

N.º 10 enero 2020

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Francisco Morales Lomas
PENSAMIENTO POÉTICO Y CLAVES
INTERPRETATIVAS EN «MORTAL
Y ROSA» DE FRANCISCO UMBRAL

POESÍA

Rita Dove
POEMAS
Traducción de Pedro Larrea

ENTREVISTA

Nieves García Prados
ENTREVISTA
CON JAMIE MCKENDRICK

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]

Francisco Morales Lomas
PENSAMIENTO POÉTICO Y CLAVES
INTERPRETATIVAS EN «MORTAL
Y ROSA» DE FRANCISCO UMBRAL 5

Alison Posey
THE DISINTEGRATING CONCEPT
OF HOMELAND ("PATRIA") IN TWO
POEMS BY JON JUARISTI 33

[ARTÍCULOS]

Rogelio Guedea
OCTAVIO PAZ: «NO PASARÁN»,
EL POEMA QUE TRASCENDIÓ
SU PROPIO TIEMPO 55

[POEMAS]

RITA DOVE 71

[ENTREVISTA]

Nieves García Prados
ENTREVISTA
CON JAMIE MCKENDRIC 83

[RESEÑAS]

Olga Tabatadze
89 «TODAVÍA HAY PRIMAVERA.
TODAVÍA»

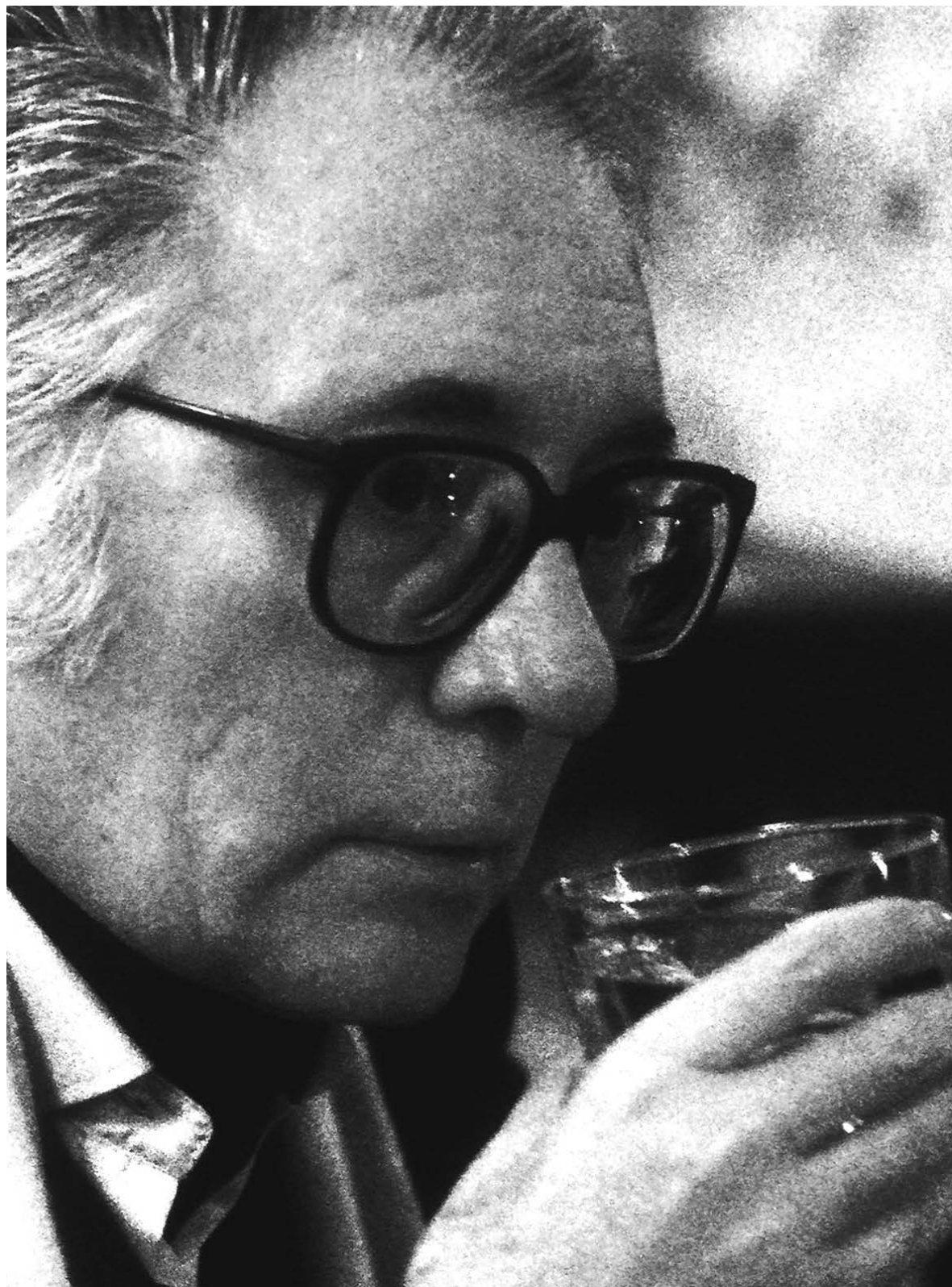
Ítaca Palmer
95 «IDEOLOGÍA Y COMPETENCIA
COMUNICATIVA. FUNDAMENTOS
EPISTEMOLÓGICOS PARA LA
ENSEÑANZA DE LENGUA
Y LITERATURA»

