

Palabra, sintaxis y discurso en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral

Sara Robles Ávila
Universidad de Málaga

El uso terapéutico de la escritura

Considerada la mejor obra del escritor madrileño, *Mortal y rosa* se presenta como el trabajo inclasificable de un Umbral que muestra sin cortapisas sus sentimientos más profundos ante un hecho tan desolador como la pérdida de su único hijo. Estamos ante una obra de carácter confesional e intimista, un diario íntimo —aunque no fechado— que se hace público y que verbaliza el dolor de un padre que, con su prodigioso talento verbal, nos muestra esta dura circunstancia cubierta de un desenfadado lirismo y de un extraordinario poder creativo.

El escritor a lo largo de *Mortal y rosa* oscila entre el ensayo, la narración de hechos, el retrato expresionista —y hasta surrealista— de la realidad circundante, la confesión intimista, etc. A pesar de ir alternando fórmulas expresivas para dar salida a su sufrimiento, en ningún caso cae en lo trascendente, no se cobija en el debate filosófico, huye de la abstracción, de lo sentimental, de la sensiblería y del discurso lacrimógeno. Lo que hace Umbral en esta obra es resucitar el valor de la palabra y su capacidad combinatoria para mostrar sin artilugios, excentricidades ni grandilocuencias “el dolor de la carne”, como decía J. M. de Prada (20). El poder que concede a la palabra es sublime, la literatura es su forma de vida. Trabaja con el idioma: lo crea y lo recrea, lo preserva y lo transforma. Es un auténtico artista de la palabra.

Umbral en *Mortal y rosa* se muestra en una situación que Antonio Penedo Picos definió con bastante claridad: “Es la búsqueda de un lenguaje que corresponde a un sentimiento que no tiene prevista ninguna pieza léxica. Es un total desconcierto anímico ante una incertidumbre semántica [...] es la búsqueda de un nombre que estructure la referencia” (“Del sentimiento” 144). El escritor, con la pérdida de un hijo, se enfrenta a una experiencia tan excepcional que ni el sistema lingüístico ha codificado un término para este referente tan dramático, lo que genera desde el principio una angustia añadida al no poder darle nombre a *la cosa*, por utilizar esa palabra baúl tan propia del idiolecto umbraliano.¹ Este hecho va a provocar en el escritor un nuevo lenguaje, un mecanismo de expresión creado *ex profeso* con unas fórmulas sintácticas que estructuren sus vivencias, sus experiencias y sus sentimientos, y un léxico, neológico en muchos casos, que se aproxime a retratar desde su yo intimista esas circunstancias excepcionales.²

La negación de la existencia se une a la negación de los patrones establecidos para reflejar la extraordinaria circunstancia vital, y ello provoca un nihilismo tan acuciante que se materializa en el plano lingüístico en el empleo recurrente y obsesivo del pronombre *nada*, con un total de 67 ocurrencias: la muerte y el dolor reducen al ser a la nada, en contraste con el *todo*³ que supone el hijo, su existencia, la plenitud de la vida y de la felicidad.

No obstante, una vez inmerso en la actividad creativa Umbral halla un remanso de consuelo, una paz contenida que le acerca al hijo vivo y lo traslada a otro tiempo en el que su presencia era tangible.⁴ Con el acto creativo, con la palabra, el escritor entabla un diálogo con el niño ausente, una forma de resucitarlo, de recuperarlo.⁵ La literatura como la única forma de lograr la inmortalidad; y *Mortal y rosa* se ha de considerar como un trabajo terapéutico⁶ que tiene una doble dimensión: por una parte, libera la tensión provocada por la muerte del hijo y, por otra, reconforta en la medida en que, según lo escribe, Umbral va rememorando las experiencias compartidas con su hijo, sus sentimientos, su felicidad plena nunca después alcanzada; una forma de devolverlo a la vida. Y una manera de recuperar su infancia a través de la de este.

Gracias a la escritura Umbral expulsa su dolor y verbaliza sus más íntimos, enmarcándose en la corriente nominalista que es capaz de dar existencia a las cosas a través de la acción de nombrarlas.⁷ La palabra, el discurso textual se convierten en medicina que mejora la emoción existencial, recupera el pasado

feliz y le ayuda a sobrellevar el vacío de su ausencia. Con la palabra Umbral crea un puente de comunicación —eso sí, unidireccional— con su hijo, una farsa con efecto de placebo para soportar la dura existencia.

En *Mortal y rosa* el niño, a pesar de que es el núcleo y el hilo conductor que da unidad a la obra, va y viene, aparece y desaparece, va saltando por las páginas del libro, creando una historia, la suya, sin hilazón, inconexa, a retazos, obsesiva en ciertos capítulos, unas veces con una presencia patente y con continuas alusiones; mientras que otras es digresiva, desplazada, y el niño comparte espacio con temas, anécdotas, vivencias de distinta naturaleza. Su arquitectura consiste en el encadenamiento de temas variados, sin relación aparente entre ellos, auténticas disertaciones, abundantes digresiones, asuntos elevados frente a otros mundanos, confesiones personales, reflexiones profundas e íntimas, críticas mordaces, justificaciones de la escritura, etc.; un barroquismo estructural a veces exasperante para el lector.

En este trabajo nos acercaremos a este trabajo umbraliano desde una óptica poco atendida, la que analiza los rasgos lingüísticos de los planos sintáctico y discursivo que son definitorios de esta obra magistral.

La estructuración del discurso: la sintaxis de *Mortal y rosa*

Sin duda, el aspecto de la obra que más han destacado tanto el lector como la crítica ha sido la temática central y su tratamiento a lo largo de las páginas que componen este libro. No obstante, muchas veces también han hecho mención a la forma del escrito, a su fisonomía, a su trabazón estructural, aunque sin entrar por lo general en un análisis preciso. En efecto, las palabras son las portadoras de los pensamientos, los significantes de los mensajes, y su agrupación, su disposición en el discurso a través de una sintaxis determinada se convierte en la materia tangible que recibe el lector. Para un lingüista *Mortal y rosa* resulta especialmente interesante por su arquitectura oracional, por su peculiar forma de enunciación y por sus recursos expresivos.

El estudio minucioso desde el punto de vista de la estructura textual nos lleva a considerar que Umbral recoge en esta obra dos estilos sintácticos claramente identificables: por una parte, una tendencia a la sintaxis expansiva, basada comúnmente en el empleo de interminables enumeraciones, en la suma de elementos, en la acumulación de descripciones, profusa en detalles, en explicaciones, extensa hasta el extremo. Esta posibilidad que le ofrece la prosa de amplificar la expresión, de no tener que acomodar el pensamiento a una estructura fija, de no sentirse constreñido por la estrofa, el verso, el metro, etc., para la enunciación de su mensaje —no podemos olvidar que tiene vocación de ser por encima de todo un diario— le avoca a la prosa poética que le permite conjugar sentimiento, lirismo y libertad de formato expresivo. Así, nos encontramos con oraciones de más de veinte líneas, como la que reproducimos a continuación, sin duda una de las más largas de toda la obra:

