

UNA ERÓTICA DEL CUERPO NARRADO AN EROTIC OF NARRATED BODY

Denis Vigneron

Université Lille Nord de France, Francia

RESUMEN: Este artículo estudia cómo Francisco Umbral, en una forma de autorretrato, propone una reflexión ontológica sobre su propio cuerpo y analiza los mecanismos literarios de una escritura del mismo basada en la erótica, entendiendo el erotismo en un sentido más creador que sexual. Con una escritura pulsional, al servicio de las manifestaciones del deseo, *Mortal y rosa* no es sólo el relato autobiográfico de una tragedia personal sino un estudio epistemológico de las alteraciones del cuerpo desde las perspectivas múltiples del amor, de la paternidad, del duelo y de la vejez.

Palabras clave: Francisco Umbral, erotismo, mecanismos literarios, autorretrato.

ABSTRACT: This article investigates how Francisco Umbral by way of a “self-portrait” proposes an ontological reflection on his own body and analyses the literary mechanisms of writing about it based on the erotic - understanding the latter more in a creative than a sexual way. By way of this libidinous writing, *Mortal y Rosa* not only is an autobiography of a personal tragedy but an epistemological study of the deterioration which the body undergoes seen from the many different perspectives of love, paternity, mourning and aging.

Key words: Francisco Umbral, erotism, literary mechanisms, retreat.

En sintonía con los avances sociales y culturales que a lo largo del siglo XX, en lo que conviene llamar la sociedad occidental, permitieron la liberación y la plenitud del cuerpo humano en su dimensión tanto social como sexual y sexuada, la obra de Francisco Umbral *Mortal y rosa* prosigue, con los recursos propios de la literatura y del empirismo, el estudio antropológico de la experiencia corporal. Recordando la famosa frase de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, “no se nace mujer: se llega a serlo”, (Beauvoir, 13) que tiene valor de manifiesto de todo análisis de los elementos constitutivos de la identidad y del género, podemos observar cómo Umbral, a través de su libro, construye su cuerpo y a la vez se construye tanto como padre como escritor. En este nacer, que es también un renacer, del hombre demiurgo inventor de su obra y creador de su descendencia, Francisco Umbral compone una obra personal y lírica cuya sensibilidad, no desprovista de pudor a pesar de algunos detalles fisiológicos más prosaicos que poéticos, sume al lector en la intimidad del ser ante el duelo.

Ya se ha estudiado, y con mucho acierto, el tema de ese duelo y de la pérdida del hijo en *Mortal y rosa*. Sin querer descartar el impacto extremadamente trágico que pueda tener este tipo de rotura en la vida de un hombre, no centraremos nuestro estudio en el tema omnipresente de la muerte sino que buscaremos en el “frío” (Umbral, *Mortal...*, 239) de su vida y de su dolor los rasgos de una pulsión vital, la que, en el grado cero de la escritura y de la existencia, lleva a Umbral a componer esta obra. Continuando con la terminología de Roland Barthes, consideraremos la muerte del hijo como un mero elemento biográfico –un *biografema* (Barthes, *La chambre...*, 54) – desencadenante de la escritura de una obra que deja de ser personal y umbraliana para ser compartida y universal.

En este contexto de lectura, los avatares del cuerpo experimentados por Umbral no resuenan con compasión sino con empatía al establecerse la realidad inquestionable de los hechos. El cuerpo que va buscándose y plasmándose a lo largo del relato es un ente que no deja lugar a la ficción, a la duda, al cuestionamiento. *Mortal y rosa* no crea ningún misterio, es vida pura observada a través del prisma de la sexualidad, de la paternidad, de la literatura, del duelo. El libro responde a la intención del autor de “meter la vida en un libro” (Umbral, *Mortal...*, 125).

La transcripción de la realidad que proporciona *Mortal y rosa* descansa en parte en la evocación pormenorizada de las manifestaciones físicas que afectan al autor que ya en las primeras páginas de la novela –hasta donde se pueda calificar esta obra de novela– escenifica su cuerpo. De la misma manera que el pintor Salvador Dalí construyó su autobiografía mediática y pública dejando a la masturbación un protagonismo identitario y estético importante, Francisco Umbral organiza gran parte de su autorretrato en torno a su sexo. Así, goza de la observación de su pene que es en él –también autor de *Fábula del falo*– un motivo recurrente de su creación literaria. Igualmente, el autor es muy sensible a la evocación de su desnudez

a la que no vacila, por tanto, en poner en escena en alguna que otra portada de sus libros, como la de *Los políticos*, en 1976, donde aparecía sentado y desnudo, tapándose sus partes genitales con su querida máquina *Olivetti*, en una pose mucho menos *glamourosa* que la de Yves Saint Laurent en aquel celeberrimo cliché de Jeanloup Sieff, y sugiriendo así que Francisco Umbral *es un autor que escribe con la polla* (tal y como él mismo lo hubiera dicho).