103 Normas de publicación /
Publication guidelines

111 Equipo de evaluadores 2017-2019

113 Orden de suscripción

[ESTUDIOS]



Fotografía: Francisco Umbral, 1992.

PENSAMIENTO POÉTICO Y CLAVES
INTERPRETATIVAS EN «MORTAL Y ROSA»
DE FRANCISCO UMBRAL

—
POETIC THINKING AND INTERPRETATIVE KEYS
IN “MORTAL Y ROSA” OF FRANCISCO UMBRAL
—

Francisco Morales Lomas
Universidad de Málaga

lomas@uma.es

R E S U M E N

PALABRAS CLAVE { Poesía, Hijo, Memoria, Infancia, Lenguaje, Creatividad }

Mortal y rosa es una de las obras emblemáticas de Francisco Umbral. A través de este análisis se pretende abordar el pensamiento poético que la sustenta y las claves interpretativas que nos pueden ayudar a comprender los resortes de funcionamiento y la escritura creativa de su autor.

A B S T R A C T

KEY WORDS { Poetry, Son, Memory, Childhood, Language, Creativity }

Mortal y rosa is one of the emblematic works of Francisco Umbral. Through this analysis it is intended to address the poetic thinking that supports it and the interpretive keys that can help us to understand the operating springs and the creative writing of its author.

Durante toda su vida Francisco Umbral fue un gran lector de poesía. Juan Ramón Jiménez se encontraba en su cabecera, aunque no fue esta lo que más cultivó¹ como género literario propiamente dicho, aunque el mestizaje fue un término muy querido para él en estas circunstancias teóricas. De modo que siempre descubrió y profundizó con acierto en esta posibilidad expresiva lírica en su obra narrativa que proyectó su particular visión personal y el mundo que le tocó vivir y que es un canto al lenguaje en todas sus variantes:

La poesía de Umbral, asiduo lector del género, revela la evolución de un pensamiento lírico cada vez más existencial, heredero directo de un *contemptus mundi* amargo que canta las miserias de la condición humana y de quien, por haberse afanado en el «molino inmortal» —como él lo definía— del trabajo literario, ha vivido una existencia vicaria [...] La prosa poética de *Mortal y rosa* (1975), *Las ninfas* (1975), *Los ángeles custodios* (1978) o *La bestia rosa* (1981) avalla un fondo lírico de raigambre decidida y constante que toma el pulso de un creciente acercamiento a los ingredientes nocturnos del desengaño mundano. Esos rasgos se trasladan años después a los poemas, especialmente los compuestos entre 2000 y 2001, mediante un arte de postrimerías sobre la inexorabilidad de la muerte. La nostalgia y un soplo constante de tristeza y angustia estallan en cada verso y en cada poema en prosa (Arranz, 12).

