

## Fisiologías de lo inefable

Antonio Candau  
*Case Western Reserve University*

Las líneas que siguen no pretenden desde luego presentar una revisión globalizadora y razonada de las ideas de Umbral con respecto a los temas del cuerpo y nuestra relación con él. Es bien sabido que toda la organización de temas y opiniones de los contenidos del autor en su extensísima producción se enfrenta a numerosas matizaciones y correcciones y que cualquier clasificación genérica al uso de sus libros queda invalidada, y reelaborada, dentro de cada obra específica. Como indica Ardevín: “Como novelista, Umbral mezcla los géneros literarios tradicionales y los diluye en una prosa multigenérica que instaura, de forma simultánea, su propia naturaleza y su interpretación” (82). En el caso de *Mortal y rosa*, lo que podría denominarse esa autogestión interpretativa es especialmente marcada y a ella hay que añadir lo mencionado anteriormente acerca de los contenidos, también autogestionarios en gran medida y que hacen de nuestro texto, como postula Juan Bonilla, un “libro que nos lee” (135).

La expresión de Pedro Salinas, de la que toma el título esta obra cumbre de Francisco Umbral, procede, como sabemos, de la sección de *La voz a ti debida* que empieza “¿Las oyes como piden realidades?”. Si recordamos los versos de la cita, las palabras que rodean a los adjetivos seleccionados por el autor son: corporeidad, amor, inventa, infinito. Y si asignamos, provisionalmente, el término “amor” al contenido —el hijo perdido, la mujer, el sexo— y el término “inventa” a la labor de creación del escritor, terminaríamos con “corporeidad” e “infinito” como dos posibles polos de análisis de la obra.

La interesada disección de los versos de Salinas nos deja con un término, “infinito”, que denota algo que desborda nuestra percepción, comprensión y capacidad de expresión, y con otro, “corporeidad”, que connota significaciones normalmente contrapuestas al primero: nada más fácilmente perceptible por nuestros sentidos y comprensible por nuestra percepción más elemental. Nuestro título, y el objeto del interés de nuestro ensayo, es esta intersección de carne e infinito, de desbordamiento y materialidad. *Mortal y rosa* —entre otras cosas— explora la materialidad de aquello que no podemos cuantificar o racionalizar; intenta dar cuenta —verbal, material— de algo inefable. Pero ese infinito tiene, en los versos de Salinas y en el libro de Umbral, unos contornos que son, simultáneamente, indecibles y bien definidos: los del cuerpo humano. Es una inefabilidad encarnada, corporeizada, incorporada al presente de nuestra humanidad más elemental.

Resulta, así, que nuestra adscripción de connotaciones y denotaciones a los dos polos de “infinito” y “corporeidad” es apresurada. ¿Cabe decir pues que sólo mediante la carnalidad cobra realidad lo infinito? ¿Es más inefable el cuerpo humano que el infinito aludido en los versos de Salinas? Como apuntamos, *Mortal y rosa* expresa paradójicamente los dos enunciados: el cuerpo humano es perfectamente perceptible en su materialidad y, al mismo tiempo, profundamente hermético. Los logros y los silencios literarios del texto de Umbral se basan en muchos casos en esta paradoja de raíz. Para el protagonista de nuestro texto, a la altura de los años setenta del pasado siglo, cuando escribe, nuestro conocimiento sobre el cuerpo humano y nuestra capacidad de percepción e interpretación del mismo han alcanzado un punto muy avanzado, aunque él prefiriere mantener para sí cierto margen de incógnita y misterio de lo que aún no se conoce:

Atendamos a los últimos signos naturales de nuestro cuerpo. Somos un jeroglífico, un código cortesiano que la civilización va leyendo. Cuando el jeroglífico haya sido descifrado por completo, el hombre no tendrá ningún futuro. Nuestro futuro es nuestro enigma, la renta que vamos consumiendo. Pero se camina, necesariamente, hacia la claridad. Así debe ser. Que la humanidad se aclare definitivamente y que yo muera todavía en sombra. No morir completamente limpio, completamente descifrado. Quedar como un código a medias, incompleto, fragmentado y sugestivo. (63)

Proponemos un repaso por esta cuestión del cuerpo y sus lenguajes y silencios en *Mortal y rosa*, texto atado en este sentido a las concepciones del cuerpo asumidas por el autor durante la época de composición de la obra, pero texto que apunta al mismo tiempo a otras consideraciones menos comunes en esos años. Este espacio, margen o hueco, del que se habla en la cita es un inefable porque no se ha dicho todavía, está por decirse, por leerse, es un margen a la lectura y la vida de la fama póstuma literaria, la inmortalidad de ello, del autor e, indirectamente, de su hijo.

