y doña Victoria y los amigos de la Casa de Quevedo y don Agustín, el coadjutor y orador sagrado, necesitábamos de las meretrices y de los gitanos como ellos de nosotros. No éramos sino realidades complementarias» (p. 207).

No obstante, el narrador es consciente de tal exceso y se cura en salud confesándolo sin ambages: «y me pregunté, casi con una sonrisa, si iba a pasarme las noches de amor haciendo equivalencias y contrastes con todas las amantes anteriores, y si mi cerebralismo

(6) Ana María Navales, *op. cit.*, p. 234.
(7) Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 206-207.

iba a llegar hasta ahí» (p. 214). En efecto, cabe reprochar a *Las Ninfas* el ser una novela demasiado autocomentada, demasiado llena de explicaciones sobre sí misma, lo cual resulta disculpable dada la personalidad que se atribuye al narrador-protagonista y dado el planteamiento en forma de «memorias».

Varios recursos principales apoyan la línea de la narración. Es el primero y más manifiesto de ellos la reiteración. Determinada frase para presentar a un personaje o puesta en boca de éste para identificarle de forma inmediata: «Es la hora de las ojeras y las manos sucias», repite mecánicamente Empédocles. De igual forma, la frase de Baudelaire: «Hay que ser sublime sin interrupción», que sirve de lema al libro, lo va jalonando en citas o en glosas (pp. 16, 121, etc.), y otro tanto ocurre con las machaconas alusiones a la habitación azul (pp. 121, 135, 161) o a los guantes amarillos, distintivo del protagonista (pp. 131, 142, 240).

Otro notable recurso es la recapitulación: un resumen, por lo común en forma de enumeración, de lo que va narrado, como para mejor fundamentar la reanudación del relato, que acaso ha quedado un poco ahogado bajo la frondosidad de las reflexiones: «Y mi primo tocaba el laúd y yo me iba a la calle, como casi todas las noches, ya, sintiendo que los fondos y trasfondos de la ciudad, en los que yo había cifrado un mundo a descubrir y a vivir, iban cayendo ante mí y no eran nada. El Círculo Literario, la Casa de Quevedo, la congregación, el café cantante, Darío Alvarez Alonso, Empédocles y todo lo demás» (p. 161).

La duda o la deliberada indecisión en el relato se completan en *Las Ninfas* con la inconcreción temporal sistemática: «En estas cosas iba cayendo la tarde» (p. 16). Es evidente que la tarde de que se nos habla es cualquier tarde, una tarde típica de las que vive «el adolescente», que es nuestro protagonista, y, al mismo tiempo, todos los adolescentes. Es la técnica de la generalización implícita. Es la antonomasia como técnica narrativa (la tarde = todas las tardes; el adolescente = todos los adolescentes). La primera concreción en cuanto a tiempo tarda en llegar y no es muy explícita: «Una noche bajaron dos chicas» (p. 34). Lo habitual es que se nos narre lo que era normal durante un amplío período de tiempo, para luego descender a una fecha determinada y a una hora concreta, aunque nunca se especifica mucho y pronto se vuelve a la generalización.

Como ya estamos en el terreno de la temporalidad, veamos someramente algunas peculiaridades:

1.º Retrocesos: Aunque generalmente se sigue el orden cronológico, hay algún caso de ruptura; el más claro nos parece el del

segmento 14, que tiene un comienzo abrupto, en estilo directo, con un párrafo del sermón del P. Tagoro; luego se nos explica cómo el protagonista llegó a asistir a los ejercicios espirituales (pp. 122 y ss.). En realidad es el comienzo de relato «in media res». Pero una vez más damos con la ambigüedad temporal; porque se explica que todos los años el P. Tagoro predicaba en aquellos ejercicios, con lo que se plantea la duda —deliberadamente no resuelta— de si las palabras del religioso corresponden a la predicación de aquel año o de anteriores ocasiones; en realidad, esto no importa al novelista ni al lector, porque es un sermón-tipo.

2.ª Hipérbole temporal: Como consecuencia de la tendencia a generalizar y a la reducción al absurdo, el narrador se permite estos pequeños disparates en cuanto al tiempo: «Me pasé años, muchos años, dentro de un retrete» (p. 21).