Francisco Umbral profundiza como pocos en la lengua española, busca nuevas expresividades y trata de fusionar lo culto con lo popular en un mestizaje querido para la creación. Sus detractores

1. Insiste David Felipe Arranz (12) que tanto en «*Crímenes y baladas* (1981) y el póstumo *Obra poética* (2009) —que a su vez contiene al primero— plantean un pensamiento sitibundo y existencialista. La poética se ofrece desde el principio como un ejercicio de la palabra, páginas y tinta, una dosis acíbar del veneno gris de la literatura y del recuerdo tenaz del sexo: “ponga a secar la prosa, las bragas de una chica”. La larga y agónica balada del tiempo perdido de Francisco Umbral —“lentos alejandrinos, prosas como emboscadas, trampas para muchachas, el corazón o el sexo”— explica el mundo, sus lodos y una autobiografía que el autor no duda en calificar de “venenosa”».

incidían en esta aventura lingüística como una lacra que mostraba su incapacidad para la creación novelesca de situaciones y personajes, sin embargo, sus mayores valedores afirmaban que su obra es una de las cumbres del español en la segunda mitad del siglo xx. En concreto se decía, hiperbólicamente, que su obra *Mortal y Rosa* es una de las novelas más importantes de la segunda mitad del siglo xx, y Miguel García-Posada (1995), en la edición de Cátedra, consideraba que Umbral «es uno de los primeros prosistas de este siglo». Otros ditirambos conocidos fueron los del novelista Miguel Delibes al considerar que «Umbral es el escritor más renovador y original de la prosa hispánica actual» (Sánchez Movellán de la Riva). Incluso el diario *ABC* editorializó: «Su lenguaje, “canalla” y sublime, pertenece a las grandes cimas de la literatura española de todos los tiempos». Y Camilo José Cela lo llamó «mi relevo».

Pero, como decíamos, en antítesis con estas definiciones aparecen otras, no menos demoledoras, como la de Juan Marsé, que utiliza la nociva etiqueta de «literatura sonajero», para reprochar así la musicalidad vacía que, en su opinión, impregna las obras de Umbral y otros semejantes a él. De hecho, es difícil dar con una entrevista de los últimos diez años donde Marsé no arremeta de un modo u otro a Umbral. No menos a la zaga van las opiniones de la revista *La Fiera Literaria*, cuyo inspirador fue el novelista y crítico sevillano Manuel García Viñó. Umbral era consciente de no ser querido por una parte de los críticos y narradores españoles e ironizaba sobre estas posiciones cuando lo estimaba oportuno. Y en su momento dijo al respecto de dos de sus obras más líricas y emblemáticas: «*Un ser de lejanías* y *Mortal y rosa* son lo más que yo podía hacer con la prosa. Y está hecho. Claro, que esto se lo dices a la gente y te toman por maricón, porque el puro estilismo les parece una mariconada» (Gistau)

En 1975 Umbral publicó en la editorial Destino este libro que, a pesar de las muchas definiciones con las que se le ha tildado, novela lírica, diario, poema en prosa, prosa poética...:

Mortal y rosa bordea los límites del diario íntimo, de la novela lírica

y por lo tanto de la poesía. Pero no creemos que la comparación de *Mortal y rosa* con «los mejores diarios genuinos de Umbral» sea suficiente para desechar la hipótesis del libro como diario, como diario poético. Porque está claro que ningún sello le va bien del todo a «cierta inclasificable literatura» [como escribe Caballero Bonald], y que *Mortal y rosa* pertenece a esa clase inclasificable, valga la paradoja, de literatura (Eduardo Martínez Rico, 189).