La obra se abre con la vuelta a la conciencia de la vigilia del protagonista, recién levantado. Umbral establece y explora en estas primeras secciones una oposición convencional entre un mundo onírico y otro ámbito más deseable (“he dejado de interesarme por mis sueños. A la mierda con Freud”) (53) y alejado de él, que cobra distintas denominaciones: sueños frente a razón (53); surrealismo frente a clasicismo; adolescencia frente a madurez; lucidez mediocre frente a delirio (55). En cuanto al ser humano en su conjunto, como ser cognoscente, Umbral recurre a una de sus citas favoritas, que en 2001 dará título a uno de sus libros, y establece una oposición entre la definición de Heidegger y otra visión más deseable, enfrentada a ella: “El hombre es un ser de lejanías, dijo el otro. Sí, el hombre es un ser de utopías, de distancias [...]. El hombre tiene que aprender a ser criatura de cercanías, pastor de lo inmediato” (53). Se debe buscar una relación directa, cercana, con los objetos y la realidad, como la de los animales, propone Umbral. Hay que alejarse de las falsas inventivas y complicaciones de lo onírico, de los “proyectos líricos” y escuchar la realidad sin intermediarios falsificadores.

Enseguida aparece una concretización posible de esa alternativa al ser humano desligado de la realidad más inmediata. La erección matinal (“innecesaria, agresiva y ostentosa”, 55) lleva a Umbral a establecer otra oposición entre “el antropoide” y “la realidad”, pero ese ser instintivo, no mediatizado ni sublimado por la cultura o las racionalizaciones y las normas queda también situado en un polo no deseable. “Afortunadamente”, continúa el protagonista, “la realidad borra en mí al antropoide como la lucidez borra los sueños. Ya no soy Bretón ni un mono desnudo. Justamente entre ambos estoy yo mismo, urbano, ciudadano, razonable, correcto y discretamente perfumado” (55-56).

Penedo Picos conecta ese deseo de relación directa con la realidad con el modo de percepción infantil, afirmación que sustenta el texto de *Mortal y rosa* y con la que hay que coincidir: “Se nos pide que tomemos las cosas en su darse más pueril —como haría un niño— sin pretender complicarlas con nuestro cañamazo cultural. Pero esto sólo lo puede hacer un niño; a él le basta esta operación. El adulto, quiera o no, tiene que dotarlas de un hilván subjetivo que las ordene en algún sentido” (157). La lección que el crítico dice extraerse del texto de Umbral (“la inteligencia emocional”) nos parece, sin embargo, menos evidente.

La primera “comunicación” de un posible ser de percepción y expresión no mediatizadas (“el antropoide”) se relega a la categoría de lo indeseable. ¿Qué categoría ocupa entonces el propio cuerpo en esa realidad directa, de cercanías, deseable, en esa realidad enunciada como proyecto en la primera página del libro? Como hemos adelantado, una paradójica categoría de privilegio y rechazo. Es posible rastrear en *Mortal y rosa* cierta línea estructural que recorre distintos miembros y sentidos del cuerpo humano, casi siempre del protagonista, aunque se van incorporando los del hijo en algunas de las secciones. Las secciones que podemos calificar en un sentido lato de “fisiologías” refuerzan la ambigua relación del protagonista con el lenguaje del cuerpo humano y sus configuraciones.

Se pueden clasificar de manera provisional estas fisiologías en tres grupos: las referidas a órganos, miembros o partes del cuerpo; las referidas a los sentidos, y las referidas al cuerpo humano entendido como un todo en oposición a otras entidades o naturalezas. Una sección aparte quedaría constituida por las referencias a categorías, entes o espacios desligados precisamente de la experiencia concreta y de una aparición material: la inspiración, lo irracional, el más allá y lo religioso o sobrenatural.

El primer grupo es el más numeroso y en él Umbral retoma ideas, imágenes y frases ya aparecidas en otros textos. También se da el caso de que las ideas, imágenes y frases de *Mortal y rosa* pasarán a figurar en obras posteriores del autor. El caso del pelo y las uñas (154-55) son de los más reconocibles, como apunta Penedo Picos.