3.ª Abanico de posibilidades: La dubitación como truco perspectivista —«... preparando su tesis o su tesina o sus oposiciones o lo que fuere» (p. 134)— conduce derechamente al relato abierto en «abanico de posibilidades», a contar, no lo que sucedió, sino una serie de casos que pudieron suceder; rasgo que recordamos representado en el *Arcipreste de Talavera* (8), y que mejor concuerda con una literatura de signo didáctico que con la manera novelesca: «Hasta que teníamos a dos paseantas entre nosotros, dos chicas olorosas a colonia y a domingo, olorosas a pipas o a cine, olorosas a chica, sobre todo, y que iban muy cogidas del brazo y nos escuchaban con una burla popular en los ojos y en la boca, o hablaban entre ellas, o, por fin, se reían ruidosamente...» (p. 38). Posibilidades excluyentes o complementarias, simultáneas o sucesivas, la narración se queda en una sugestiva vaguedad.

En cuanto al tiempo de la ficción, indudablemente se nos traslada a los años cuarenta del siglo XX, acaso los primeros cincuenta, los de la triste y pintoresca posguerra española. Multitud de alusiones nos lo demuestran: «uno de aquellos niños extranjeros que trajo la guerra » (p. 100); «entre los conventos quemados cuando la revolución» (p. 170). Son, sobre todo, muy reveladoras las modas reflejadas: «peinado hacia atrás, tirante, como los hombres»; «pantalones recogidos en bolsa cerca del tobillo» (p. 33); «melena lisa..., con sus adornos en la frente y su diadema de flores en el pelo»; «boca grande, pintada» (p. 66). También cabe tomar nota del «citroën» (pp. 65 y siguientes), los «galanes adolescentes y pecosos de las películas

(8) Joaquín González Muela: Introducción al *Arcipreste de Talavera*, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pp. 26-27.

americanas» (p. 33) y las «artistas de Hollywood» (p. 66). Más valiosas son las informaciones sobre la penuria económica de la época: «casas de buena apariencia que por dentro habitaban sombras arruinadas, mendigos de oro» (p. 79). O sobre la moral represiva entonces imperante: «Mi hermano mayor se baña ya con la novia» (p. 32). O, con menor frecuencia, sobre la situación política: «Eran tiempos en que los periódicos se cerraban pronto y generalmente se hacía por orden telefónica del gobernador» (p. 165); «... y el sentido de la propiedad recién rubricado en una guerra» (p. 194).

La extensión de ese tiempo de la narración, como se deduce de lo expuesto, es dudosa: de unos cuantos años en todo caso; los suficientes para que el casi niño del comienzo —que, no obstante, ya no asiste a la escuela y, por otra parte, empieza a ser un lector entusiasta— se convierta en el joven que frecuenta los ambientes literarios, bien que en calidad de «benjamín», y que es admitido en locales de diversión nocturna. Hay que pensar que la novela abarca cinco años en la vida del protagonista: desde los trece o catorce hasta aproximadamente los dieciocho o diecinueve.

Ahora bien, la recuperación evocadora de esos años se hace desde una perspectiva adulta (otro paralelismo con la picaresca). Es una visión de los años cuarenta desde los años setenta. Toda la obra de Umbral lo es. Es la historia de un adolescente de derechas contada por un adulto a la izquierda del desengaño. Es la crónica de la España fascista escrita desde la España predemocrática. Es la novela sintomática de esos «cuarenta años de años cuarenta».

La localización de *Las Ninfas* no ofrece problemas. Aunque no aparezca nombrada, la «pequeña ciudad» (p. 24) es Valladolid, escenario de la infancia del novelista y de tantas páginas suyas, desde *Balada de gamberros*. Toda la obra de Umbral gira en torno a dos ciudades: allí donde concluye la etapa vallisoletana se inicia la madrileña; el tren que, al final de *Las Ninfas*, toma el protagonista únicamente le llevará a la Villa y Corte. Aunque el actual Valladolid dista mucho de aquella imagen lírica y provinciana, son reconocibles «el río y la acequia» (p. 22), «los barrios universitarios», «plazas de plateresco, con escudos de piedra y faroles retrospectivos» (p. 24), «el Círculo Académico» (p. 25), etc. Ciudad universitaria, castrense, episcopal —«unos billares de verdad, que había detrás de la catedral» (p. 55)— y con una importante población laboral, destacándose significativamente la «zona ferroviaria» (p. 33). No es difícil identificar la Casa de Quevedo (pp. 86 y ss.) con la vallisoletana de Cervantes, ni dar nombre concreto a los tres periódicos locales aludidos: «un periódico clerical, otro gubernamental y otro liberal, que era el pe-

riódico por excelencia, el periódico de la ciudad y de la región» (página 93); en este pasaje se transparenta simpatía por *El Norte de Castilla,* el periódico de Delibes, por varios conceptos entrañables para Umbral.