Este narcisismo identitario, tan perceptible en el conjunto de la obra, no debe ocultar no obstante que no es sino un aspecto de una producción literaria por otro lado extremadamente trabajada. Pero tras este juego estilístico, que podríamos calificar de *falocéntrico*, late una definición muy personal de la virilidad que muchos estudiosos de Umbral entendieron como machismo, no exento, incluso, de misoginia: crítica que parece convenirle cuando afirma que contribuye a su “marketing” literario y publicitario (Umbral, *Carta...*, 35). La imagen de un monstruo que él ha ido fabricando a base de trabajo y provocación es un producto mediático que muchas veces ha impedido ver en él el lirismo sensible de su pluma. Para muchos, él ha sido un “misógino, cínico y benevolente” reforzando “su línea de escándalo social y literario” (Umbral, *Carta...*, 35) que ha podido, en cierta medida, alejarlo de algunos círculos literarios académicos o universitarios. Bien es cierto, y algunos fragmentos de *Mortal y rosa* lo atestiguan, que a Umbral le gusta chocar. En él, por ejemplo, la fijeza en la característica sexuada de su masculinidad (lo que no tiene nada que ver con el erotismo que mencionaremos más tarde) tiende hacia la deshumanización del cuerpo que, según las metáforas y comparaciones, se vuelve animal o mecánico. Ya se defina como antropoide (Umbral, *Mortal...*, 31-34) o ya compare su pene con un émbolo (Umbral, *Mortal...*, 20), Umbral toma conciencia del depredador sexual que lo habita, jugando con la evocación de una sexualidad desenfundada en que participa de un rol de potencia y dominación. Bien podemos entender que esta postura cree malestar sobre todo cuando un primer grado de lectura evoca más la perversión y la pornografía que el erotismo y la sensualidad. La sexualidad, en él, es una pose de identidad mental y estética. De hecho, es el primero en burlarse, riéndose de sí mismo y a la vez de una parte de su lectorado que ve en él a un perverso misógino, de su condición trivialmente humana, ya que resulta que por debajo de un caparazón exageradamente sexuada se esconde un hombre cuyas debilidades le dejan bastante alejado de sus presunciones:

A las damas les asusta el antropoide, en principio, o hacen como que les asusta, aunque en realidad siempre le encuentran a uno poco antropoidal, llegada la hora de la verdad. El antropoide, que siempre anda buscando ocasiones de reproducirse, cuando la ocasión se presenta huye por donde puede y me deja solo con la dama, y ya no soy más que un escritor cansado y miope. (Umbral, *Mortal...*, 31)

Sin embargo, conviene reflexionar acerca de esta definición del antropoide que remite a caracteres simiescos y prehistóricos porque, al reaparecer en su obra póstuma *Carta a mi mujer*, revela en Umbral una preocupación obsesiva: “El hombre tiene el instinto de la caza, la fascinación de la pieza, que las machorras llaman machismo, cuando se refiere a cuestiones sexuales. Pero este instinto –segunda naturaleza que viene de la prehistoria– se manifiesta en todo.” (Umbral, *Carta...*, 119)

La obra umbraliana está llena de amoríos, ligues, coitos, folladas, caliqueños, y tantas otras palabras de las cuales se deleita y que componen lo florido del idioma castellano para calificar una sola cosa: “Aquello. El sexo, la cosa, aquella cosa, la planta tímida que gemía de amor contra las tipografías austeras del catecismo, contra la severidad de las familias y la legión de los pecados.” (Umbral, *Mortal...*, 63)