Enfrentado al espejo matinal, el protagonista pasa a hablar de su pelo, su cuidado, su historia y sus significados (56-58) y termina aludiendo a la naturaleza aterradora de la calavera, que es “la máscara que se pone la nada, el disfraz con que nos mira nadie” (59). Contrapuesta a la “verdad por fuera” (60) que es la

carnalidad, la calavera es “la máscara por dentro” (60). Umbral divide el cuerpo, le dota de dos identidades o voces, y establece una oposición entre el cuerpo vivo de la carne y el abandonado por ella, botín de la muerte y del más allá. Al hacerlo, distingue un cuerpo bueno de otro malo, uno vivo de otro muerto, uno consolador de otro que aterra. La escisión del individuo no es aquí una división entre una parte material y otra que no lo es; la materialidad, el cuerpo, está escindido entre el que vive ahora y el que vivirá en la muerte. Prosigue el protagonista explicando que no consigue, al examinarse en el espejo, ver al cuerpo de su infancia ni al cuerpo muerto de su porvenir ya que la carne, el presente, lo impide; vela esos atisbos. La carne, la vida, se defiende gracias a su inmediatez: “hay como una autodefensa del hoy, nuestro cuerpo ignora su mañana y asume actitud de rosa cuando queremos hacer metafísica con él. La carne no se deja literaturizar” (60). Más allá del silencio del cuerpo —el esqueleto— muerto del mañana, la carne —el cuerpo del hoy— sólo se expresa en su mudez inmediata, carente de significados, de adjetivos, de imágenes, de trascendencia. Vuelve el protagonista a su paradójica presentación de lo corporal: tan evidente como impermeable a nuestra comprensión de seres humanos vivos.

Entre las reflexiones sobre la piel blanca del cuerpo y las relaciones sexuales vuelve el protagonista a apuntar a la carne y al antropoide, como el lado —convertido en ente— primitivo e instintivo del ser humano masculino; un “tercero” en discordia entre el hombre y la mujer civilizados, educados, culturizados. Asoma en las reflexiones del protagonista una ambivalencia hacia la naturaleza humana resultante de esa triangulación. Se queja de las molestias y malentendidos que ese ser movido sólo por el instinto introduce en las relaciones entre hombres y mujeres, pero se admira de su simplicidad, de su proceder directo, sin hipocresías ni falsas coberturas.

Tras comentar una de las partes del cuerpo que más juego dan en la obra de Umbral, las manos, el protagonista retoma el ser humano escindido en calavera, ahora más huesos y esqueleto (“ese personaje de cal y fósforo que me habita”, 69), y en carne, ahora más cuerpo. Pero, a diferencia de en la sección anterior, añade un tercer término al binomio: el alma. La aparición del alma está enmarcada en uno de los temas recurrentes de *Mortal y rosa* en su paradójica representación del cuerpo como algo ajeno al individuo que lo posee. En este caso, está ligada a la elaboración del tema de las manos y del sexo. El cuerpo se presenta como algo incognoscible e indescifrable que sólo en manos de otra persona, en el acto sexual, puede entenderse y reconocerse: “El propio cuerpo es una nebulosa hasta que las manos de una mujer lo crean, lo modelan, lo definen, lo concretan” (69). Desde otra perspectiva, pues, Umbral expresa su creencia en la ambigua entidad corporal como algo que es profundamente nuestro y profundamente ajeno. El tema se repite al entrar en los párrafos dedicados a la mencionada división tripartita entre alma, cuerpo y esqueleto. El alma es entidad sobrevalorada; “hay que partir del cuerpo, más que del alma, para reflexionar [...]. Si los filósofos nos han hablado siempre del alma, los poetas han preferido hablar del cuerpo, y por eso han acertado más” (70-71). El cuerpo, sin embargo, es por un lado un entramado ajeno, construido por manos y artífices distintos y separados de uno mismo (70). Por otro lado, “parejo al cuerpo hay otro señor, el esqueleto, que vive su vida y no está muerto, ni mucho menos” (71). En la sección dedicada a la criada (79-81) se vuelve a presentar el cuerpo como algo constituido por una materialidad y una presencia tan evidentes como lo son, para el propio sujeto, su ajenidad y oscuridad. Aquí se va más allá; el cuerpo es incluso informe: “Hundida en su cuerpo, perdida en la salud de su cuerpo, confundida con el calor de la cocina. No siente el cuerpo. Su cuerpo es una confusión rosa que sólo se siente a sí mismo en las manos. El cuerpo está perdido, dormido, disperso, reunido sin forma en su propio regazo” (80).

Las aseveraciones, descripciones y opiniones recogidas no constituyen, por supuesto, un argumento estructurado y razonado de las opiniones de Umbral acerca del cuerpo y su relación con el sujeto humano y su capacidad cognitiva. Las contradicciones, o correcciones, son abundantes dentro de este texto, y tal característica sería aun más acentuada si explorásemos el tema en otras obras del autor. Sin embargo, creo que sí cabe intentar relacionarlas con alguna versión teórica establecida del tema, para ver cómo esa visión más o menos bien configurada, queda cuestionada posteriormente en *Mortal y rosa* para dar paso a otras posibilidades de consideración del cuerpo humano, de su inefabilidad o sus paradojas.