Hasta pudiéramos acaso hablar de *Las Ninfas* como novela en clave, tratando de reconocer sus personajes en la vida real, pero excedería de nuestro propósito. El protagonista lleva el nombre de pila del autor: «Francisco», aunque el periódico local se equivoque llamándole «Fernando» (p. 93). Hay algún nombre transparente: «Víctor Inmaculado», a nuestro juicio, es el retrato de un ilustre profesor universitario. «Don Agustín» coincide sorprendentemente con quien fue canónigo y famoso predicador en Valladolid antes de acceder a la dignidad episcopal y regir sedes importantísimas, lo que el protagonista dice presentir (p. 190). Estamos convencidos de que todos los personajes tienen, al menos, un punto de partida real. Claro es que hay reelaboraciones literarias, tenues enmascaramientos; por ejemplo: esa Congregación para jóvenes, la cual encaja en el tipo de congregación mariana regida por padres jesuitas, que existía en Valladolid como en muchísimas otras capitales españolas; pues bien, en la novela, se menciona la presencia de «frailes», que, por supuesto, no es lo adecuado para referirse a los miembros de la Compañía de Jesús; se puede pensar en una inexactitud terminológica: «frailes» en lugar de «padres», «religiosos», etc. Pues no es así: porque Umbral repara en «la humildad sonrosada de sus pies» (p. 57) y este detalle nos revela que los miembros de esa orden religiosa usan sandalias; son, por tanto, verdaderos frailes (franciscanos, carmelitas, etcétera). En síntesis: Umbral trata de enmascarar a aquellos jesuitas de su niñez —no olvidemos que la Congregación no sale aquí muy bien parada— y, de igual manera, literaturiza muchos de sus recuerdos, los disfraza a conveniencia.

En cuanto a la presentación de los personajes, hay que advertir que éstos son, en general, arquetípicos, sin complejidad psicológica —hay en *Las Ninfas* más de una ironía acerca de la novela psicológica (pp. 138 y 142-143)—, pero perfectamente encuadrados en la sociología: aristocracia, empleados, clero, comerciantes enriquecidos, burgueses venidos a menos, proletariado emprendedor, marginados, todo un amplio panorama. Personajes que actúan, no por móviles individuales, sino de acuerdo con su posición social. La individualización (vigorosa, en algún caso) se logra por vía de contraste. Las fórmulas de presentación de los personajes podrían ser éstas:

a) Gradual, emergiendo el personaje de una masa indiferenciada: «mi primo —alguno de mis primos—» (p. 12). Así se presenta el

propio narrador-protagonista, oscilando de la primera a la tercera persona: «el adolescente —porque nosotros éramos adolescentes—» (página 11).

b) A partir del propio nombre: «vino a liberarme Miguel San Julián, con su nombre de arcángel» (p. 32).

c) Por comparación con otro personaje ya conocido: Cristo-Teodorito, que surge como «doble» del protagonista, «como mi hermano falso», «la realización de mí mismo fuera de mí» (p. 47).

d) Por conocimiento progresivo: el «orador de la melena y los dientes apretados» acaba por convertirse en un ser nominado, «Darío Alvarez Alonso» (p. 77). Es normal que se dé por ya conocido un personaje la primera vez que éste aparece. «Empédocles, aquel viejo músico...» (p. 145). Y que el conocimiento un poco profundo del mismo, aunque no depare sorpresas, produzca desencanto, descubra vulgaridad donde se intuyó grandeza: «El viejo Empédocles era otro misterio que se me desvelaba, otra devaluación de la realidad» (p. 161).

Hay que destacar, frente a los individuos, la abundancia de personajes genéricos, como si dijéramos el coro de la novela: «las marquesas del barrio» (p. 63) o los «viejos músicos del café de provincias» (p. 145).

La aparición de personajes se realiza escalonadamente, de uno en uno por lo común —salvo el caso muy significativo de las tres chicas, las «ninfas» (p. 65)—, como en un desfile a cámara lenta. Rara vez confluyen varios de ellos en un mismo segmento, excepto cuando hay concurrencia en un lugar determinado (café, tertulia literaria, velatorio); da la impresión de que el novelista teme «amontonar» personajes.