Miro el mar del invierno, en las ciudades de allá arriba, la labor pastoral y feroz de la espuma, su ir devorando la vida y la costa con una paciencia de agua, miro la soledad del mar, el silencio de las rotativas en los periódicos dormidos, el alón cansado y polvoriento de los aviones, mate de estrellas, miro el pan partido con una víctima, el domingo de las oficinas, las formas imprevistas de mi pelo, el campo, que ha dejado sus dientes tristes en mis botas, la torratera de mis muslos, ese gesto vacío que tienen las mujeres cuando toman conciencia de un hueco en su carne, miro los libros que se adensan de polvo y entornan sus letras en las librerías donde no voy a comprar nada, o esa primera inutilidad de la ropa de invierno en un inesperado día de sol, el abandono húmedo con que nos espera, las papeleras con la satisfacción del deber cumplido, llenas de papeles y cintas de máquinas viejas, los juguetes de lo alto del armario, que mi hijo ni alcanza a ver y que nunca pedirá, la docilidad de las puertas, la serpiente marrón de nuestras interminables defecaciones, el color azul de algunos zócalos, nunca igualado por nadie, los pueblos solitarios, con un palacio abandonado, como un barco hundido hacia arriba, en los aires, por el que pasan peces de sol y aguas de atmósfera. (160)

La enumeración continua y densa de sentimientos y percepciones reales e imaginarias, muchas veces enumeraciones caóticas,⁸ son la causa de esta interminable estructura oracional que se organiza en torno a la repetición encadenada de cláusulas yuxtapuestas que tienen el verbo *mirar* en primera persona singular, *miro*, como núcleo verbal. Umbral nos presenta una serie inacabada de elementos que se le muestran ante su mirada y a los que interpreta desde su experiencia dentro de una disertación sobre el paso del tiempo que, expuesta con esta construcción tan dilatada, ofrece un sentimiento de lentitud tedioso y monótono. No obstante, la longitud de la frase no se corresponde con la complejidad sintáctica ya que, como se ha señalado, se trata de toda una serie de estructuras yuxtapuestas encadenadas que encierran elementos que se enumeran, muchos de los cuales se amplifican en la expresión con explicaciones (“el campo, que ha dejado sus dientes tristes en mis botas”, matizaciones (“el alón cansado y polvoriento de los aviones, mate de estrellas”) o aclaraciones (“miro los libros que se adensan de polvo y entornan sus letras en las librerías donde no voy a comprar nada”).

Las enumeraciones en toda la obra se presentan en cascadas, en series de varios componentes con distintas fisonomías; la mayoría de las veces son enumeraciones abiertas, con los elementos soldados mediante comas y sin la conjunción *y* para dar paso al último de los miembros de la lista; solo el punto indica el final del flujo de componentes. A continuación se recoge un enunciado formado por una única oración también de extraordinaria extensión en la que aparecen series enumerativas, todas ellas abiertas, que se despliegan, se ramifican, en una compleja arquitectura sintáctica:

Alguien ha querido perfeccionar la tarea grabando otro nombre a navaja, trabajando la madera de la puerta, pero también se ha cansado y se ha ido, y al final se ha liado a dibujar ligeramente las letras con la punta del arma, sin ahondar, uno quisiera llevarse estas puertas de retrete, estos relieves, qué exquisitez, el gusto decadente por lo popular, por lo espontáneo, por lo enigmático, ese arte que ahora se ha puesto de moda, todos juegan a imitar la casualidad de la vida, ya es bastante haber visto, haber sabido ver el arte que hace la vida, la emoción que tiene el tiempo fragmentario de la gente, llevarse la puerta, salir cargado con ella, transportar el tablón por las calles, como un carpintero o un antropólogo, si le pones una firma puede valer mucho dinero en una sala de exposiciones, pero todo eso ha quedado fuera, la cultura, la vida, mi vida, aquí sólo es una puerta de verdad, un aglomerado de realidad, madera artificial sintética contrachapeada que me separa del mundo, me aísla, me entierra, que constituye mi soledad, instaura una individualidad que no tengo, divide el tiempo, mientras el mundo desaparece afuera y sólo me envía olores de guiso, de distancia, de mediodía, de gente. (107)

Menos frecuentes son, en cambio, las enumeraciones cerradas: “Es la prepotencia sin deseo, la pura mecánica del sexo que descubre en mí lo que tengo de émbolo, de máquina y de antropoide” (55). Muchas veces la excesiva longitud de la frase se debe al deseo del escritor de mostrar un texto que en apariencia se ha escrito directamente, sin revisar; tal cual fluye de la mente lo recoge la mano, sin relectura, sin revisiones, al estilo de la escritura automática, con evidentes deficiencias de puntuación⁹ que son en ocasiones la base precisamente del tamaño desmedido de la oración:

El hombre de la pensión estaba en la cocina, haciendo los crucigramas del periódico, dando de comer al canario, yendo a mear de vez en cuando, hablando por teléfono con la tienda de comestibles porque era un solterón haragán, y las mujeres de la pensión, sus hermanas, andaban azacaneando por la casa, también solteronas, habladoras y menudas, con batas de flores sobre sus rebecas negras, y en una habitación había un pianista tísico que tocaba en una boite afrocubana, y en otra habitación estaba el seminarista huido leyendo a San Agustín y masturbándose, y en otra habitación estaba yo mismo, a lo mejor, con dolor de estómago o de corazón, escribiendo mentalmente el libro que escribe uno durante toda la vida, sin escribirlo, con las neuronas, desde el útero materno, y en cuya elaboración y maduración nos cogerá la muerte. (88-89)

Pero, a pesar de la longitud, las oraciones suelen ser claras, muy lineales gracias al predominio de estructuras yuxtapuestas (sintagmáticas u oracionales) y coordinadas; una sintaxis de escasa complejidad debido a la poca subordinación.¹⁰ Porque, cuando el escritor complica la estructura oracional con subordinación, por lo genera acorta la frase. Véanse los siguientes ejemplos donde aparecen dos oraciones cargadas de subordinadas adjetivas y adverbiales insertas en cláusulas coordinadas:

Yo, *que no soy filósofo*, he cambiado de peinado como de sistema mental y de concepción del mundo, *cuando me ha dado la gana*, pero los peines salen cargados como carretas de heno, algunas temporadas, cargadas de pelo, y es *cuando hay que volver al dermatólogo, ponerse turbantes de espuma*, como un fakir de los espejos del baño, o frotarse, locionarse, refregarse. Eso es bueno, *porque el pelo se cae de todas maneras*, pero se acelera el riego periférico del cerebro, y quizá también el otro, de modo que un lavado de cerebro no es una metáfora soviético-germánica, sino que efectivamente se tienen las ideas más claras o más escasas el día *en que se ha lavado uno la cabeza*. (56)

Como señaló con buen criterio Penedo Picos (“Autoficción” 210-11), en Umbral no solo asistimos a un alarde de vocabulario ampuloso, sino a un acto de exhibicionismo de sus procesos mentales que lo llevan a someter a la lengua a una expresión límite, inusitada, a una sintaxis que es producto de su actividad mental.¹¹ Pero, frente a esta sintaxis extensa que genera oraciones de grandes dimensiones, encontramos paralelamente en *Mortal y rosa* estructuras sintácticas muy breves y simples, muchas veces carentes de verbo, sintagmas nominales con las que el escritor realiza descripciones rápidas, sintéticas que otorgan un carácter conceptual al texto, muy expresionista: “La terraza en esta primavera inverniza. La terraza, cuajada de invierno, como una alta cofa al norte del cielo. La terraza pequeño espacio extradoméstico, hierro, ladrillo y cristal. Un sillón de mimbre pintado de rosa, como un verano muerto y esquelético. Una bicicleta o un triciclo del niño, con algo roto, torcido, esperando la herrumbre del olvido” (173).