Tres de las ideas más repetidas en el texto de Umbral sobre el cuerpo humano, sobre nuestra capacidad de percepción del mismo, y sobre lo que ello conlleva para nuestra actividad cognitiva del mundo pueden reconocerse en la pionera obra de Merleau-Ponty referida a estos temas. Recordemos que el filósofo

francés pretende situar su acercamiento al cuerpo humano y nuestra percepción del mismo entre dos extremos que, para él, han sido continuamente repetidos en la historia de la filosofía: el intelectualismo, racionalismo o idealismo, por un lado, y el empirismo o materialismo por otro. Las dos tradiciones han abandonado o descuidado el cuerpo humano como tema, sujeto u objeto central de las preocupaciones filosóficas. Merleau-Ponty intenta situarse en un término medio que él considera más acertado. Además de otorgar al cuerpo humano un lugar de privilegio en la exploración filosófica, lo define como un objeto material, pero se apresura a distinguirlo de los otros objetos materiales que nos rodean. Los diferentes objetos pueden ser apartados de nuestra percepción, mientras que el cuerpo humano siempre se halla presente a la misma, nos es inescapable y tiene por esa razón un estatus diferente al de los demás objetos que podemos percibir y sobre los que podemos reflexionar (81-113).

En las páginas de *Mortal y rosa* encontramos, como acabamos de recordar, numerosas aseveraciones de la importancia y primacía del cuerpo humano, de nuestra corporeidad. Los comentarios y secciones que hemos denominado “fisiologías” son igualmente numerosos y vuelven a subrayar la importancia que Umbral otorga a este tema. La paradójica presentación del cuerpo en nuestra obra también podríamos remontarla a esa distinción de Merleau-Ponty entre el cuerpo humano y los demás objetos de la realidad. El cuerpo es un objeto más y debe ser —como anuncia ya la primera página de nuestro texto— objetivo preferente de nuestro acercamiento a la realidad concreta, frente al alejamiento del mismo que la tradición cultural del sujeto pensante —“ser de lejanías”— ha favorecido. Ese cuerpo, sin embargo, no es un objeto más, lo es de una manera especial, imbricado en nuestra propia percepción, siempre nos es presente y siempre nos es, por ello, de difícil acceso. El texto de Merleau-Ponty intenta acercarse a las posibilidades abiertas por esta paradójica situación. El texto de Umbral explota literariamente la paradójica situación de ese objeto tan evidente y tan elusivo al mismo tiempo; tan locuaz y tan mudo; tan explicado y tan inefable.

Podemos ir un poco más allá en nuestra exploración de la paradoja básica del texto que hemos remontado a las consideraciones de Merleau-Ponty, ya que no es el único modo de presentarla. Como explica Richard Shusterman, el filósofo francés, a pesar de la primacía que concede al cuerpo, insiste en describir sus contribuciones como silenciosas:

Paradójicamente, al tiempo que celebra el papel del cuerpo en la expresión, Merleau-Ponty suele caracterizarlo en términos de silencio. El cuerpo [...] constituye “el *cógito* tácito”, “el *cógito* silencioso”, “el *cógito* no dicho”. Como nuestra “subjetividad primaria”, es “la conciencia que condiciona el lenguaje”, pero él mismo queda en “conciencia silenciosa” con “una comprensión no articulada del mundo” [...]. Formando el “fondo de silencio” [...] necesario para que emerja el lenguaje, el cuerpo, como gesto, es, ya también, “un lenguaje tácito” [...] y el terreno de toda expresión: todo uso humano del cuerpo es ya *una expresión primordial*. (151) [mi traducción]

Es posible aplicar esta paradoja a lo comentado en nuestro repaso de las fisiologías de *Mortal y rosa*, en las que el autor parece coincidir con ese silencio fundamental constitutivo del cuerpo, con su mudo lenguaje, su inefable locuacidad. Shusterman explora también otra paradoja relacionada con la anterior: “Hay otra paradoja. Aunque supera a otros filósofos al enfatizar el papel expresivo del cuerpo, a Merleau-Ponty le cuesta mucho escuchar lo que el cuerpo parece decir sobre sí mismo en términos de sensaciones somáticas conscientes, tales como las sensaciones explícitamente cinéticas o propioceptivas” (151; mi traducción). Es decir, las expresiones del cuerpo son, o silenciosas, o bien erróneas, o irreconocibles, o de escaso interés para el filósofo interesado precisamente en ese cuerpo. A mi juicio, Umbral coincide con Merleau-Ponty en las dos consideraciones paradójicas del cuerpo humano. Como hemos dicho, esta perspectiva paradójica me parece, precisamente, uno de los motores textuales de *Mortal y rosa*. Pero el “silencio somático” (Shusterman 152) no es en Umbral tan pronunciado como en Merleau-Ponty (203-232).