La descripción suele ser impresionista, a base de rasgos sueltos; a veces, expresionista, con vocación de caricatura. Se evita la etopeya, sustituyéndola por una somera descripción que funde rasgos sueltos, físicos y morales, dando especial realce a la apariencia externa, ya por concordancia, ya por contraste con la personalidad en cuestión: «Doña Victoria, la marquesa, siempre de perfil en su alto sitial, pájaro elegante y frío en quien parecía vivir el águila de dos cabezas: una, atenta y rampante; la otra, caída y rezadora» (p. 205).

Son descripciones en extremo subjetivas, que comportan toda una interpretación del tipo y de la realidad, como antes hemos indicado, más allá de la narración, interpretación que culmina en frases como éstas: «No éramos sino realidades complementarias. El padre Tagoro necesitaba de los ciegos como ellos de él... Doña Victoria estaba, quizá, purgando en Tati la humillación y el horror de que existiese la

doña Nati. Y si todo era un todo, entonces sí que yo me sentía perdido», etc. (p. 207). Para luego, en el colmo del cerebralismo y de la autointerpretación, negar la validez de tal interpretación, verdadera profesión de fe relativista: «no había oposición de contrarios, no había arriba y abajo, dentro y fuera, como había creído siempre, en mi visión dualista de las cosas (el dualismo, aunque sea de izquierdas, es siempre un simplismo) [...], doña Victoria no era el antagonismo virtuoso de la doña Nati, yo no era el antagonismo de Cristo-Teodorito» (pp. 219-220).

Domina en *Las Ninfas* la amalgama de descripción y reflexión («crónica») sobre la pura narración («novela»). Páginas enteras responden a una especie de «ensayo informal», una divagación brillante e ingeniosa. Sobreabundan definiciones de casi todo lo divino y lo humano: «La religión era eso: un quitarle el peligro a la vida pretendiendo quitarle el pecado» (p. 57). «La cultura es el mundo donde los patios se llaman claustros» (p. 26). «Un adolescente es un proyecto de adulto que fracasa todos los días para volver a empezar» (p. 13).

En consecuencia, los diálogos tienen una importancia más bien secundaria. Lo más frecuente es una frase suelta, intrascendente, oída al vuelo, en la que el novelista toma pie para sus personalísimos comentarios: «¿Y tú qué vas a ser, rico?» (p. 14). «Usted, Muñoz, es que es un turbión de vida» (p. 28). El primer diálogo ligado aparece en las páginas 58-60, es breve y un tanto trivial, pero resulta expresivo precisamente por sus silencios y sobrentendidos. No es raro el uso del estilo indirecto libre —«No. Tati no estaba embarazada. ¿Entonces?» (p. 203)— y del diálogo no marcado —«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» (p. 74)—. Escasea el diálogo extenso (pp. 122-125). Puede afirmarse que, en términos generales, Umbral es siempre quien nos hace oír su voz y apenas deja hablar a sus personajes. Prefiere especular acerca de ellos a permitir que se manifiesten directamente. Cuando Empédocles se expresa con mayor franqueza (pp. 153-160), el narrador, entre violento y aburrido, corta la conversación (que ya había interrumpido una y otra vez con sus comentarios). Agudo e inquieto observador, no sabe «escuchar»; su voz monopoliza el discurso.

Ana María Navales recogió los rasgos esenciales del estilo del primer Umbral (9). Reseñaremos aquí sólo los caracteres más destacables en *Las Ninfas*.

---

(9) En el libro ya citado: la parte dedicada a los relatos de Umbral, pp. 213-290.

1) Adjetivación, muy profusa y heterogénea, agrupándose en parejas: «plurimembre y armónico, lascivo y sonrosado» (p. 175); en tríadas: «el músico alto, delgado y lorquiano» (p. 28); o en largas series: «don Agustín, fuerte, sano, sereno, dominante, seguro, plácido, sobrio, serio, lúcido como el otro Agustín» (p. 189). Con tendencia a entremezclar lo físico y lo espiritual y a subrayar los contrastes, así como a reflejar condensadamente el mundo de los sentidos.

2) Enumeración caótica, cuyo antecedente está en Valle-Inclán: «No había conseguido acerar ni acendrar mi alma mediante el laúd, el endecasílabo, la novia o el bigote» (pp. 12-13).

3) Anáfora: «como un lento desangramiento atardecido, como una humedad del tiempo más que del aire, como un llanto de las cenefas» (p. 9).

4) Consonancia, por ironía frente al modernismo, como en Valle: «las olas tipográficas y litográficas» (p. 89).