Las descripciones en *Mortal y rosa* no son retratos objetivos y reales sino representaciones de cómo lo íntimo se añade a lo que se describe, se superpone, lo supera, lo mediatiza o incluso lo transforma completamente.¹² La representación de los sentimientos que le produce lo que contempla ante su mirada, los recuerdos que le asaltan o circunstancias que vive generan fragmentos llenos de detalles muy intimistas de tendencia expresionista.¹³ Son muchos los ejemplos que podrían ilustrar esta tendencia, además del que recogemos arriba, pero es especialmente interesante el capítulo dedicado a los aseos, donde Umbral despliega un discurso de extraordinarias dimensiones sobre este lugar tan anodino incorporando descripciones, rememoraciones y disertaciones que lo desvían del tema de la obra hasta que cae en la cuenta y vuelve a su tarea diciendo: “Puedo desencadenar la caída de las aguas, la catarata ruidosa, una catástrofe de cisterna que todo se lo lleva y echa de nuevo sobre mí la actualidad” (106-7).

Volviendo a la estructura sintáctica, por otra parte cabe señalar que en *Mortal y rosa*, cuando el discurso se torna más poético y conceptual, la sintaxis tiende al estilo nominal. Una prosa desnuda, prosa poética que se desprende de lo que no es necesario, de la expresión dilatada.¹⁴ Obsérvese el siguiente fragmento donde se advierte un predominio de las estructuras nominales. Son, a todas luces, series enumerativas, ahora separadas con punto y seguido, que en muchos casos se materializan en esquemas paralelísticos formados por sintagmas nominales (sustantivo + adjetivo, sustantivo + complemento del nombre o sustantivo + cláusula de relativo) como se refleja en la última parte de este texto. Las asociaciones que crea Umbral basadas en analogías conceptuales son de naturaleza surrealista, y las expresa a través de greguerías, metonimias, sinestesias: “Abril, espuma verde bajo los pies breves de mi hijo, cadera femenina del mundo, costado pálido, idioma salvaje de la lluvia, lenguaje de todas las primaveras, caligrafía torrencial que deja dicho en el aire el secreto simple del universo. Abril, esfuerzo de la luz hacia la dicha, verdor a pesar de todo, mano infantil que se abre de golpe, llena de cosas claras, un mar errático por el cielo” (187).

El gusto umbraliano por el detalle se muestra en el plano lingüístico en la proliferación de adjetivos,¹⁵ generalmente calificativos, valorativos y connotativos, que matizan y mediatizan el significado de los sustantivos a los que acompañan, y son vehículos de expresión de los sentimientos y del estado anímico del escritor. Sobre todo cuando el texto se hace más poético, es difícil encontrar un sustantivo que no vaya

acompañado de un adjetivo. García Posada (40) señala la preferencia por las secuencias adjetivales binarias (“el mundo es un derrumbe poderoso y triste”, 118) y ternarias (“madera artificial sintética contrachapeada”, 107), aunque también se detectan series de más de tres adjetivos (“No lucha uno por llegar a ser profundo, verídico, útil o mejor”, 178). Y es que en el discurso umbraliano, el adjetivo es una pincelada que imprime un carácter expresionista al escrito. En el siguiente extracto, describe sus recuerdos sobre las pensiones que frecuentaba en su juventud y es un excelente ejemplo para apreciar este rasgo lingüístico: “[...] el espejo de la pensión reflejaba a un muchacho borroso, tan borroso como en la fotografía del colegio —aquella mañana de enero, en el patio—, y él se miraba allí las gafas insuficientes, el pelo apaisado, la boca delicada, el traje desvaído, la corbata fatigada, y las lágrimas, las lagrimas pueriles, las últimas lágrimas y el último temblor de chopo intelectual azotado por el viento primaveral del futuro” (89).

Otro rasgo característico de la escritura de *Mortal y rosa* es el empleo de oraciones de infinitivo independientes que salpican la obra y con las que Umbral imprime un carácter conceptual al texto y dejan el relato suspendido, incomprensible a veces en una primera lectura. Se trata de una sintaxis cortada, interrumpida, como consecuencia del inmenso dolor que padece el escritor. Muy frecuentemente estas construcciones suelen inaugurar párrafo y por ello resultan aún más desconcertantes: “Ir con él por la calle, por el campo” (74); “No verle, de vez en cuando, como hijo, sino como milagro de las cosechas” (75); “Aprender a mirar los ojos, a mirar lentamente, profundamente, aprender a escuchar con los ojos” (94).

Este estilo conceptual llega al extremo cuando se omite el verbo principal y surge una construcción estática, una imagen fija en un relato que no avanza: “La anchura de un hombre, la libertad de un cuerpo, la hospitalidad de mi pecho, que se ha hecho hondo con la vida, pozo inverso en cuyo fondo canta un corazón que antes arreglaba relojes y ahora colecciona guijarros. Pecho todavía fuerte, todavía erguido, que espera la muerte como la esperan las maderas, ignorándola” (102); “La casa, mi casa, el vacío encallado, el barco bacaladero en que nos hemos quedado para siempre” (103). En ocasiones la frase aparece más bien incompleta, carente de significado: “Pero los ojos, mis ojos, los ojos que me miro y que me miran, en el espejo, los ojos por los que he visto el mundo, por los que el mundo se ha asomado a mí” (93).

El ritmo del discurso: la prosa poética

La organización sintáctica en *Mortal y rosa* es fiel reflejo del estado anímico que transmite el autor, de manera que se detectan dos ritmos de escritura: uno precipitado, que se caracteriza por la frase corta y suelta —o más extensa plagada de comas—, libre de conectores oracionales, sin trabazón discursiva. Con este ritmo, que parece reflejo de una respiración acelerada, Umbral expresa angustia, nerviosismo, agitación ante los hechos que relata. Buena muestra de este movimiento es el siguiente fragmento que trata de la fiebre del niño, un episodio que provoca desconcierto, angustia y miedo en el escritor: “El agua en la boca, repugnante. La sangre en la boca. Las sábanas, tibias de mí, heladas de noche. Apago la lámpara y, por debajo de mis párpados cerrados, siempre mis ojos abiertos. Por debajo de mis ojos cerrados, siempre mi mirada abierta. Por debajo de mi mirada cerrada, siempre mi alma abierta. Algo mira desde mí cuando ya no miro nada. Cuando ya nada, en mí mira. La noche, el miedo, el niño, la fiebre, la lámpara. Se puede vivir indefinidamente en el terror. Se puede” (164).