Lo que pocos discutirán es que *Mortal y rosa* se convierte en una elegía honda y abierta ante el niño muerto [su hijo que murió el año anterior]. Había nacido en 1968, llamado también Francisco, y apodado Pincho. La alteración emocional que este acontecimiento supuso para el escritor se convertiría cinco años después en conmoción terrible, al morir de leucemia. Y esta fatídica tragedia es el pilar absoluto de toda la obra, a pesar de que se hable de la insignificancia de la muerte del hijo en la obra, a la que, según algunos autores, no se dedica una décima parte del texto. Y habría que preguntarse si existió un plan previo de la novela. Y respondernos que, a pesar de la existencia de algunos pasajes premonitorios, la obra tuvo desde el principio la estructura abierta del diario... y la enfermedad y muerte del hijo se insertaría casualmente. Y, en consecuencia, Francisco Umbral consideró que la muerte de su hijo era el episodio fundamental de la narración y escogió un título acorde con esta consideración. En una línea bastante paralela a esta Álvarez (2009) considera que el episodio central de la novela es la enfermedad y muerte de su hijo Francisco. Sin embargo, este tema, que proporciona nombre y unidad a un texto misceláneo, no se plantea al lector hasta bien avanzada la obra, ya que el primer indicio de la enfermedad de su hijo aparece entre las páginas 142 y 146. Además, el autor no describe la enfermedad y ni siquiera emplea el nombre de su hijo, al que se refiere siempre, de un modo genérico, con los términos «el niño», «el hijo». Y esta historia del hijo está interpolada por diversos asuntos. Es, por tanto, una hipótesis, pero sospecho que se pueden establecer otras: el hecho de que dedique una mínima parte –de modo directo al hijo– no significa que no sea él el centro del relato

de modo indirecto o a través del propio escritor. Más adelante se puede comprobar que el episodio central de la novela es la enfermedad y muerte de Francisco Umbral Suárez. Sin embargo, este tema, que proporciona nombre y unidad a un texto misceláneo, no se plantea al lector hasta bien avanzada la obra. Como veremos a lo largo de esta exposición, estos escritos evocarán irremediablemente la contemplación total de la muerte inmediata y al calor de la despedida que habita en el niño, que apenas contaba con cinco o seis años. Las repercusiones en el escritor son absolutas, a la vez que entes directos en la conflagración de la prosa del texto.

Sin embargo, la sustancia lírica del discurso, la trabazón inmediata ante ese tipo de distensiones literarias, conducirá hacia un mundo total, expresión absolutamente memorial del existencialismo más consciente. Tal como se observa en una primera impresión, estas memorias, que son las más terriblemente autobiográficas y las más profusamente trágicas de entre toda su producción, se encuentran desde un principio estructuralmente fragmentadas, en dos grandes bloques por propia voluntad expresa del escritor: la primera se extiende hasta la página cuarenta; y la segunda, desde la cuarenta y una hasta el final. Esta última se titulará paradójicamente: «Estoy oyendo crecer a mi hijo». La dicotomía o bipartición en un texto que posee una univocidad espiritual indiscutible es el resultado de concentrar todos los propósitos de simbiosis hijo-Umbral en la segunda parte². Esta simbiosis también la veía Jorge Urrutia (2012) como un modo de encontrarse y comprenderse y la conecta con su biografía al recordar simbólicamente la ausencia de padre y ahora el vacío de la ausencia de hijo:

2. Al respecto García Posada (79, 81), confirma que hay una orientación autobiográfica en primera persona. Sin embargo, se puede encontrar algún breve pasaje en el que la primera persona no remite al individuo Francisco Umbral como tal. Los tres procedimientos narrativos mencionados aparecen en una interesante secuencia. La secuencia está compuesta de seis párrafos. El primero y los dos últimos están escritos en primera persona. Sin embargo, existe una nítida diferencia entre el modo de empleo de la primera persona en los párrafos primero y quinto, de un lado, y último, de otro. En aquellos, la primera persona remite a un personaje ficticio: una empleada del hogar que durante la semana trabaja en Madrid y cada fin de semana regresa a su pueblo.

El libro «transita por la ausencia de un niño» que no era el narrador, pero que en él hubiera querido descubrirse. Mejor: hubiera querido que el niño se encontrase en él para, siendo padre, cubrir la ausencia de padre que sufrió en los libros «autobiográficos». Mas cae sobre él la doble condena de no disfrutar de padre ni disfrutar de ser padre. El narrador resulta un ser doblemente solitario, abandonado en el mundo, vacío en el vacío. «Y nosotros aquí, ensordecidos de tragedia, heridos de blancura, mortalmente vivos, diciéndote». En esta frase de *Mortal y rosa* se encierra toda la tragedia. Frente al mundo, frente a la luz, los dos, padre y madre, cruelmente permanecen. Están marcados por la inocencia, por la falta de culpa. No destinados a morir ya, sino dolorosamente vivos hasta la muerte, muertos por estar vivos. Solo hablan del hijo porque no hay otra razón, no ya para hablar, sino para existir. Son porque ambos son verbo y su razón de ser en la tierra no es sino referirse al hijo, decir el hijo. Si en tiempos lo procrearon, ahora lo dicen. Únicamente son su palabra. El nombre exacto de las cosas. El verbo esencial solo puede ser él, el niño. Y por ese decir el verbo ellos se sienten ser (Urrutia, 19).