5) Sinestesias: «el café era una penumbra de humo y conversación»; «olía a pana, a anís, a mujer y a café con leche» (p. 130).

6) Otros recursos utilizados: la paradoja, la antítesis, la enumeración sinonímica, la dubitación, la comparación, la polisíndeton, etc. No nos detendremos en su análisis.

Mención aparte merece el esperpentismo de ciertos pasajes, como el de los ejercicios espirituales para ciegos o los juegos eróticos en la vinatería, y de ciertos recursos literarios, como la frase «espejos grandes donde se repetía el baile canalla de Carmencita María» (p. 130), emparentada, sin duda, con «el compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos» *(Luces de bohemia)* (10). Como en Valle-Inclán, encontramos en *Las Ninfas* casos de animación: «un pellejo reventón de vino que con su vaga expresión de cerdo oscuro y borracho de orejas tiesas...» (p. 172); de cosificación: «él mismo, realmente, era un auténtico stradivarius» (p. 146); de personificación: «el cansancio escéptico de las escayolas» (p. 238, donde, un poco más adelante, esas escayolas incluso hablan); en fin, de animalización: «doña Victoria..., pájaro, elegante y frío» (p. 205). El aspecto de muñecos que llegan a adquirir los personajes esperpentizados logra efectos impresionantes como cuando describe el abrazo de las dos lesbianas así: «aquel solo cuerpo múltiple, aquella cosa obscena y grata» (p. 175). Hay mucho valleinclanismo (11) en esta

(10) Ramón del Valle-Inclán: *Luces de bohemia*, Clásicos Castellanos, 1973, p. 102 (escena IX).

(11) Tengo presente el estudio de Carlos Alvarez Sánchez, *Sondeo en «Luces de bohemia», primer esperpento de Valle-Inclán*, Universidad de Sevilla, 1976, aceptando su terminología.

obra, más allá de su juego de luces y sombras, de la fascinación de los espejos, de la sátira del modernismo, de la fusión de barriobajerismo y pedantería, de la adjetivación esdrújula y del culto a la plástica.

Otra presencia, no menos reconocible, se concreta en el empleo de la greguería, prodigada con un talento digno de Gómez de la Serna. Ejemplos: el violín de Empédocles es «como el ataúd de un pequeño príncipe persa muerto» (p. 159); don Agustín, al predicar, alzaba la mano «en el aire morado blandamente, como para dejar que se posase en ella el halcón del concepto, en una cetrería a lo divino» (p. 188); las campanas conventuales suenan a «tam-tams de la selva litúrgica» (p. 203), y el ascensor es presentado como «un sarcófago vertical en su jaulón de oro, que subía y bajaba solemnemente, interminablemente, llevando un viejo notario hacia los cielos o trayendo un político retirado a reconciliarse con su abrigo en el guardarropa» (p. 238).

Como contrapeso a la excesiva dosis discursiva, Umbral despliega en *Las Ninfas* toda la fascinante gama del mundo sensorial; digamos que acompaña su narración autobiográfica con una sinfonía de los sentidos.

El mejor representado es la vista, en especial los colores. No en vano el novelista ha dicho que, para él, la novela es «la primera de las artes plásticas» (12). Los colores se cargan de simbolismo. Sobre todo, el color rojo, claramente vinculado con lo erótico y lo que se juzga pecaminoso: la vinatería de Jesusita, escenario de los juegos amorosos de las tres ninfas, rebosa «humedad roja» y la blancura de sus cuerpos permite hablar de «pecado de nata y vino»; rojas son las bombillas de las tabernas de las meretrices; «roja» y «papal», la alcoba de la doña Nati; en el mercado, también lleno de sugestiones eróticas, domina lo rojizo; y la melena de Tati es «aquella llama roja»; con el fuego y el carmín se relacionan los besos de María Antonieta, y también el motivo del fuego sale a relucir en los ejercicios espirituales como alusión al pecado y al infierno.

Otros colores suelen aparecer en contraste: el azul, de la habitación familiar, con el sepia que se descubre en algunas partes de la pared (lo ideal desmentido por lo real de la vida cotidiana) o la blancura del cuerpo de Carmencita María sobre la negrura del lecho (el negro es dominante también en la descripción de la carbonería y en el retrato de Jesusita, calificada de «bruja», con su luto y su suciedad).

---

(12) Ana María Navales, *op. cit.*, p. 224.