El ritmo rápido se intensifica con la repetición insistente y obsesiva de alguna palabra clave sobre el asunto que se trata, como se advierte en el siguiente texto donde la referencia a un hecho trivial como la necesidad de comprar una lámpara se vincula a la fiebre del niño y desencadena una situación crítica de dolor y miedo:

Comprar una lámpara, un día se sale a comprar una lámpara, tenemos que comprar una lámpara, y se vuelve a casa con la fiebre, con el mal, con el miedo. Esas cosas de que se hace la vida. Dar un paseo, comprar una lámpara. [...] La lámpara, comprar una lámpara, a veces, en la casa, falta una lámpara, y se sale, se va a las grandes tiendas, se busca la lámpara entre las lámparas, se habla con dependientas, encargados, gentes, por las catedrales confusas de los bazares, se desenmaraña el lío de músico, ambientadores, precio fijo y sonrisa menstrual de la cajera, y se vuelve a casa con la lámpara. Ya está ahí la lámpara, clara, nueva, tersa,

creando un engaño de luz fácil, incendiando pacíficamente la vida. Reponer la lámpara es como reponer el aceite de la lámpara, eso que hacían los antiguos. La casa luce de otra forma, nos vemos todos de otra luz, de otro color, con la sonrisa desentrañada por la lámpara demasiado nueva y refulgente. (162)

Pero, frente a este ritmo precipitado, de construcciones breves que denotan agitación, miedo o caos, encontramos en la obra fragmentos de sintaxis extensa que reflejan un pensamiento más calmado y generalmente de mayor lirismo. En estos casos se aprecia con nitidez el gusto umbraliano por lograr la sonoridad de la frase, como si hubiese sido escrita para enunciarla en voz alta (Pozuelo Yvancos 28): “Por galerías innecesarias, por cavidades húmedas, por domingos sin suerte, busco una y otra vez el cuerpo blanco y lírico, la mujer delgada que azota como un látigo de amor, y a veces, cuando caigo desalentado en cubos de madrugada, cuando desespero sonriente en camas de hojalata, surge, reclamada por mi soledad, la criatura de senos invisibles, de grupa musical, que se somete en el amor con la docilidad primaveral de las ciervas o las yeguas enfermas” (148).

El verso alejandrino, de catorce sílabas, está en la base de estas construcciones más dilatadas de ritmo pausado que convierten el escrito en auténtica prosa poética: “Miro a veces los días que pasan como huecos, la luz adolescente que se seca en las copas, el relieve del tiempo granado en las muchachas y el milagro de todo que cuaja sin ser visto. Miro el oro caliente que queda abandonado cuando los niños pierden su inocencia en la tarde, y recojo despacio, con manos de mendigo, el color de la música y el aire de la vida” (117).

La repetición de ciertos elementos a modo de estribillo, como ocurre en el fragmento anterior (“*miro.../miro...*”) es un elemento recurrente en *Mortal y rosa*; a lo largo de toda la obra se advierte el uso insistente de determinadas palabras clave en capítulos concretos que se convierten en seña de identidad. *Hijo* es, sin duda, el término más repetido en toda la obra por razones obvias, pero existen muchos otros, como *sueño*, *blancura*, *olor*, *antropoide*, *fiebre*, *mar*, etc.; es interesante la referencia a ciertas partes del cuerpo del autor o de otros personajes: los *ojos*, el *pelo*, las *uñas*, las *manos*, etc. Las palabras que se repiten son términos que identifican los temas que se van abordando en los capítulos que componen la obra y que aparecen insistentemente a lo largo de ellos de manera obsesiva; su reiterada aparición en contextos muy próximos las convierten en elementos de cohesión textual que van hilvanando el discurso. Buena muestra es el siguiente fragmento donde se abusa del sustantivo *pelo*. El escritor manifiesta, a través de la continuada referencia, su angustia al contemplar la transformación que ha sufrido su cabello con el paso de los años: “El *pelo*, el *pelo*. El *pelo* era antorcha que lucía en la noche lírica de mi adolescencia. Ahora es una antorcha apagada que queda triste y estoposa en la claridad diurna de la lucidez adulta. Por mi *pelo* han pasado mareas y épocas. Un *pelo* es como un mar, una cabellera es un océano, una melena es agua que pasa, río en el que no se bañarán dos veces las manos desnudas de la mujer. El *pelo* era música, y ahora salen del peine largos hilos de cabellos dejando en el aire un arpa deshinchada. Hay que cuidarse el *pelo*. [...]” (58).

Suelen ser referentes que Umbral emplea para trascender la realidad, y reflexionar y disertar sobre diversos asuntos, como pueden ser la fugacidad de la vida —constatable en la referencia a la caída del pelo como metáfora del paso del tiempo—, sus deseos y angustias —muy especialmente conectados con la situación de su hijo, como cuando reflexiona sobre la risa (171) y tras la disertación se vuelve a su terrible realidad, y clama por hallar la alegría y vitalidad que un día tuvo su hijo—, su particular visión de las cosas —como en la disertación sobre el olor, donde despliega todo un abanico de imágenes metafóricas para mostrar el significado que le asigna a este referente—, o asuntos más prosaicos como puede ser el trabajo —las descuidadas uñas de la niñera son reflejo de las faenas que realiza—, etc.

Como se mencionó al comienzo, el pronombre indefinido *nada* aparece de manera obsesiva por toda la obra; refleja el dolor del escritor ante la situación que está sufriendo. Suelen colocarse al final de frase o de párrafo para intensificar su valor, como elemento conclusivo que manifiesta el nihilismo existencial. Así es frecuente encontrar cierres del tipo: “Ya no son nada” (62), “Me da pena, digo, pensar que se perderá esta blancura, se diluirá en el aire de mi muerte, como un humo muy blanco, y nada más” (63), “Nada existe” (146), “Y nada más” (170).

Junto a las repeticiones, el ritmo poético de la prosa de *Mortal y rosa* se alcanza también mediante el

empleo de estructuras paralelísticas que otorgan musicalidad y un gran lirismo al escrito. Generalmente Umbral crea paralelismos contruidos con antítesis radicales surrealistas: “La carne es actualidad y el hueso es eternidad” (73) o “Somos lo muy grande y lo muy pequeño” (191). A veces con fórmulas que recuerdan las estructuras de los silogismos: “Lo blanco es lo negro, lo negro es lo blanco. Lo que nos horroriza es el absoluto. Lo blanco y lo negro son absolutos” (63). Pero es en las comparaciones que Umbral establece entre él y el hijo —muy recurrentes en la obra— donde se aprecia una mayor radicalidad en el contraste. Por ejemplo, las últimas páginas del capítulo XII presentan fuertes antítesis, como cuando dice “Mi a no es tu a. Mi a es lúgubre y sabia. Tu a es una nota de luz en tu paladar, en el paladar claro del mundo” (122), la estructura antitética basada en el quiasmo: “qué primavera otoñal, que otoño abrioleño” (122), o “en lo más infante del niño, en lo más niño de la infancia” (171). La antítesis llega a la paradoja en situaciones de miedo o dolor y se asevera de la siguiente forma: “Ten paciencia, pero no dejes de impacientarte todos los días” (211), e incluso aparece un mensaje contradictorio a simple vista: “He hecho algunos libros, no muchos, demasiados en todo caso” (217).

Repetición, paralelismo y enumeración: tres claves textuales de la escritura umbraliana se funden a veces en un mismo enunciado creando un ritmo insistente: “el dolor de los niños, el dolor de las plantas, el dolor de las bestias” (142); y a veces en interrogaciones retóricas de un gran lirismo: “Cuánto tiempo tarda un hombre en ser dueño de sus ojos, cuánto tiempo he tardado yo en habitar mis ojos, vivir en ellos, probarlos” (95) y “Qué difícil rescatar la naturaleza de la cultura [...] Qué difícil la contemplación” (100).