Pero es manifiesto que cuando el niño, el hijo, se eleva a la absoluta sublimación será a partir de la página ochenta y tres hasta el final, cuando Umbral desplegará con mayor intensidad todo sus vivencias y la mayor carga estética lexical. Pero no podemos hablar solo del hijo, el Umbral persona está muy presente siempre, creando un fastuoso y delicado resumen poético de su existencia, del que obviamente forman parte las reflexiones líricas y sentimentales en torno al hijo y su valor paradigmático. Según Florencio Martínez Ruiz (1975), en esta obra, Umbral

Se encierra aparentemente con el solo juguete de la muerte, pero, en realidad, ejercita todo un fenomenológico proceso personal, una «automoribundia» ramoniana, que va más allá del propio mito de la muerte, del propio recuerdo del hijo, para desencadenar una de las indagaciones más patéticas, sinceras, impresionantes y desnudas de la condición humana, de la materia de la que el hombre está hecho (Martínez Ruiz 216).

Esta apreciación encierra el significado más totalizador y voluminoso del texto. Novela que en muchos aspectos disiente de todo el complejo literario que Umbral ha producido, desde el momento en el que se aparta totalmente del tiempo, del espacio, de la acción y se encierra intrauterinamente en la triada niño-muerte-Umbral. Siendo la muerte la que unifica a esos dos seres desde un tono tierno, concluyente y nefasto. Es por ello que la correspondencia de esta «novela-poema total» con el resto de sus publicaciones no tendría ningún sentido, porque, aunque en otras persista en la sujeción memorial, sin embargo, aquí existe una profunda arquitectura lírica, procesos de agregación de materiales diversos, de conglomerados que siguen procesos mentales totalmente intuitivos y, a veces, irracionales, que nos recuerdan a la escritura surrealista en sus diversas asociaciones. Al mismo tiempo, es obvio que existen abundantes referencias en él a motivos que han conmovido y siguen conmoviendo la propia existencia del escritor. Tales pueden ser el sexo, el paso del tiempo, el edipismo, la problemática del yo absoluto y no relativizado, el existencialismo, la metaliteratura. Estos «entes» o estímulos continuos, más o menos translúcidos u opacos, fueron, son y serán consustanciales a su propio lenguaje a su propia forma de escribir y de existir en todo momento de su producción narrativa. Tampoco se hallará ligado este «bloque poético» a ninguna novela de este período, sí a ese *fluir* constante y sonoro de la poesía de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o los poetas de la generación del 27 que fueron tan asiduos en sus lecturas líricas.

Nos enfrentamos ante una pieza lírica, que por lo demás está inmersa en ella misma, tautológicamente, convirtiéndose muchas veces en un espejismo estilístico, una ensoñación, una recreación continuada sobre la muerte, la existencia o el pasado. En esa sonámbula recreación tienen vida las palabras de Apuleyo Soto (1977) cuando decía que «lo que mejor se le da a este escritor es la elegía. Y, bien pensado, ¿no son todos sus libros una inmensa, galopante y otoñal elegía? ¿No es su obra entera la metáfora del desmoronamiento del siglo? ¿No es su pluma la bordadora de la

mortal tristeza de este mundo, un mundo fehaciente que está dando su último suspiro?» (Soto, 6).