Este *aquello*, este *innombrable* que mora en las zonas oscuras e inquietantes (*das Unheimliche* freudiano) del Id –sus “multitudes interiores” (Umbral, *Mortal...*, 158)– no es más que el principio mismo de la vida contenida entre la búsqueda y la represión de sus propios deseos y pulsiones. Pero en Umbral, la sexualidad no es sólo una cuestión de impulsos biológicos irrefrenables sino una construcción del ser. Es así como conviene entender también “A la mierda con Freud” (Umbral, *Mortal...*, 17): no todo es sueño. Y menos este *aquello*, este sexo, órgano o acto, que le brinda el verdadero sentido de la vida: “Se tarda en aprender que el sexo es el camino, que no hay más que un camino.” (Umbral, *Mortal...*, 64) Y de ahí su vida toda sigue el camino de una emancipación de tabúes e ignorancias de una sociedad que, en aras de preceptos morales o religiosos, rehúye hipócritamente la sexualidad. Con la madurez que proporciona la edad adulta, entiende que “no era un enemigo que llevabas en la carne, ni un secreto, ni un mal. Era la fuente cegada que habrías de convertir en fuente serena. Pero eso no lo enseñaban.” (Umbral, *Mortal...*, 64)

El deseo es uno de los principios fundamentales de la obra de Umbral que parece contestar a la pregunta existencial que planteaba Rosa Chacel en las últimas páginas de su novela *Estación. Ida y vuelta*: “¿Cómo dejar de desear?” (Chacel, 163). *Mortal y rosa* es la demostración patente de que no se puede dejar de desear. Y así se explica la relación atávica, antropoidea (es decir tanto animal como humana) que le vincula a la caza. Se trata de una transcripción literaria del deseo que orienta su vida:

¿Y la vida? Un acecho sexual, continuo, torvo, con muebles y oficinas de por medio, nada más. Hombres y mujeres se observan de reojo, se espían, precipitan y retrasan el momento de la captura. El sexo es un crimen sin víctima o con víctima. Algo de esto decía Baudelaire. Hay una crueldad, un vampirismo implícito, algo torvo y cínico en la lucha de los sexos. (Umbral, *Mortal...*, 222)

Siempre al acecho, cual animal de rapiña, el autor no oculta un profundo y esencial deseo sexual. Es una razón de vivir que le hace abarcar la vida en su plenitud creadora. Por ese motivo la contemplación de su sexo en erección no disimula un deseo de dominación cuando no es sino una aspiración a dar amor y vida:

Otro accidente diario es la erección innecesaria, agresiva y ostentosa que padece uno después de varias horas de cama. No habría en el mundo destinataria digna de tales erecciones.

Este alarde eréctil va dirigido contra la nada, contra una mujer inexistente de sombra y sueño, vano fantasma becqueriano de niebla y luz. Es la prepotencia sin deseo, la pura mecánica del sexo que descubre en mí lo que tengo de émbolo, de máquina y de antropoide. Con una mujer delante, todo sería de dimensiones humanas, correcto, eficaz y razonable. Así, no es sino un último alarde innecesario de la selva que me habita, una naturaleza descalabrante, una barbaridad. A este mecanismo que responde solo, a este juego de palancas le hemos puesto literatura, matices, alejandrinos. ¿Qué es el amor cuando ningún amor podrá conseguir una demostración como la que consigue la presión del paquete intestinal y las féculas contra la espina dorsal?

Afortunadamente, la realidad borra en mí al antropoide como la lucidez borra los sueños. (Umbral, *Mortal...*, 19-20)

Al definirse como sexo, “el sexo que soy” (66), el escritor intuye la afirmación del objeto de su sexualidad: el sexo opuesto, o sea la mujer que, sexualmente definida, es la “hostia consagrada” cuando se le descubre “su culo en privado” (Umbral, *Carta...*, 127). La máscara de bestia sexual que le gusta ostentar en ocasiones oculta en realidad al hombre deseoso de querer, de dar, de entregarse a un amor generoso, libre y estético. Defiende la idea de una sexualidad no culpable basada en la búsqueda y la afirmación del placer: lo que hace eco con los estudios de Michel Foucault sobre la sexualidad. Para Umbral, la finalidad del sexo es “iluminar el mundo, iluminarme, poner claridades dentro de la sombra femenina, acarrear luz a la luz y noche a la noche.” (Umbral, *Mortal...*, 66) Este programa estético de la sexualidad revela una verdadera aspiración ontológica a la plenitud.

El tema muy íntimo de su sexualidad, de la cual habla no como ficción sino como vivencia, ocupa un lugar central en sus relatos autobiográficos que mejor se complementan y de los que ya hemos hablado: *Mortal y rosa* y *Carta a mi mujer*. Son dos libros que verdaderamente hacen partícipe al lector de la intimidad del escritor. Se trata, claro está, de un exhibicionismo cuyo morbo ha sido trocado por una ostentación literaria con matices barrocos.