Los registros de *Mortal y rosa*. Lirismo y estilo elevado *versus* prosa conversacional y coloquialismos

La variedades diafásicas o registros de habla son las modalidades lingüísticas que los hablantes empleamos dependiendo de la situación de comunicación (teniendo en cuenta factores de orden extralingüístico como son el medio —oral o escrito—, el asunto que se trate, los interlocutores que participen, la finalidad que se persiga, etc.). De manera general se distinguen dos registros: el coloquial —familiar, espontáneo y cercano, muy propio del lenguaje oral—, y el formal —más distante, rígido y elaborado—. Cuando nos acercamos a *Mortal y rosa*, llama la atención que dentro de una misma obra se produzca una mezcla de registros tal que en ocasiones puede llegar a ser extrema y desconcertante. Umbral es capaz de pasar, en tan solo unas líneas, de un estilo elevado y lírico, muy trabajado, a otro conversacional, coloquial y en ocasiones hasta chabacano; y viceversa.¹⁶ Este ir y venir de un registro a otro forma parte de una estrategia discursiva que el propio Umbral ha denominado “la rosa y el látigo” y que tiene como objetivo “epatar, sorprender al lector, agarrándolo de las solapas de su conciencia adormecida para plantarlo en una realidad a veces lúgubre, chocante y moralmente hiriente” (Ardavín 12).

En el siguiente fragmento el discurso poético se interrumpe bruscamente con una expresión muy coloquial pero, una vez enunciada, este se retoma inmediatamente: “Otoño. Astenia. Un cielo vacío, entreluces y entremuertes. Fallecimientos y resurrecciones de cada día, de cada hora. *No estoy bien, ni falta que hace*. Demasiado bien estoy, teniendo en cuenta que solamente soy un espectador fantasmal del mundo [...]” (214). Otras veces, sin caer en lo coloquial, interrumpe su ritmo poético introduciendo una cuña con la que descende a lo cercano, a la realidad mundana: “Blanco, digo, blanco de leche, de lirio, de blancura incurable. *Ahora la gente blanca se pone al sol para teñirse. Mal hecho. Eso da cáncer*. El bronceado es un vestido, un disfraz. Una mujer muy blanca está más desnuda. El pigmento, natural o adquirido, viste, reviste. La carne es ya como el alma, la carne blanca” (61-62).

Tal es su conciencia de que el contenido que se introduce interrumpe el estilo más lírico que hace uso de los guiones para enmarcar esa información que desentona: “Diría yo, sí, que fue ella a lo más remoto de nuestra dicha, al fondo de los días, al bajorrelieve de la memoria, allí donde aún ríes entre conchas doradas, para cortar esas dos flores —*que en realidad son del mercado*— y hacer que por última vez prenda en esta casa la luz de un tiempo en que éramos alegres” (226). A veces son solo inserciones de alguna expresión o construcción coloquial en medio de un discurso elevado: “Ni vivo ni muerto, leo a mis clásicos, que *tiran más bien* a románticos, escucho con mis ojos a los muertos, como el barroco, vivo en conversación con los difuntos” (207).

Así, hallamos un estilo poético que ha llevado a considerar esta obra merecidamente como un poema

en prosa, donde abundan recursos literarios de gran exquisitez como la magnífica sinestesia, ampliamente referida por la crítica, que se ha convertido quizá en la frase identificativa no solo de *Mortal y rosa*, sino de toda la creación literaria umbraliana: “Estoy oyendo crecer a mi hijo”¹⁷ (84), un grito desgarrador en medio de la obra. Pero, además, también despliega en este libro metáforas originales, muchas de las cuales se hacen greguería e inundan el discurso¹⁸ (“La desnudez es la selva que llevamos aún en nosotros”, 62; “La melancolía del hombre adulto es una melancolía de domador”, 66; “El alma es la paloma loca que vuela por los ramajes del esqueleto, que va de un palo a otro, perseguida por los metafísicos bujarrones”, 71; “Los alucinógenos son una falta de imaginación”, 99); comparaciones extraordinarias (“Tan pueril es vivir de sueños como vivir de silogismos”, 53); preguntas retóricas cargadas de sentimiento (“La risa de mi hijo. He perdido la risa de mi hijo. ¿Cuánto hace que no sonrío?”, 198; “¿Y para qué más libros, más sorpresas, más viajes, más fotos, más pelea ideológica, más aventura y más política?”, 206); ingeniosos juegos de palabras (“¿Y qué es el mal de ojo sino los ojos del mal?”, 94); imágenes de gran preciosismo referidas a elementos banales y cotidianos (“El autobús espera con un temblor irregular de su viejo motor”, 80); y un ritmo acentual y estructural fácilmente reconocible como lírico.

Pero, además de estos, son especialmente significativos dos rasgos recurrentes que otorgan una gran emotividad al escrito: nos referimos a las continuas apóstrofes con las que Umbral apela a su hijo y que son la expresión más evidente de la necesidad de comunicación y de contar con su presencia, de no admitir esa pérdida tan injusta. La circunstancia lo lleva a la reiterada aclamación del niño a corta distancia en el texto, más insistente en los capítulos finales, como en el último cuando dice:

Hijo, un día vi un pato en el agua. Quería habértelo contado. Hacía sol, estábamos en el campo, y el pato estaba allí, al sol, en el agua. Era blanco y no muy grande, ¿sabes? Nada más eso, *hijo*. Sé que es importante para ti. Para mí también. 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*. (231)

Otras veces, aunque con un menor índice de ocurrencia, las referencias al hijo las hace a través del pronombre personal *tú*, que adquiere un dramatismo especial en las lamentaciones del escritor desesperado hacia el final del libro: “Quisiera explicarte, hijo, lo que tú ya no ves, lo que ya no te ve, quisiera explicarte la luz de este otoño, o el olor salvaje de este viento frío, todo lo que contigo hubiera sido la estructura del presente, y que sin ti ni siquiera existe, sólo es una alusión indeseable y obstinada a cosas ya vividas” (228).

Estas apelaciones al hijo comparten espacio en el texto con otro elemento recurrente que se convierte en recurso de expresión de su dolor por la pérdida: la interjección *ay*, que aparece continuamente en la obra escrita entre rayas para marcar que se trata de la verbalización de un elemento externo al discurso, perteneciente al ámbito de los sentimientos (no del sentimentalismo), de carácter extralingüístico, que se le escapa al autor sin remedio y que recoge en este diario de forma espontánea. Una interjección escrita curiosamente sin signos de exclamación para no mostrar esas estridencias de las que huía el escritor, haciendo de su dolor un sentir calmado. Precisamente J. M. de Prada admira que *Mortal y rosa* sea “un libro sin signos admirativos, sin escenografía luctuosa, ni grandilocuencias” (20); “miro la silla de mi hijo [...]. Si él no estuviera —*ay*— para sentarse en ella, si él me faltase, cómo sería esa silla” (192); “Y huyo para siempre del continente cálido, del fragor de los niños, de ese jardín secreto donde todavía —*ay*— huele a ti.” (229). Y frente a esta poeticidad, a este derroche de sentimientos que exhibe de manera incontenible, en ciertos momentos y súbitamente el estilo se torna muy conversacional, muy cercano al lector, coloquial y natural: “Pero el milagro, lo que se dice el milagro, la visión, esas cosas que han visto Poe o Dostoiewski, yo eso no lo he visto nunca. Claro que yo no soy Poe ni Dostoiewski. Pero no lo soy precisamente por no haber visto tales cosas. Viéndolas a diario no tiene mérito ser lo que ellos fueron” (184). Las alusiones al lector se hacen en ocasiones explícitas, especialmente en estos fragmentos más conversacionales en los que, como en el que sigue, confiesa su manera de proceder ante determinadas circunstancias: “A la pluma no se la puede disgustar. A mi pluma no le va el tema trascendente. El que no me vaya tampoco a mí es pura coincidencia. Si a mi pluma le hubiese ido, yo me habría pasado la vida haciendo trascendencia. De eso que se han librado ustedes”