Las opciones de conocimiento y representación del cuerpo presentes en Umbral coinciden, esencialmente, con la visión dual repetida con algunas variaciones en la psicología desde los principios del siglo veinte. En palabras de Maravita se trata de “un esquema corporal, una representación del cuerpo, principalmente inconsciente, actualizada automáticamente y una *imagen corporal*, un conocimiento más explícito

sobre la forma y la ubicación de los diferentes puntos de la superficie del cuerpo” (66). Nuestra conciencia del cuerpo, nuestra representación del mismo “se origina en la “integración eficiente de las sensaciones somáticas (tacto y propiocepción) con las sensaciones que emanan de otras modalidades sensoriales (normalmente la visión). Este proceso determina de manera clave la relación entre nuestro cuerpo y el espacio extrapersonal” (68). Abundan en *Mortal y rosa* las escenas en las que la “imagen” del cuerpo propio parten de la visión, mientras que el tacto nos permite acceder no tanto a un “esquema corporal” de nuestro propio cuerpo, sino al de los otros, o al cuerpo propio a partir del tacto de los otros. En los tres casos (visión; tacto del otro cuerpo; tacto del otro en nuestro cuerpo), Umbral escucha y entiende el lenguaje —ya directo o paradójico— de la carnalidad y a partir de él elabora un buen número de sus párrafos. En cuanto al “esquema corporal” basado en el propio tacto y la propiocepción, *Mortal y rosa* desconfía fundamentalmente de nuestra capacidad de acceder a él de manera fiel y acertada y desconfía, como Merleau-Ponty, de las miradas imaginativas o proyectivas sobre esas zonas de actividad de nuestro cuerpo, fundamentalmente “inconscientes” y por ello hablantes de una ininteligible, o silenciosa, lengua extranjera. Para aplicar el concepto que guía estas páginas, todo ello es fundamentalmente una corporeidad inefable para nuestra percepción y también para las armas del escritor.

En la fisiología dedicada a los ojos (93-95), Umbral parece contradecir nuestra aseveración anterior sobre los esquemas o imágenes corporales, así como la insuficiencia de las armas de la literatura. Se trata, sin embargo, de unos comentarios dedicados al cuerpo del otro, de una mujer, de la mujer. Y la operación no es la percepción, sino la “reconstrucción” de ese otro cuerpo. Se reconoce la primacía de la vista sobre los otros sentidos para percibir el cuerpo del otro: “El tacto es ciego, el olfato es galopante. La boca es frenética. El oído es torpe. Sólo el ojo alcanza la totalidad” (94). Sin embargo, a continuación, se apela a la combinación imaginativa, literaria —sinestesia, metáforas, neologismos— de los demás sentidos para “reconstruir a una mujer”:

Eso es la imaginación [...] es el vuelo de un sentido a través de todos los otros [...] es la sinestesia, el olfato que quiere ser tacto, el tacto que quiere ser mirada [...]. Pero la mirada necesitaba imaginar lo que ve, redondear y colorear el cuerpo de la mujer, acercar lo que está lejos, alejar lo que está cerca. No basta con mirar. Hay que sobremirar, sobrever. Hay que interiorizar lo que está dentro y verlo hacia dentro. (94)

En *Un ser de lejanías*, publicado muchos años después que *Mortal y rosa*, Umbral extiende estas estrategias de reconstrucción de la mujer a toda la realidad, a toda su percepción y construcción de la realidad, en comentarios que le alejan del “ser de cercanías” mencionado en *Mortal y rosa*:

Todo esto quiere decir que la realidad no me interesa (ni los realistas). Toda cosa se está abriendo hacia otro significado. Todo significado es consecuencia de una metaforización previa. [...] La metáfora es una iluminación no deliberada, pero que se viene gestando entre la pupila y la imagen. Las metáforas se hacen con los cinco sentidos más ese sexto sentido del poeta que es el sentido de la sinestesia. [...] Creo que las personas y los objetos, las miniaturas del mundo, los frutos y las monedas, quedan mucho más dichos mediante la metáfora. La metáfora dice más las cosas y dice más cosas. La filosofía es la iluminación hacia adentro. La metáfora es la oscuridad hacia afuera. (66-7)