Pese a las apariencias y al carácter antropoideo de su discurso, vive su sexualidad como un intento de rehumanización en que el sexo (la parte animal) se subordina a la sensualidad y al erotismo (la parte humana). El amor, que no tienen los animales, es una creación intelectual, cultural y por consiguiente antinatural: algo “digno de la especie que piensa”. El amor es único, individual: hace del cuerpo un receptáculo del placer. Es lo propio del hombre de tener una sexualidad cuya finalidad no es biológica sino hedonista. Por eso escribe:

El amor humano sería lo creado más allá del amor natural. Los animales hacen la guerra. El hombre, además, hace política. Los animales hacen el sexo. El hombre, además, hace el amor. Lo nuestro es un rechazo y un rebasamiento de lo natural. El amor, pues, no se define positivamente, sino negativamente: el amor no es sólo sexo, no es sólo amistad, no es sólo deseo, no es sólo especie, no es sólo placer, no es sólo eyaculación. El amor, en fin, nos resistimos a que sea lo mismo que el chimpancé siente por la chimpancé. (Umbral, *Carta...*, 61)

Este culto al amor, que es también culto a la mujer, desmiente la adjetivación de misógino que muchos estudiosos quieren atribuirle. En efecto, la obra entera de Umbral es, como lo dice la profesora Bénédicte de Buron-Brun rectificando la confusión de muchos entre ficción y biografía, “una oda a la mujer”. (Buron-Brun, 11-12)

Umbral quiere más a la mujer que a las mujeres. Ve en ella la entelequia hacia la cual tiende su obra, y por eso “una mujer mediocre es como un libro malo: hacen dudar de la literatura entera, de lo femenino universal”. (Umbral, *Mortal...*, 122) De hecho; la mujer digna de su erotismo se convierte en musa y participa de su existencia, lleva con ella una vida íntima y secreta llena de fantasías sexuales que legitima la literatura. Así se manifiestan sus impulsos cinegéticos y su *voyeurismo*. El Umbral de sus libros es en efecto un voyeur, un mirón que sigue a las mujeres cultivando el deseo animal de poseerlas:

En mis ojos vive siempre una mujer. La mirada es la única forma de posesión completa, total. Ver vivir a la mujer, verla moverse, dentro de una armonía que la circunda, tenerla apesada en la retina, en la pupila, sin que ella lo sepa. Cae el cuerpo de mujer desconocida en el círculo del ojo, y vive en él, sin dolor, lo habita dulcemente. Mirar a la mujer. (Umbral, *Mortal...*, 68)

Pero más que de un voyeurismo intelectual se trata de un voyeurismo estético guiado por una representación mental de un ideal femenino que en la mayoría de los casos se resume en curvas, culos, nalgas o grupas. Todo es una cuestión de mirada, y de ahí proviene la fruición. Por eso concede tanta importancia a los ojos de los cuales, en más de una página, hace una evocación altamente refinada y

poética de la que sólo guardaremos este compendio que lo dice todo de la postura del autor: “Hay que irse a vivir a los ojos como a lo alto de la claraboya, a las claras buhardillas de la casa, a los cielos del cuerpo. Estar en mis ojos para que se me vea y para ver. Instalarse en los ojos como en las estancias más soleadas del cuerpo.” (Umbral, *Mortal...*, 69)

Esta intención programática justifica sus acciones: su voyeurismo, su acecho, su caza. Acción gratuita e inofensiva del poeta que, sin perversidad, persigue, colecciona, cata los cuerpos de las mujeres en la soledad ante la más total incompreensión de los demás:

De modo que decido ser el que viene detrás. Esto es el arte por el arte, mirar por mirar, seguir por seguir. No tendría nada que decirle a la muchacha, salvo algunas imágenes literarias sobre sus esfericidades posteriores, y esto no iba a entenderlo. Quizá llamaría a un guardia, que tampoco iba a entenderlo.