Notemos también el predominio de escenas nocturnas, las sombras, las penumbras (casi siempre, en ambientes muy cargados) y las luces (faroles en las plazas, velas en casa de Empédocles y la luna que, lorquianamente, preside la entrega amorosa).

El olfato se presenta como forma más estrecha de contacto y como superior grado de comunicación. Esto es así con las dos obsesiones del protagonista: las mujeres y la literatura. La gradación está clara cuando leemos: «y se echaba a la calle a mirar a las mujeres, a hablar con las chicas, a olerlas» (p. 35). Y, ya al final, no le basta al narrador leer el periódico: «Lo olí, lo respiré» (p. 246). Cuando se trata de evocar un lugar o un ambiente, la apelación al olfato parece paso obligado: «olía a internado y a sopa» (p. 53); «olía a gato y a humedad» (p. 153). Como extremos de la gama de olores cabe señalar el perfume de María Antonieta durante su primer beso y la muchedumbre de olores putrefactos del mercado. Por fin, mencionemos el empleo figurado e irónico del término «olfato»: «olía a asignatura muerta» (p. 134); «familias olorosas a virtud» (p. 170). Y no hay que olvidar que la novela concluye con una percepción olfativa, aunque de más amplio significado: «El viejo, sabido e indeleble perfume de mi ciudad» (p. 248).

El tacto tiene escasa representación en el texto. De las manifestaciones amorosas sólo se da importancia a los besos —relacionándolos con el fuego—; toda la actividad sexual aparece invadida de colores, formas y aromas; lo que es verdaderamente táctil no se menciona o está aludido sinestésicamente; durante el beso, por ejemplo, la atención se desplaza a lo olfativo; antes de la cópula, lo más excitante parece ser la blancura corporal de la pareja, etc. Una sensación de repulsa táctil refleja el protagonista ante el padre Valiño: «me sobó mucho las manos» (p. 53). Con todo, dos sensaciones táctiles contrapuestas cobran singular relieve: la de asfixia y bochorno del retrete-infierno-pecado y la de frescor del río-iglesia-purificación. En las últimas páginas, esta última sensación resurge con fuerza: «Nos acariciamos con manos mojadas, frescas de brisa, olorosas de hierba» (p. 229). El tacto es, aunque provisional, una posible comunicación.

Muy distinto es el papel asignado al oído; lo auditivo juega en la novela un papel perturbador semejante al que Inman Fox señala en la segunda parte de *La voluntad*, de «Azorín» (13): las «músicas de patio» (p. 20) o el «bisbiseo de la viejas, de los curas y de los sacristanes» (p. 22); suelen ser ruidos que llegan de lejos y que implican, de algún modo, soledad o incomunicación: «el ladrido de un perro o el

(13) Inman Fox: Introducción a *La Voluntad*, Madrid, Clásicos Castalia, 1968, p. 34.

silbido de un tren» (p. 39); «en mi sueño goteaba el grifo del palanganero» (p. 215). Asociados a la sensación de frescor, hay sonidos que sí pueden resultar reconfortantes: «Los olivos y las encinas eran de metal verde a la luz de la luna y sonaban al viento como un mar litúrgico» (p. 210). De la música y su significación en la novela hablaremos de inmediato. Pero quizá lo más destacable, en el aspecto auditivo, sea el valor positivo que se concede al silencio: en el campo, en la iglesia, en la biblioteca, en los paseos nocturnos; silencio que parece propiciar la reflexión, la comunicación con uno mismo, toda vez que ésta es imposible con los demás, mientras que los ruidos —distancia— evidencian esa incomunicación.

El sentido del gusto no está representado directamente; cuando se habla de alimentos o de bebidas —raramente— se apela al olfato y éste absorbe cualidades propias del gusto: «olor espeso y ácido» (página 42).

Pero los efectos sensoriales más fascinantes son los que resultan de la mezcla y la traspos:ción: «Oí mi voz creo que en el espejo del armario» (p. 158).

Hay poderosos motivos para considerar que *Las Ninfas* es una «novela intelectual», y algunos de ellos quedan ya anotados más arriba (cerebralismo, vecindad con el género ensayístico, tendencia a la generalización). Dentro de ese grupo, podríamos encajarla en la «*Bildungsroman* o novela de desarrollo, que trata de la maduración intelectual, moral, espiritual o artística del joven protagonista» (14). Lo que es más: *Las Ninfas* contiene una rica y aparatosa carga cultural. Los nombres propios mencionados son legión: La Gioconda (página 10), la reina María José, Greta Garbo, los Romanoff (p. 11), el Partenón (p. 14), Platón, Narciso (p. 20), Marx, Shakespeare (p. 40), Anacreonte, Baudelaire, Virgilio, Garcilaso (p. 89) y muchísimos más. También escuelas, estilos y tendencias: gótico, escurialense (p. 26), naturalismo (p. 71), modernistas (p. 13), etc.