(182). Y este compartir con el lector es otro rasgo sorprendente de este peculiar diario íntimo que, en contra de su naturaleza, no se guarda celosamente en lo privado sino que se hace público, otorgándole una dimensión artística que lo convierte en expresión clara de su dandismo, en este caso literario.¹⁹

Y con este tono impulsivo y distendido Umbral trata de mostrar que escribe directamente, sin planificar el escrito y sin revisarlo. Así se muestra cuando hace una confesión entre guiones, con apariencia de escritura en directo, y señala: “A Dostoiewski le hace dudar de su fe el sufrimiento de los niños. Albert Camus —no sé si lo he anotado otras veces en este diario— dice: «Me resisto a amar una creación donde los niños son torturados»” (198).

Las huellas del diario íntimo, de la llamada *memoria simultánea* en palabras del propio Umbral, que fija en el escrito los acontecimientos más relevantes del período en que escribe,²⁰ se aprecian en fragmentos donde el autor relata algún hecho liviano en un registro coloquial, como ocurre cuando, llegando el final de la obra, refiere el momento en que unos jóvenes interesados se le acercan a preguntarle por su oficio. El tono de este fragmento se muestra auténticamente espontáneo, como si se tratara de una transcripción inmediata no meditada de sus pensamientos: “—¿Y usted cómo lo hizo, y usted cómo lo hace? Mira, niño, no hay fórmulas, no hay recetas. Aprende y espabila. Ten paciencia, pero no dejes de impacientarte todos los días. Ten paz, pero no dejes a nadie en paz” (211).

Entre los rasgos más puramente conversacionales que de manera reiterada se presentan en la obra caben destacar las afirmaciones y negaciones que interrumpen el ritmo de la escritura y refuerzan lo dicho de forma categórica. Son los adverbios *sí* y *no* que, enmarcados entre signos de puntuación —comas generalmente—, otorgan un alto grado de espontaneidad al texto, aseveraciones contundentes. El adverbio afirmativo es más frecuente que el negativo y parece tener en el contexto del diario íntimo una función de autoconvencimiento sobre lo que dice: “Todo lo que somos, sí, tiene ese revés de sueño” (53), “Huyo, sí, a ese mundo quieto y ficticio” (185), “Sería él mismo, la silla. La silla sería él, sí, y el hueco de su ausencia (192-93).

Ciertos conectores discursivos, interjecciones, marcadores propios del coloquio se diseminan a lo largo de la obra y se convierten en elementos que aumentan el carácter conversacional de ciertas partes del libro. Los más empleados son *bueno* —para recuperar el tema que estaba tratando (“Bueno, pues uno teme quedarse sin pelo”, 58)—; *claro* —para enfatizar lo dicho (“cada minuto muere un niño. Mueren de hambre, claro, de enfermedades, de miseria”, 204)—; *pues* —interjección coloquial que emplea para mostrar certeza (“Qué pereza, pues, incorporarse a ese mundo cínico y duro”, 207); *digo* —muy característico de los escritos umbralianos, usado generalmente como interjección que expresa contundencia, evidencia (“Blanco, digo, blanco de leche, de lirio”, 61), y que se refuerzan con el pronombre personal *yo* (“Decía Larra que todo aniversario es un error de fechas, y digo yo que toda fama es un malentendido”, 212).

El tono coloquial se refleja igualmente en el empleo del pronombre personal coloquial *uno* para referirse a él mismo, a la primera persona *yo*. Es bien conocido y ya ha sido bastante estudiado el gusto de Umbral por la alternancia de los sujetos *uno* y *yo*.²¹ *Uno* también le permite acercarse al asunto del que trata desde la distancia que le da el carácter impersonal que el pronombre imprime a la frase: “Se pasa uno la vida tratando de educar al antropoide, y cuando lo tiene casi completamente urbanizado, resulta que eres tú mismo” (65), “No cree uno ya gran cosa en lo sagrado del arte, y mucho menos en lo sagrado del arte que hace uno (208)”. En la obra, el *yo* umbraliano aparece avasallador, contundente, arrogante; esa voz que quiere dejar claro que es él mismo el sujeto del enunciado y que expresa su parecer personal sobre el asunto que se esté refiriendo, generalmente estableciendo un contraste con la opinión de otros: “A la gente le asusta mucho esto de la bomba atómica. ¿Por qué? Yo creo que, después de tantos siglos de sangre, matanzas, crueldad y obstinación, lo más digno que puede hacer la humanidad es suicidarse colectivamente, globalmente, y terminar de una vez” (204).

En ciertos episodios se vislumbran fragmentos humorísticos que enlazan con este tono conversacional que el escritor imprime a ciertas partes del texto:

Uno se va acostumbrando a convivir con su cadáver. Es incómodo pero a todo se hace uno. Piensas que bueno, que peor sería tener una joroba o una enfermedad molesta. Mas resulta que la cosa no para ahí. Cuando ya has presentado el cadáver en sociedad, cuando lo llevas a

todas partes, como un familiar incómodo, cuando ya todo el mundo sabe que eres tú y tu muerto, que eres tu mitad muerta y tu mitad viva, resulta que un día descubres, en el retrete o en un taxi, que ya eres sólo muerto, todo muerto, que el muerto te ha suplantado, y sobreviene el horror, porque ya no soy un vivo soportando a un muerto, conviviendo con él, sino un muerto que se acuerda de aquel vivo como de un amigo lejano y alegre, demasiado alegre, que más vale haya desaparecido para siempre. No sé si he llegado a eso. (224)

Un humor negro, macabro y existencialista que tiñe ciertos pasajes: “El muerto va mandando en mi vida y no sabe, el muy estúpido, que acabando conmigo acaba con los dos” (225). Este tono coloquial al que nos estamos refiriendo se hace vulgar con la inclusión de palabras malsonantes, tacos y disfemismos muy cercanos, por otra parte, al estilo que sigue en sus columnas de opinión y en los textos más ensayísticos. Las siguientes referencias van dirigidas a distintos destinatarios con los que Umbral no simpatiza y a los que dedica un insulto muy frecuente en su idiolecto: “A la mierda con Freud” (53); “A la mierda con Bretón” (53); hasta llegar al extremo: “A la mierda con todo” (151)”. O el tratamiento despectivo que le profiere a otros escritores: “Si usted tiene una pluma mística, escribirá de Dios toda su vida, aunque no crea ni profese. Es el caso de Dostoiewski, de Unamuno y de otros pelmas” (181).