El desinterés, el platonismo, la gracia de todo esto es que yo la siga un rato, que siga a esa esfericidad, que la vea subir escaleras mecánicas de grandes almacenes, doblarse por la mitad modelando el pantalón, apresurarse en los pasos de peatones, aparecer y desaparecer entre la gente. La esfericidad es perfecta, ni alta ni baja, más bien alta aún cuando salta un poco en los andares. La esfericidad es esférica, no alargada, no abombada, y está más cerca de la manzana que de la pera, como debe ser. Dos frescas mitades de manzana, dijo el poeta. (Umbral, *Mortal...*, 138)

Bien se hubiera divertido Umbral al oír como la alcaldesa de Madrid, Ana Botella, se vale del mismo registro frutero de la manzana y de la pera para demostrar (o mejor, intentar demostrar), conforme a su ideología, la inconveniencia de las uniones homosexuales.⁵⁹Nos permitimos esta licencia umbraliana para seguir diciendo que, al fin y al cabo, lo que le gusta a Umbral es el culo de la naranja: “Qué nalga breve y pugnaz del mundo acaricio en la naranja.” (Umbral, *Mortal...*, 82) Aquí el desgaje de la naranja viene a simbolizar la apropiación del mundo en el acto sexual que se convierte así en una catarsis mística que justifica estas frases: “Toda depredación es una redención. Todo canibalismo es una asunción.” (Umbral, *Mortal...*, 82) En otro lugar del libro, el autor evoca el sexo liberador escribiendo: “Nunca aprenderemos que la vida es sexo, que el sexo no es una moneda, que no se trata de una contraprestación, sino de dejar que los manantiales del ser corran libres y colorean el mundo.” (Umbral, *Mortal...*, 66)

De todos los sentidos el de la vista –la mirada, en suma– es, pues, el que más parece corresponder a Umbral:

El tacto es ciego, el olfato es galopante. La boca es frenética. El oído es torpe. Sólo el ojo alcanza la totalidad. Reconstruir una mujer a partir de su voz, de su contacto, de

59 Izquierdo García, Miguel Ángel, “Más peras y manzanas”, El País, Valencia, 3/11/2004.

su sabor, de su olor. Eso es la imaginación. La imaginación es el vuelo de un sentido a través de todos los otros. La imaginación es la sinestesia, el olfato que quiere ser tacto, el tacto que quiere ser mirada. La imaginación nace de una limitación. La mirada, quizá, es menos imaginativa porque posee más. Pero la mirada necesita imaginar lo que ve, redondear y colorear el cuerpo de la mujer, acercarlo lo que está lejos, alejar lo que está cerca. No basta con mirar. Hay que sobremirar, sobrever. Hay que interiorizar lo que está afuera y verlo hacia adentro.” (Umbral, *Mortal...*, 68)

Esta última cita bastaría para demostrar por qué *Mortal y rosa* es una obra maestra de la literatura. Con acentos propios de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, en particular las volátiles de su *Ensayo sobre las mariposas*, Francisco Umbral brinda a las letras una de las mejores definiciones de la sinestesia que lo convierte en digno heredero de los poetas Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud que, con sus respectivos poemas *Correspondencias* y *Soneto de las vocales*, teorizaron el designio artístico de abarcar la totalidad: reto de la modernidad. Por cierto, cuando se siente “un paria con las manos en los bolsillos y los bolsillos vacíos” (Umbral, *Mortal...*, 159)... ¿no será una identificación al poeta Rimbaud que vivía su bohemia con “los puños en sus bolsillos rotos” (Rimbaud, 74), entregado a los tormentos de la creación y de la inspiración? ¿No es ésta la “soledad metafísica” (Umbral, *Mortal...*, 159) del poeta y creador: el único capaz en realidad de hablar del cuerpo? (Umbral, *Mortal...*, 39) Todas estas referencias literarias muestran que, a través del arte, Umbral sume al lector en los secretos íntimos de la estética donde “con manos de mendigo [recoge] el color de la música y el aire de la vida.” (Umbral, *Mortal...*, 97) Pero asume también, al hablar de interiorización de la mirada, un aspecto esencial de la teoría de la estética que radica en la subjetivación del objeto: lo que fue un logro de la vanguardia, magistralmente estudiado al principio del siglo XX por Theodor Lipps y Wilhelm Worringer con su concepto de la *Einfühlung* o por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, sigue siendo objeto de estudio como lo muestra el profesor Karl. F. Morrison en *I am you: the hermeneutics of empathy in Western literature, theology and art*. Por fin, esta misma cita viene a ilustrar una idea clave de Michel Foucault que consiste en decir que la sexualidad es una *especie de obra de arte*. (Laqueur, 28)