No obstante, más allá de la simple enumeración o de la cita nominal, siempre decorativa, destaca la «presencia» cultural en la narración, que es sistemática y eficaz; consiste en la superposición de mitos, temas e imágenes literarias o artísticas a situaciones importantes que se dan en la novela. Así, el protagonista se compara a sí mismo con Dante en el Infierno, asumiendo María Antonieta la misión de Beatriz (p. 74); en los talleres del periódico se siente «Pulgarcito en el bosque de las palabras» (p. 167), para acabar sintiéndose un en-

---

(14) Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid. Cátedra, 1974, tercera edición, p. 135.

driago besado por un hada (p. 216), y el beso de ella se asocia sucesivamente al cuento de la Bella Durmiente y a la venida del Paráclito. Por otro lado, Tati y Cristo-Teodorito aparecen asimilados a las figuras de Romeo y Julieta, Calixto y Melibea, los Amantes de Teruel, una pareja de mártires, cristianos primitivos y dos estatuas orantes de iglesia medieval. El portal en que se besan, decorado su techo con mediocres pinturas, pasa a denominarse «la Capilla Sixtina». Hay un afán irónico y desmitificador en estos préstamos tomados de la «cultura oficial» como apoyo descriptivo. Cuando se nos dice: «El padre Tagoro tenía el perfil apretado (un poco como el del Dante), pero sin nobleza» (p. 125), inmediatamente pensamos en la doña Micaela de *Luna de miel, luna de hiel,* de la cual Pérez de Ayala escribe que tenía «perfil aguileño y enjuto —muy parecido al del Dante—» (15). Pero la apoteosis de toda esa «presencia cultural» que señalamos llega en la secuencia de la iniciación erótica de Diótima en la alcoba de la doña Nati; primero se dice que el joven intelectual «no conocía mujer», frase de claro sabor bíblico; la habitación es «roja, papal, lujosa a primera vista» y posee «un aire pontificio»; el cuerpo de la mujerona es comparado con la «vieja piedra labrada por Miguel Angel», con «una lámina de Rubens con luces de catedral» y con «una Médicis, una Farnesio a una Sforza de poderosas ancas de amazona»; la escena sugiere a los testigos «presentaciones de niños en el templo, degollaciones de inocentes y orgías de Rubens con amorcillos», «circuncisiones de la antigüedad», «una talla lujuriosa y barroca de sillería de coro en una catedral» o, refiriéndose a los testigos del acto, «nobles y cardenales del Renacimiento asistiendo a las nupcias de un principito feble» (pp. 192-199).

Todo ello era pura apelación a la plástica, a la cultura y memoria visual del lector; presentar lo desconocido partiendo de lo conocido. La música, en cambio, como todo lo auditivo, aparece un poco al margen y muy poco apreciada. La fina sensibilidad de Urmbral no vibra, a juzgar por este libro, ante estímulos melódicos. Confiesa el protagonista su aburrimiento infantil en los conciertos y llega casi a identificar las buenas maneras con la sensibilidad musical en la escala burguesa de valores (pp. 148-149). El laúd del primo y el violín de Empédocles no interesan por sí mismos; son una prolongación de sus dueños y, en todo caso, su música es una barrera que acentúa la falta de comunicación. Las «músicas de patio» (p. 20), «canciones de moda» (p. 64) y «radios altas» (p. 192) son ruidos indiferentes o levemente molestos. El «baile canalla» (p. 130) supone algo

(15) Ramón Pérez de Ayala: *Luna de miel, luna de hiel,* Madrid, Alianza, 1973 2.ª edición, p. 22.

más: una visión degradada. La caricaturesca interpretación de la madre de María Antonieta, pescadera enriquecida, se sustenta, aparte de su afición al orujo y a las joyas, en su asiduidad a los conciertos de la orquesta local (todo un síntoma de ostentación de su reciente ascenso social: otra vez la música como juguete de la burguesía). En relación con este personaje y con el del primo surgen una serie de ironías acerca de la música descriptiva, de Rimsky-Korsakoff y de la pieza *El vuelo del moscardón*, como prototipos del gusto chabacano de los burgueses adocenados (pp. 71, 75 y ss.). La gran música está ausente. Unicamente hay un momento en la novela que parece reflejar emoción musical, durante la ceremonia de la profesión religiosa de Tati, con sus «coros de vírgenes que parecían naufragar en las aguas crecientes de un órgano o un armónium viejo y poderoso»; pero pronto entendemos que la emoción es bastante limitada, ya que todo se queda en un «cántico enorme, celestial y mediocre» (pp. 206-207).