Breve apunte sobre las creaciones neológicas en *Mortal y rosa*

A pesar de que este no es el asunto en el que hemos querido centrar este capítulo, al hacer un acercamiento lingüístico a *Mortal y rosa* no podemos dejar de esbozar unas breves reflexiones sobre los neologismos. Desde el punto de vista léxico-semántico hablar de la obra umbraliana, sea del género que sea, nos enfrenta de lleno con dos rasgos distintivos: las greguerías y los neologismos.²² A las primeras ya nos hemos referido anteriormente y no nos detendremos en ellas por tratarse de un recurso expresivo más vinculado al análisis literario que al lingüístico. En cambio de los neologismos vamos a señalar algunas cuestiones que resaltan en esta obra.

Hay que partir de la reflexión sobre la causa que lleva a Umbral a la creación de palabras nuevas. Como ya apuntamos en otro trabajo (“Las personas”), generalmente se trata de neologismos denominativos que han sido creados para verbalizar contenidos, ideas, o para nombrar referentes que carecen de expresión lingüística en la lengua española. Así, cuando el escritor no encuentra término que represente lo que necesita transmitir, no siente reparo en inventar uno nuevo. De este grupo de neologismos encontramos en *Mortal y rosa* numerosos casos: *antropoidal*, *devoración*, *tormentada*, *descielado*, *mediumnismo*, o *enlagunamiento*. Se suele tratar de derivados, compuestos o términos parasintéticos procedentes de voces que ya existen en la lengua y que con toda naturalidad se crean en la forma que el contexto requiera (sustantivos a partir de adjetivos o de verbos, verbos a partir de nombres —a veces incluso de nombres propios, como sucede en muchas de sus columnas periodísticas—, adjetivos a partir de nombres, adverbios a partir de verbos, y así ampliando el inventario del sistema lingüístico español para posibilitar cualquier necesidad expresiva del escrito. Los procesos de creación derivativa se pueden reconstruir con facilidad, por ejemplo, *descielado*: *cielo* → *sin cielo* → *descielo* → (verbo) *descielar* → (participio) *descielado*.

Pero no siempre son neologismos denominativos o “necesarios”; como maestro de la palabra Umbral despliega a lo largo de la obra toda una lista de neologismos de autor que utiliza por lo que convenimos en llamar *dandismo lingüístico*. Son voces que se inventan por puro deseo de creación, ya que en la lengua existen términos para referirse a la misma realidad. Ejemplos de estos neologismos los encontramos en *exalegre*, en lugar de *triste*; *enlocados*, en lugar de *alocado*; o *positivizar* por *positivar*.

Muy conectado con este aspecto léxico está el texto final del libro, el cuento de la mecedora que ya había sido publicado previamente y que Umbral recupera de otro tiempo feliz, cuando el niño estaba sano. Es el cierre del relato de un año infernal en la vida de este padre. La circunstancia dramática se ha producido, el escritor ha relatado sus vivencias en esta etapa, ha reflexionado sobre circunstancias muy diversas, ha llorado, se ha quejado y lamentado de su desgracia y ha hecho partícipe al lector de toda esta intimidad personal. El objetivo se ha cumplido. Ahora, después de la confesión terapéutica de la escritura, solo cabe volver al recuerdo feliz de los años compartidos con el niño. Y es aquí, en este momento de distensión dramática,

cuando surge el neologismo expresivo de carácter fónico-onomatopéyico que sintetiza toda la ternura que el escritor profesa a su hijo y que se simboliza en el momento en que lo mece para dormirlo: *eaeaea* que llega a hacerse *eaminiñoea*. Este es, sin duda, el neologismo más llamativo de toda la obra. Como señala Penedo Picos, “la transformación morfológica es pasmosa: Primero la onomatopeya que sugiere el sueño; después la intersección del niño a quien va dirigida; finalmente, en una fusión léxica, ambos elementos soldados en un sintagma desconcertante. El niño y el sueño, el niño y la compañía [...] es como una alucinación que niega el tiempo y el espacio y que pretende fundirse en un todo infraccionable” (“Del sentimiento” 158). Una vuelta al pasado, a la época feliz, gracias a la rememoración de una palabra marcada en la memoria, un neologismo chocante y arriesgado que desafía los patrones lingüísticos a favor del lucimiento de una creatividad extraordinaria y sin límite.

Así pues, podemos concluir diciendo que *Mortal y rosa* es, desde el punto de vista de la arquitectura sintáctica y discursiva, una obra de contrastes radicales que es fiel reflejo del desequilibrio emocional del autor, de sus fluctuaciones anímicas y de sus altibajos psíquicos ante un hecho tan desesperante como puede ser la muerte de un hijo.

Notas

1. *Cosa* es una proforma léxica de significado impreciso muy recurrente en los escritos umbralianos. Su empleo es tan reiterado y llamativo que puede ser considerado un elemento diferenciador de su proceder expresivo que conecta sus escritos con un registro más conversacional, menos elevado. Sobre el empleo de la palabra *cosa* en las columnas de opinión, véase Sara Robles, “La lengua” 127-28.
2. A ese respecto resulta muy acertada la reflexión de Penedo Picos sobre el desequilibrio que provoca la situación que padece Umbral en *Mortal y rosa* cuando señala que “perder a alguien amado es perder confianza en el orden del discurso, perder las ganas de volver a elaborar sintácticamente las percepciones y llenarlas con equivalencias semánticas” (“Del sentimiento” 147).
3. Es interesante la ilustración que Umbral exigió para la portada de la edición de Cátedra: la representación del dios Pan, un niño tocando la flauta siringe, cuyo nombre etimológicamente significa ‘todo’ en griego, en clara alusión al carácter totalizador que Umbral le confiere al niño en sus escritos.
4. Jean-Pierre Castellani considera que existencia y escritura se convierten en un binomio inseparable en la filosofía umbraliana ya que, gracias a la creación artística, se evita la autodestrucción y el nihilismo humano (“La vigencia” 22).
5. Sobre el poder de la literatura como mecanismo de recuperación de lo que se ha perdido, véase Barrero Pérez, “Reducir la realidad” 162-63.
6. El carácter mesiánico que posee la escritura para Umbral se convierte en una filosofía de vida y no solo redime al hombre del dolor sino que lo lleva a la conjunción espiritual con los otros hombres que comparten el idioma. Véase a este respecto *La rosa y el látigo*, donde hace explícito este pensamiento.
7. Como señala Gimferrer, “el lenguaje artístico no consiste en enunciar cosas; tal función se cumple holgadamente con el lenguaje de los libros de biología o economía. Lejos de enunciar cosas, el lenguaje artístico consiste en hacer que existan cosas mediante palabras” (1).
8. El concepto de “enumeración caótica” lo empleó previamente César González-Ruano para referirse a una característica muy particular de la escritura de Neruda que tanto aplaudía también Umbral. Véase a este respecto el artículo titulado “Neruda” (*ABC* 25 sept. 1993: 15).
9. Umbral se muestra en ocasiones bastante antinormativo en lo que se refiere a la puntuación. Es habitual encontrar sujetos que se separan indebidamente de sus correspondientes verbos con coma (“El ocio, la belleza, la cultura, borran el pasado”, 147; o “El cuatro para el niño, es una silla o una escalera”, 157); a veces las oraciones subordinadas adverbiales se colocan delante de la oración principal y no se separan de esta con coma (“...pues en cuanto te entierran [.] la vida sigue su tarea...”, 59).
10. La escasa subordinación es propia del lenguaje más coloquial que está muy presente en algunas partes de la obra, cuando Umbral se quiere mostrar más espontáneo y natural. En el siguiente apartado de este capítulo se alude a estas cuestiones relativas a los registros de habla.