Hemos evocado anteriormente la fascinación de Umbral por la mirada. El valor que atribuye a la misma no debe ocultar sin embargo la importancia de otros sentidos. ¿Qué decir del olfato? Su sentido más lírico: la pituitaria que le permite “olfatear mujeres” (Umbral, *Mortal...*, 32) o entender –actitud proustiana– “el mundo como olor” (Umbral, *Mortal...*, 73). En fin, mencionemos el tacto: el papel tan sensual que desempeñan las manos en la apropiación erótica del cuerpo, propio o ajeno. Las manos tocan y acarician: llevan la ofrenda de deseo, ternura, amor y placer al cuerpo, instrumentalizan el erotismo o el autoerotismo. Son el vector del vínculo social y afectivo del que busca en su sexualidad su afirmación, su plenitud, su esencia: *la identidad plasmada en la experiencia de la carne*, diría

Foucault. (Laqueur, 28) Las manos de Umbral imponen y se imponen. ¿Será su mano cariñosa, violenta, tierna, firme, determinada, indecisa, insegura, monstruosa, caníbal, asesina?

Las manos, mis manos, una mano más oscura y la otra más clara, como si yo hubiera tenido un abuelo marqués y otro metalúrgico. Las manos tienen todavía el molde de la mano cainita, la estructura de la mano asesina y depredadora del antropoide, del primer hombre, del último homínido. De modo que no hay manos inocentes. Manos blancas, que no ofenden. Quizá son las que más ofenden. Mi mano derecha está más trabajada, ha vivido más, tiene como mayor biografía. Mi mano izquierda es más femenina, más sensible, posa y vuela. Marta y María, las manos. (Umbral, *Mortal...*, 34-35)

La evocación de sus manos, en que se mezclan a la vez descripción y metáfora, revela el carácter de un hombre maduro. La historia, el pasado, el atavismo dejan en el cuerpo sus huellas. Sus manos traducen el estado de un hombre que asume su desequilibrio entre la dedicación a sus pasiones, a su sensibilidad (María) y el trabajo (Marta). Son el peso y el contrapeso del que conduce su vida sobre la cuerda frágil del funámbulo y realzan así “el desequilibrio de nuestra vida, el desnivel de nuestra alma.” (Umbral, *Mortal...*, 35)

Pero por otra parte, las manos ofrecen la gran seguridad demiúrgica del que con sus manos crea y da vida. Abren la vía de la inmortalidad. Las manos elevan al hombre a lo divino: “El acto mítico, bíblico y genésico de la creación manual y alfarera de la vida por Dios, se repite continuamente (o cobra su única realidad histórica, de la que ha nacido el mito) cuando un ser crea a otro ser con sus manos, cuando un hombre crea a una mujer o una mujer a un hombre.” (Umbral, *Mortal...*, 37)

Manos que acarician y moldean el cuerpo dándole lo que Spinoza llamó “la potencia de actuar”. Las caricias crean al cuerpo, dan al hombre (o mujer) su corporeidad, crean la existencia, regalan la autenticación del ser. Demuestran otra vez que sexualidad e identidad son indisociables:

Unas manos de mujer me dan la medida de mi vida, la dimensión de mi pecho, la realidad de mi cuerpo, el contorno de mi mente. El propio cuerpo es una nebulosa hasta que las manos de una mujer lo crean, lo modelan, lo definen, lo concretan. El cuerpo flota y unas manos de mujer le dan realidad. Asimismo, yo puedo ir creando un ser con mis manos, con mis caricias. (Umbral, *Mortal...*, 37)

Las manos que acarician dan realidad a un cuerpo evanescente que le despierta a su materia, y por eso la sexualidad en su dimensión liberadora es el proceder del hombre que reapropia su humanidad libre, serena y lucida en “la única beatitud

posible” (Umbral, *Mortal...*, 93) del post-coito. Manos de obrero, de escritor, de alfarero, de Dios que todas contribuyen a la erotización de la vida ya que en Umbral todo acto de creación es erótico.

El erotismo del autor no es exclusivamente una cuestión sexual: es una postura plena ante la vida. Sólo la muerte de su hijo quebranta este mismo “erotismo de vivir” (Umbral, *Mortal...*, 193) y, sin embargo, encuentra en el trabajo la fuerza del antropoide que lo alejará del suicidio: “¿Y el suicidio? Hace falta mucha fe en la vida para suicidarse. El suicidio es la máxima afirmación de la vida. Si alguna vez me suicido, no será por falta de fe, sino todo lo contrario.” (Umbral, *Mortal...*, 108-109)

El carácter chocante de esta afirmación recuerda otra vez la imposibilidad del suicidio que evoca Rosa Chacel para mostrar la fuerza del deseo que convierte a aquel en un revivir permanente por la sola fuerza del erotismo creador:

Con trabajo encuentro en rincones casi inaccesibles de mi psique elementos para concebir clara la idea del suicidio. Creo que al querer delinear su curva no podré lograr el definitivo descenso. Creo que mi línea, contrariando a mi esfuerzo, se levantará siempre para mirar su contorno. Porque en mí lo único que se ha dado ha sido el deseo de vivir mi suicidio. (Chacel, 163)

Trabajar, escribir, recluirse en el exilio interior de la literatura: el lugar íntimo del dolor y de la soledad es para el escritor su manera de vivir el renunciamiento y de “no estar en el mundo” (Umbral, *Mortal...*, 166): “La literatura ya no es para mí, como antaño –ay– una manera de posesión y fornicación con el mundo, sino la secularización de mi aislamiento.” (Umbral, *Mortal...*, 55)

Pero este aislamiento es a la vez una resurrección. Es toda la fuerza de la literatura de poder “desaparecer en la escritura y reaparecer, gloriosamente, al ser leído.” (Umbral, *Mortal...*, 88).

Toda la corporeidad que le da el sexo desaparece, pues, en la literatura que lo convierte en fantasma de sí mismo. Y esa literatura ya no es sino la expresión del íntimo deseo de reconquistar, tras el trauma, su condición de hombre existente. Buscarse, anclarse son los verbos de su credo literario. “Hay que echar anclas, amarras, anudarse desesperadamente a la vida.” (Umbral, *Mortal...*, 95) La escritura y la literatura se convierten en un trabajo que a base de esfuerzos y luchas proporciona vida, deseo y esperanza. Ser un obrero porque “todo está en el cuerpo de un obrero. Han movido el mundo.” (Umbral, *Mortal...*, 134) El cuerpo del obrero es escultórico, artístico y simboliza “la estética del trabajo” (Umbral, *Mortal...*, 215) en la abnegación.

Lugar del aislamiento y del dolor, el trabajo literario es también lugar del esfuerzo donde el escritor recobra, por la fuerza del erotismo, el afán por la “antropofagia cultural” y “el canibalismo intelectual”. (Umbral, *Mortal...*, 219)

La literatura es, en fin, también el espacio de la recomposición de un pasado en que fue feliz y por eso sufre más de dolor y de tristeza que de duelo, palabra demasiado sicoanalítica, como lo subraya Roland Barthes, en su *Diario de duelo*. (Barthes, *Journal...*, 83), y que justifica, acaso, lo de “A la mierda con Freud” al principio del libro. (Umbral, *Mortal...*, 17) Es también una manera de rechazar la categorización freudiana del Id, del Ego y del Superego resumida por Umbral en un sistema binario: “el vivo y el muerto.” (Umbral, *Mortal...* 234)

Al igual que Zurbarán (Umbral, *Mortal...*, 162) que se hundió en la pintura para superar la muerte del hijo, Umbral recompone en la literatura, con el mismo gusto y el mismo refinamiento por el detalle, por la pintura de cada pliegue de un cuerpo, entre dolor y placer, un pasado en que resuenan insoportablemente las risas de la niñez y de la inocencia. Con la muerte de un niño, la vida “se ha dado muerte a sí mismo”. (Umbral, *Mortal...*, 230) Ya es, en sí mismo, el suicidio consumado de la humanidad.

Escribir, escribir, escribir es el antídoto del dolor y de la pesadumbre (*die Verdrängung*, freudiana), en un esfuerzo agónico y antagónico de autodestrucción para reconstruirse: “Artículos. Artículos. Artículos. Una forma de autodestrucción. He vuelto a hacer artículos. Cientos, miles de artículos. Los artículos, primero, fueron mi procedimiento para irme autoestructurando.” (Umbral, *Mortal...*, 226)

En un momento en que siente cómo un cadáver se va apoderando de él, cómo poco a poco va revistiendo la máscara de la calavera (Umbral, *Mortal...* 24), la escritura se convierte en un último intento de su lucha contra la descomposición: otro tema importante de su escritura del cuerpo en que él mismo se entrega a lo que la filósofa Julia Peker nombra *Este obscuro objeto del asco*: las heces, “la serpiente marrón de nuestras interminables defecaciones.” (Umbral, *Mortal...*, 152)