En conclusión, *Las Ninfas* es un producto singular dentro del panorama de la novelística española contemporánea, y apunta a una de las salidas más válidas para el estancamiento socialrealista de la década anterior, aprovechando la experiencia de la llamada «generación del medio siglo» y de intentos posteriores, así como el ejemplo de algunos escritores norteamericanos. Muy especialmente le favorecen su personal estilo y su capacidad de ironía para cultivar el género. Constituye un caso diáfano de triunfo de la sociología sobre la psicología en la narrativa de hoy. Dentro de su generación, puede representar un serio intento de consolidar el tipo de «novela intelectual» con antecedentes como *La voluntad*, de «Azorín» —tantas veces impugnado por Umbral—, o *La pata de la raposa*, de Pérez de Ayala. Lo que diferenciaría a *Las Ninfas* frente a otras obras del género es, técnicamente, el contraste y la generalización, y, en cuanto al contenido, las dualidades libertad-expresión y naturaleza-convencionalismo.

La brillantez de tantas páginas, con todo, no debe ocultarnos las limitaciones del relato. A duras penas ha logrado Umbral una precaria unidad en la estructura de *Las Ninfas*. Pese a los hábiles recursos que hemos comentado, sigue dominando la visión fragmentaria. La serie de crónicas no cuaja totalmente en discurso novelesco. La carga intelectual, apenas mitigada por las referencias sensoriales, casi llega a ahogar la historia, que realmente es lo de menos (16). De ahí esa

(16) Ante la primera y más extensa versión de este trabajo, una carta amable y lúcida de Umbral —aparte de aconsejarnos que se relacione *Las Ninfas* con *Los males sagrados*, *Memorias de un niño de derechas* e incluso *Mortal y rosa*— defendía la novela reflexiva en nombre de Proust. También nuestro buen amigo el profesor Darío Villanueva llamó nuestra

morosidad, ese estatismo a ratos. Pero la validez del testimonio de una sociedad y de una época nos parece indiscutible.

Umbral, como Larra, como Quevedo, es incapaz de redondear una novela plena. Es, como ellos, escritor de retazos satíricos, de cuadros aislados pero reveladores; no arquitecto de equilibradas y bien conectadas narraciones. Como Quevedo y Larra, es cronista amargo con festiva apariencia. *Las Ninfas* tiene un aire de familia con la novela picaresca y, hasta cierto punto, viene a ser *El Buscón* de los años 40 escrito desde los 70; en efecto, el narrador-protagonista de nuestra novela tiene muchas cosas en común con Pablos: desarraigo familiar, sentimiento de vergüenza (al ser visto con la bolsa de la compra), ansia de ir a más («ser sublime sin interrupción» ahora), desengaños padecidos, descubrimiento de la vida, engañar y ser engañado y, sobre todo, la «fuga» final. Como procedimientos, la ironía y la caricatura, la paradoja o el juego de palabras. Recordemos, en fin, ese terrible aguafuerte del grupo de ciegos «con la boca anhelante, como si viesen por ella» (p. 126), auténtica pintura negra, en la línea del esperpento más cruel. Y, por supuesto, esa frialdad, ese distanciamiento al hablar de uno mismo y de los demás, ese despego de todos y de todo, esa helada falta de afectos y la sensación constante, de soledad, de incomunicación.

Sin embargo, creemos que el simple hecho de ponerse a escribir supone ya un acto de fe —o, mejor, de esperanza— en la posibilidad —aunque remota— de comunicación en los seres humanos. Sólo así se entiende esta afirmación de Francisco Umbral: «La literatura es el único reino donde nadie se muere nunca.»

JOSE ANGEL FERNANDEZ ROCA

Departamento de Literatura española
Colegio Universitario
LA CORUÑA

---

atención sobre el paso de un modo dramático a un modo musical en la novela contemporánea. A ambos, como al profesor José María Viña Liste por sus atinadas observaciones, nuestra gratitud.