Esta evolución, el alejamiento de la realidad y sus cercanías que hemos ilustrado con los dos textos de Umbral, podemos complementarla con otras citas que parecen corregir la última a partir, precisamente, de una de las partes del cuerpo privilegiada para acceder a la realidad del cuerpo del otro —Umbral— o a la realidad del propio cuerpo —la “representación del cuerpo” de la psicología. *Un ser de lejanías* anota la evolución del significado de la cita de Heidegger en Umbral. Se nos dice que “me tiemblan las manos. Anoto en este diario íntimo, diario de cercanías (“el hombre es un ser de lejanías, etc.”) que me tiemblan las manos. Nunca hice buena letra en el colegio” (166). La fisiología y la mecánica ortográfica amplían los significados hacia el paso del tiempo y la muerte, en el escritor: “Todo lo que yo toco tiene un resol de muerte. [...] “El

hombre es un ser de lejanías”, escribió Heidegger. Esta frase tiene muchos sentidos [...] pero yo le aplico el más modesto y usual. Ir muriéndose es ir alejándose de las cosas, o ver cómo las cosas se alejan. [...] Todo lo que toco tiene un resol de inactualidad. Se diría que voy contagiando las cosas de pasado, con mi mano” (192-93).

Las fisiologías líricas de *Mortal y rosa* ofrecen también atisbos de concepciones y representaciones de lo corporal presentadas por las disciplinas dedicadas al cuerpo muchos años después de la composición del texto de *Umbral*, a pesar de que los genes y el cerebro, los protagonistas indiscutibles de la investigación sobre el cuerpo en nuestra época, están significativamente ausentes de esas elaboradas fisiologías de *Mortal y rosa*. Relacionada lejanamente con los temas esbozados anteriores del deterioro físico y de la pérdida del presente, de las cercanías del aquí y ahora, está un comentario acerca de la construcción de la temporalidad presente realizada por lo corpóreo. Nada más racional y filosófico que el tiempo, nada más irreductible a la racionalización, dentro de esa categoría tan amplia, que el momento presente. Leemos en *Mortal y rosa*:

Mi cara, de momento, no es esquelética, y busco en ella al niño que pasó por aquí, pero ya no lo encuentro. Busco al muerto que seré [...] y tampoco lo veo. [...] Uno ve lo que ve y nada más. A veces, cuando menos lo esperas, te encuentras el cadáver en los espejos de un salón [...] pero si trata uno de hacer eso metódicamente, a voluntad, la carne se cierra y sonríe, se hace compacta y presente; hay como una autodefensa del hoy, nuestro cuerpo ignora su mañana y asume actitud de rosa cuando queremos hacer metafísica con él. (60)

En esa insistencia de lo corporal en el presente, en ser rosa actual e inmediata reacia a las filosofías del poeta, en “autodefensa”, pueden atisbarse, en mi opinión, descripciones de la construcción temporal como las de Thomas Metzinger, quien defiende que el presente, la conciencia del inaprensible e inefable ahora, es sólo una ficción fabricada por nuestro cuerpo, por nuestro cerebro, como mecanismo de defensa. Una inefabilidad construida por la fisiología. “Nuestros cerebros aprendieron a simular la interioridad temporal” (35) para poder operar con un marco de referencia en el que la sensación de simultaneidad resultara apropiada a las necesidades de supervivencia:

El Ahora vivido presenta un aspecto doble fascinante. Desde un punto de vista epistemológico, es una ilusión (el presente es una aparición). La ventana móvil del Ahora consciente, sin embargo, ha demostrado ser funcionalmente ventajosa para criaturas como nosotros: consigue hilvanar con éxito la percepción, la cognición y la voluntad consciente de un modo que selecciona sólo los parámetros apropiados para la interacción con el mundo físico, en medios como aquellos en los que nuestros antepasados lucharon por su supervivencia. En este sentido, es una forma de conocimiento: de conocimiento funcional, no conceptual, acerca de lo que puede funcionar con este tipo de cuerpo y este tipo de ojos, oídos y miembros. (39)

Después de las comentadas hasta ahora, las siguientes fisiologías se refieren precisamente a los sentidos del tacto (94) y el olfato (98). Tras ellas, se nos habla del torso y el pecho (101-2), así como de los pies (102, 153) y las ya mencionadas uñas (154-55). Mediante el corte de las uñas al niño, el padre establece una conexión mágica entre la madre muerta y el niño vivo. La magia se consigue mediante las categorías — aceptadas aquí por el protagonista— del ritual, el espíritu, el alma y el fetichismo de ciertos objetos, en este caso las tijeras. Y el oficiante de ese ritual se autocalifica de “médium”: “Soy enlace, así, entre dos seres que no se encontraron nunca, distantes en el tiempo. Soy el médium que sabe desaparecer cuando ha reunido a dos espíritus” (155). El ritual mágico permite trascender la mortalidad, el paso del tiempo, las categorías gramaticales que intentan dar cuenta de quienes están presentes y quienes están ausentes: “Están frente a frente, ella y yo. [...] Yo, entonces, qué soy, quién soy. Soy el que mira, soy lo que mira. [...] Les veo como les ven las cosas. Están ella y yo. Estamos él y ella. Puedo decirlo de mil maneras. La gramática es cómplice del alma. [...] Un hijo es la propia infancia recuperada, la pieza suelta del rompecabezas” (155).