11. Para Penedo Picos, la escritura umbraliana expone al lenguaje a “unos vericuetos, torsiones e imprevistos que no son los habituales de la narrativa española contemporánea. Anomalía verbal que evidencia una coherencia mental excelsa: traspasar a la gramática las intrincadas sinapsis del cerebro cuando procesa los fondos mitocrípticos del inconsciente colectivo” (“Autoficción” 210-11).
12. Acerca del espacio público y el espacio íntimo en esta obra de Umbral, véase Castellani, “Espacio público” 67-90.
13. Frente a la expresión dilatada con construcciones oracionales extensas, tenemos al otro Umbral, el sintético y breve; ese del que Haro Tecglen destaca su influencia pictórica, con rasgos de retratista: “la pincelada breve, expresionista –párrafo corto, frase encerrada en sí misma para tomar valor junto a otras, palabras sorprendentes e inesperadas para sacar el relieve–” (47).
14. En el capítulo dedicado al olor (98), Umbral reflexiona sobre el arte y muestra su preferencia por el estilo sintético, mínimo en la expresión. No obstante, esta tendencia no se refleja siempre en la obra ya que, como venimos observando, las descripciones abundan en los distintos capítulos y se materializan en esas estructuras enumerativas que aparecen continuamente. De modo que parece más adecuado hablar de descripciones expresionistas, de detallismo manejado por la percepción del escritor pero no de lenguaje sintético y breve en todos los casos.
15. Penedo Picos entiende que en la conjunción de ciertos sustantivos con determinados adjetivos Umbral provoca una “colusión semántica de conceptos con una audacia y libertad como pocas veces se ha hecho y a pocos les hemos leído, salvo a Borges” (“Autoficción” 16). Estas combinaciones sorprendentes de sustantivos y adjetivos son la materialización de su fórmula personal de transformar la traumática situación que le provoca la muerte del hijo en “liberación de asociaciones mentales imprevistas y creativas” (ibídem).
16. J. M. Pozuelo Yvancos llama la atención sobre la versatilidad de tonos expresivos que se muestran en los escritos umbralianos: “Partir del lenguaje y no del pensamiento y tejer, en la soledad del cuarto de escritor, sin ventanas, el lento tejido del idioma, los mil hilos del castellano que Umbral utiliza en todos sus recursos, desde el coloquialismo del taco hasta la imagen lírica más culta, el idioma de la conversación, los intertextos orales, que constantemente se cruzan, el habla de la gente popular, la sensibilidad hacia los modelos poéticos en convivencia con el chascarrillo” (28).
17. Esta sinestesia, que constituye en sí misma un breve capítulo, se glosa más adelante en la p. 155.
18. Precisamente García-Posada señala que *Mortal y rosa* es una “pequeña poética de la metáfora” (4).
19. La importancia que concede al estilo del escrito como manifestación de la personalidad del autor se hace manifiesta abiertamente cuando dice: “El estilo como afirmación de la individualidad. No se escribe para decir una cosa, sino para lucir un estilo. Esa es la gran trampa del estilo. Había que procurar que lo dicho tuviera siempre, cuando menos, tanta importancia como las palabras. Pero este problema se resolvía a un nivel más hondo cuando el estilo no era una manera de escribir solamente, sino una manera de ver el mundo” (*Retrato* 162-63).
20. El propio Umbral recoge en *Mortal y rosa* el porqué de la escritura del diario íntimo, y lo hace de una manera muy directa, sin artificios retóricos y con un tono sincero (véase p. 210). Aunque él mismo reconoce que el objetivo de este tipo de escritos es la inmediatez de la experiencia vital, sin arreglos, al final el escritor cae en el inevitable lirismo y en la falsa naturalidad.
21. Sobre los sujetos umbralianos véanse Robles, “Las personas” 34-35 y J. P. Castellani, “El yo” 51-59.
22. La bibliografía dedicada total o parcialmente a ambos recursos umbralianos es amplia y como muestra señalamos las siguientes referencias: M.^a I. López *et alii* y Sara Robles (“Las personas”).

Obras citadas

- Ardavín, Carlos X. Introducción. *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*. Ed. Carlos X. Ardavín. Gijón: Libros del Peixe, 2003. 9-24.
- Barrero Pérez, Óscar. “El niño en la obra de Francisco Umbral”. *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*. Ed. Carlos X. Ardavín. Gijón: Libros del Peixe, 2003. 160-184.

- Castellani, J. P. “El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4 (1999): 51-59.
- . “Espacio público y espacio íntimo en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral”. *Literatura, fotografía y espacio urbano*. Ed. Manuela Ledesma Pedraz. Jaén: Universidad de Jaén, 2004. 67-91.
- . “La vigencia de Francisco Umbral”. *Intramuros* 32 (2010): 22-23.
- García-Posada, Miguel. “El escritor perpetuo”. *Ínsula* 581 (1995): 3-4.
- Gimferrer, Pere. “Francisco Umbral en tres tiempos”. *Ínsula* 581 (1995): 1-2.
- Haro Tecglen, Eduardo. “Umbral: defensa de la escritura”. *Cuadernos hispanoamericanos* 450 (1987): 39-48.
- López, M.^a I *et alii*. “Apuntes contextuales a los neologismos de Umbral”. *Anales de la Universidad de Murcia* 39.1 (1982): 221-245.
- Penedo Picos, Antonio. “Del sentimiento trágico de la pérdida en Francisco Umbral”. *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*. Ed. Carlos X. Ardavín. Gijón: Libros del Peixe, 2003. 144-159.
- . “Autoficción e inconsciente en la escritura de Francisco Umbral”. *Francisco Umbral: una identidad plural*. Ed. B. de Buron-Brun. San Sebastián: Université de Pau et des Pays de l'Adour-Utriusque Vasconiae, 2009. 207-217.
- Pozuelo Yvancos, J. M. “*Trilogía de Madrid*: una apuesta estética por la modernidad”. *Ínsula* 581 (1995): 27-29.
- Prada, J. M. de. “Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*”. *Ínsula* 581 (1995): 20-21.
- Robles Ávila, Sara. “La lengua española en las columnas de Francisco Umbral: análisis lingüístico del discurso poético-periodístico”. *Francisco Umbral: una identidad plural*. Ed. B. de Buron- Brun. San Sebastián: Université de Pau et des Pays de l'Adour-Utriusque Vasconiae, 2009. 123-139.
- . “Las personas del verbo umbraliano en las columnas poético-periodísticas”. *Intramuros* 32 (2010): 34-35.
- Umbral, Francisco. *Mortal y rosa*. Ed. M. García-Posada. Madrid: Cátedra/Destino, 2008 [8ª edición].
- . *Retrato de un joven malvado*. Barcelona: Destino, 1973.