“Encaminado en la dirección diarreica de la muerte” (*Mortal y rosa*, 205), Umbral, el antropoide invencible, el canibal, renuncia al combate asumiendo su condición mortal. “Mortal y rosa” (Umbral, *Mortal...*, 158), así es la vida. Y el duelo, además de una profunda astenia, le infunde un asco de sí mismo. Acepta con resignación el hecho de ser “una cloaca, un légamo, una putrefacción.” (Umbral, *Mortal...*, 18) Le duelen los ojos, los riñones, el estómago, el corazón, la garganta, la pleura... y sin embargo siente lo que Barthes llama “la resonancia solemne del duelo en la posibilidad de hacer una obra.” (Barthes, *Journal...*, 249)

Le queda el recuerdo. ¿Cómo vivir con el recuerdo de la paternidad cuando ya no está el hijo? Le habla, lo toca en su mente, pasea con él por los meandros de una memoria llena de felicidad, de colores y de primaveras. Para él, ser padre ha sido el

contacto simbiótico en que él y su hijo formaban un solo cuerpo, un solo ser. Vive con el recuerdo de una filiación interrumpida que fue “su única verdad” (Umbral, *Mortal...*, 241) y que sigue siendo, mental y sentimentalmente, su razón de vivir:

Te escribo, hijo, desde otra muerte que no es la tuya. Desde mi muerte. Porque lo más desolador es que ni en la muerte nos encontraremos. Cada cual se queda en su muerte, para siempre. La muerte es distancia, sólo distancia. Y sólo de mí puedes vivir ahora, de tanto como en mí habitaste, hijo. Y sólo de ti puedo vivir. Sólo está vivo de mí lo que está vivo de ti: el recuerdo. (Umbral, *Mortal...*, 245)

La muerte ha establecido distancia pero no ha aniquilado esta relación que unía padre e hijo: esta misma relación del padre que le corta las uñas al vástago recordando que la paternidad es también algo real, palpable: algo que pertenece a la corporeidad. Cortarle las uñas a su hijo es también anclarse en la historia ancestral y repetitiva de la niñez y de la vida, en que el adulto se encarna en sus propios padres (o los recupera, o acaso se reconcilia con ellos). Es la historia de “una ternura que viene del fondo de los tiempos” (Umbral, *Mortal...*, 143) en que, tal como Umbral la va recuperando en esta obra magistral, el cuerpo se escribe, se reescribe y se realiza a base de mucho amor.

Así, para concluir, Francisco Umbral proporciona en *Mortal y rosa* una reflexión ontológica sobre su propio cuerpo que ya venía anunciada con el sustantivo *corporeidad* en el epígrafe de Pedro Salinas. Cuerpo visible, invisible, ausente, soñado, deseado, idealizado, perecido, dolido, cuerpo joven, cuerpo maduro, cuerpo de hombre, cuerpo de mujer, cuerpo adolescente, cuerpo querido u odiado, cuerpo propio, cuerpo ajeno: he aquí el paradigma de las distintas tensiones de un cuerpo humano desgarrado por el eterno conflicto de Eros y Tánatos que da a *Mortal y rosa* la fuerza universal de un drama personal contemporáneo, en que el erotismo – respuesta a una angustia existencial – es el imprescindible ingrediente de la pulsión creadora tal y como la sentía el gallo Chantecler, en la obra de teatro epónima de Edmond Rostand, creyéndose cada día necesario a la salida del sol.

BIBLIOGRAFÍA:

Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Éditions Gallimard, 1980

Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

Baudelaire, Charles. “Correspondances”, *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions Gallimard, 1972.

- De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*, tome 2. Paris: Éditions Gallimard, 1949.
- De Buron-Brun, Bénédicte. *Mujeres de Umbral*. Pau: Utriusque Vasconiae, 2010.
- Caballé, Anna. *El frío de una vida*. Madrid: Espasa, 2004.
- Chacel, Rosa. *Estación. Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Paris: Éditions Gallimard, 1985.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: Moreno-Ávila Editores, 1988.
- Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- Morrison, Karl F. *I am you: the hermeneutics of empathy in Western literatura, theology and art*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Peker, Julia. *Cet obscur objet du dégoût*. Paris: Éditions Le bord de l'eau, 2010.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Édition Gallimard, 1999.
- Rostand, Edmond. *Chantecler*. Paris: Éditions Flammarion, 2006.
- Umbral, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Planeta, 2007.
- Umbral, Francisco. *Carta a mi mujer*. Barcelona: Planeta, 2008.
- Umbral, Francisco. *Los políticos*. Madrid: Sedmay, 1976.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Éditions Klincksieck, 1978.