Esta escena contradice en gran medida las ideas y comentarios que acerca del cuerpo y sus opuestos ha venido desarrollando el protagonista hasta ahora. No se trata tan sólo de una iteración más de la paradójica naturaleza de lo corporal desarrollada en *Mortal y rosa* a la que hemos hecho referencia, sino de una renuncia a buena parte de esos enunciados y una aceptación de lo que se ha descartado por cobarde, falso, ininteligible o indecible. A lo largo del texto aparecen otros momentos en lo que se apela a lo que desborda la realidad de las cercanías. En algunos casos, el protagonista afirma su creencia en esas realidades; en otros, las rechaza.

Entre las segundas está la religión, lo sobrenatural y lo milagroso (181-86). El protagonista comenta distintas posibilidades y variaciones de ese ámbito pero las descarta, por no creer en ellas, por no haberlas experimentado nunca, a pesar de que su deseo, y de alguna manera su inclinación, le hicieran proclive a su influjo. “Dios sí que es un problema. Dios no me ha tomado nunca en serio” (181); “A la gente, más o menos, a lo largo de toda una vida, acaba por ocurrirle algo sobrenatural. A mí nunca” (183).

Sí afirma el protagonista su creencia en un “algo” inefable que suele llamarse la inspiración, para la que renuncia a encontrar ingredientes o causas materiales. Inicialmente se niega a denominarlo inspiración, prefiriendo —estamos en el primer capítulo— un ser de la naturaleza, un ente de cercanías, el pájaro: “a esperar que venga otra vez el pájaro. Que no es la inspiración, desde luego, ni tampoco el Espíritu Santo, sino realmente eso, un pájaro de vuelo e idea. Algo raro que se posó en mi frente” (58). Posteriormente sí se acepta el término de inspiración para esa realidad inefable, aunque no se llega a otorgarle naturaleza divina ni sobrenatural. Se trata de un proceso, en el que el autor es pieza fundamental entre las dos realidades del lenguaje y el mundo: “Y escribo, cada mañana, [...], dejo que fluidos oscuros, luminosidades de la noche asciendan a mí, [...]. Sólo una cuestión de trance. [...] La inspiración. Pues claro que existe la inspiración. Sólo que no es algo externo, ese rayo de luz que baja del cielo, [...]. La inspiración es la comunicatividad, la transparencia” (107-8).

La escena de las uñas pertenece, más claramente que ésta, al grupo de las correcciones más marcadas de las ideas presentadas inicialmente en *Mortal y rosa*. Y no es desde luego el primer capítulo en el que ello sucede. El primer y más significativo punto de inflexión de las, para mí, ideas clave sobre la corporeidad y nuestra relación y conocimiento de la misma aparece con la primera aparición sostenida del tema del dolor, en este caso del protagonista, ya que aún no se han desarrollado escenas de los problemas de salud del hijo. El capítulo se abre con una escena enigmática en la que el protagonista describe la llamada y el posterior rechazo mutuo de una muchacha en una “arboleda emboscada de niebla” (125), un recuerdo de deseo frustrado “en una de las mañanas más frías y dolorosas de mi vida” (125). El capítulo pasa a entonces a hablar de una visita a un hospital donde parece que se trata al protagonista de una herida que sangra. La poderosa realidad y cercanía del dolor y la sangre le llevan inicialmente a reiterar su descreimiento en las fábulas que alejan esa realidad, para, unos párrafos después, reivindicar la restauración precisamente de los poderes recién abolidos:

Llegamos a generar una substancia de consistencia variable, más bien mediocre, que es la imaginación, la literatura, la estética, el lirismo, el bien, la fe en el hombre, la Historia, la libertad, la justicia. Pero basta una gota de sangre, ese quejido mudo de mi cuerpo, para que todo se borre y yo me reduzca a mi dolor. [...] Estoy aquí con mi miedo. Soy un intestino que sangra o un corazón que enrojece de fiebre. La filosofía, el arte, las ideas y la belleza no son sino treguas entre la enfermedad y enfermedad. (126)

Recojo mi sangre con amor y desprecio. Pero en el remolino del horror, cuando sólo eres piedra de dolor y miedo, mineral de espanto, nace, como una flor en la roca, la imaginación, la metáfora metaforizando sobre la enfermedad, la visión distanciada de uno mismo. Y la distancia es estética. La estética es distancia. ¿El espanto puede dar lirios? Ya lo creo. ¿Qué soy, entonces, quién soy? Tanta fisiología ha originado lo inefable. Tanto fruto de muerte ha dado una flor de sueño. [...] la emoción lírica se sale de todas las necesidades. Ahí está el hombre: en la emoción lírica, en el sentimiento lírico. (126-27)

La conciencia del dolor hace a la corporeidad un ahora, una presencia distinta de los ofrecida, fabricada, por nuestro cerebro, aunque consideremos que también es el cerebro el que construye y presenta esa realidad del dolor. La actitud distanciada del protagonista en esta sección queda, pese a todo, matizada

de nuevo al final del capítulo: “¿Esta sangre, entonces? Toco mi sangre dura, toco mi cuerpo herido, y me reconforto de evidencias, aunque sea evidencia de la muerte” (127). Y ello referido de momento sólo al dolor del propio protagonista, y no al de su hijo, y a la tristeza producida por su muerte, génesis de *Mortal y rosa*. Ese dolor del hijo y de su muerte, tan corporal, termina produciendo un desbordamiento, esa fisiología termina dando un inefable que ni siquiera parece posible apresar, para distanciarse de él, con las metaforizaciones y la lírica. En el párrafo en el que Umbral intenta reconstruir esa sensación encontramos, junto a su destreza lírica, su confesión de fracaso al representarla —“no sé”; “algo”— y la explicación de ese fracaso, el miedo a confrontarla:

Sufro como hombre, a la medida del hombre [...] pero dentro de mí, entro de ese sufrimiento hay algo más sufriente, una pulpa casi submarina de sollozo, un fondo último y retráctil de dolor al que temo descender, que no me atrevo a tocar. Es ya un sufrimiento como vegetal, el gemido de la flor rota [...] un dolor no humano, un miedo anterior al hombre, una medusa de espanto, no sé. Los más sensible y doliente de lo vivo, el cartilago marino y vegetal, sin otra conciencia que el dolor, donde algo pulsa infinitamente, muy por debajo de mi dolor racional, mediocre, de hombre que sufre. (199)

Este es, desde luego, el cruce de corporeidad e infinito, de inefabilidad central en nuestro texto. En él volvemos a encontrar la paradójica resistencia y apertura de lo fisiológico hacia nosotros y el paradójico éxito y fracaso del escritor y su literatura para decir y así alejarse de la realidad dolorosa. Si recordamos una de las realidades no materiales que tiene, en *Mortal y rosa*, categoría de verdadera, si misteriosa, realidad, la de la inspiración literaria, hay que concluir que en este texto, como en buena parte de su obra, Umbral consigue acercarse a los extremos, o a las realidades más inefables de la persona humana y su existencia, mediante su extraordinaria capacidad literaria. En una de nuestras citas, el autor pedía para sí mismo cierto margen de misterio, que el desciframiento de ese “código cortesiano” que es el hombre no se complete y elimine las zonas de sombra y misterio que el futuro ignoto puede proporcionar, que la fisiología siga inventando lo inefable. Más de cuarenta años después de la publicación de *Mortal y rosa* las ciencias biológicas, médicas y neurocognitivas han avanzado enormemente en el conocimiento de nuestra fisiología. Desvelado el “código cortesiano” del genoma humano y ampliados enormemente nuestros conocimientos sobre el papel clave del cerebro en toda percepción y representación de nuestra fisiología, sigue por resolver una cuestión clave, para cuya resolución algunos filósofos y científicos no dudan en reconocer la insuficiencia de sus disciplinas: la conciencia, punto de intersección, de separación o de conjunción de la fisiología y de lo que no lo es, de lo material y de lo mental. John Searle no dudaba en hablar de “el misterio de la conciencia” y Metzinger admite que “los contenidos de la conciencia pueden ser inefables de muchas maneras” (49). A esa inefabilidad de lo fisiológico nos acerca literariamente, y de una manera profundamente humana, el riquísimo texto de *Mortal y rosa*.

### Obras citadas

- Ardavín, Carlos X. *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2006.
- Bonilla, Juan. “El libro que nos lee”. *Francisco Umbral*. Ed. María Pilar Celma. Valladolid: Universidad de Valladolid y Junta de Castilla y León, 2003. 135-139.
- 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.
- Maravita, Angelo. “From ‘Body in the Brain’ to ‘Body in Space’”: Sensory and Intentional Components of Body Representation.” *Human Body Perception from the Inside Out*. Ed. Günther Knoblich, et al. New York: Oxford University Press, 2006. 65-88.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.



- Metzinger, Thomas. *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*. New York: Basic Books, 2009.
- 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: Llibros del Peixe, 2003. 144-159.
- Searle, John R. *The Mystery of Consciousness*. New York: The New York Review of Books, 1997.
- Shusterman, Richard. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Umbral, Francisco. *Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra/Destino, 1995.
- . *Un ser de lejanías*. Barcelona: Planeta, 2001.