Esta novela lírica que se parece a un diario, como declaró en su momento el escritor, está conformada por cuarenta y un capítulos que pueden dividirse a su vez en subapartados diversos, cuya longitud es variable. La primera parte desarrolla la «fiscalización» del cuerpo, del cabello, del esqueleto, de las manos, que conforman el núcleo de análisis inicial del escritor para introducirse, como objeto real, en la mente del lector. Pero también, desde un principio, se interioriza de lirismo y juega a escribir frases sazonadas, casi en huecograbado, frases deshilvanadas que son ligeras o intuitivas pisadas en el inconsciente, tales como: «Mis sueños sólo me dan una visión muy embrollada de lo que tengo muy claro. Cuando sueño soy el exégeta de mí mismo. El sueño le pone a mi vida un comentario ocioso y oscuro, sin secreto, pero con sombra» (Umbral, 1975, 9). A primera vista se declara la necesidad de entreabrir el yo a la realidad, despojándose de aquello que puede ensuciarla o desvanecerla, y por eso está con Sartre en su crítica a Freud. Lo más inmediato en la representación de ese mundo real es la erección, sólo ella puede únicamente ubicar al lector ante un objeto «libre», real, el yo autobiográfico, que, al poetizar sobre la erección, está poetizando sobre lo más físico del cuerpo humano, «que padece uno después de varias horas de cama» (*Ibid.*). El cabello, el antropoide que se despierta, el esqueleto... Estas formas introducen el principio de lo que luego será el texto, en tanto el escritor imagina esa estampa tan cotidiana del hombre al levantarse con los últimos sueños, erecto, que se palpa las manos, el cabello, como buscándose en la realidad del sueño. Son esos primeros minutos de contacto con el mundo de los objetos que precede o antecede. Y la presentación de ese cabello, ese esqueleto o esas manos se realiza como corporeización del espacio habitado, necesidad de destruir el sueño e imponer lo más real, aunque esté definido entro dos aguas: lo existencial y lo lírico. La contemplación del cabello le hace recorrer el pasado, destruir por un momento el hábitat en el que yace y deambular imagina-

tivamente ese espacio transcurrido, derruido y nostálgico. Aquí esa dislocación temporal, «En recherchant le temps perdu», se concentra en un autobiografismo que «no se nutre sólo de las cosas importantes que le pasan a uno, sino que se nutre especialmente de las cosas muy pequeñas interiores y mínimas. No se agota nunca, al contrario, se morirá uno sin poder expresar todo lo que ha pasado» (Grescioni Neggers, 21). En esa concentración en la corporalidad del ser se está construyendo el discurso de todos los días, un discurso circunstancial y existencial. Y la cámara del escritor se coloca justamente ante aquellas imágenes que pueden captar con más significado lo que Umbral intenta comunicarnos. Se juega —aunque con elementos moldeados y tomados de la fisiocracia del cuerpo— al simbolismo lírico, forjando la constitución de un cosmos que en algún momento puede cohibir al lector y dejarlo extraviado. Pero, aunque la imaginaria, el juego de palabras, las metáforas, las hipálages..., esa contextura sutil y enmarañada, retruécanos, recovecos, luces y sombras, pueden destruir la captación del ojo del lector, instantáneamente, como discurso que se dirige al inconsciente, Umbral está realizando una útil dislocación del tiempo pasado que convive con el futuro en un presente histórico casi continuo. Es decir, ante todo hay una visualización inconsciente del cuerpo ante la existencia, bien se tome como pasada o como futura: «Estoy anclado en la realidad, condenado a la verdad, sujeto a la vida» (Umbral, 1975, 150). Esta oración resume toda esa representación de elementos corporales, todo ese corporativismo físico, a través de un monólogo interior total. Incluso se establece el diálogo entre los dos yoes de Umbral, siguiendo una dicotomía neoplatónica: el cuerpo y el espíritu. Umbral se dirige a su cuerpo y habla a su vez de él mismo. La disposición de esta imaginería existencial-corporal está asumida en pequeños fragmentos entre espacios en blanco, en los que de nuevo reincide como técnica poética. Y el mismo escritor da la clave de ese fragmentarismo concomitante a la intención lírica que, como dice Soto, existe una condición fragmentaria en los textos de *Mortal y rosa* derivado de su propia condición orgánica.

Y podemos afirmar que desde la descripción de su propio cuerpo, Umbral crea toda una visión en torno al cuerpo: el pelo (páginas 56 y siguientes), el color de la piel (páginas 60 y siguientes), los genitales (página 64 y siguientes), las manos (páginas 67 y siguientes), el esqueleto (páginas 69 y siguientes)... una corporeidad manifiesta que posee un significado profundo y no como meros y azarosos atributos físicos pues sobre ellos se postula su propia concepción del mundo. La transmisión de esa corporeidad a través del retorcimiento de la forma, buscando la frase nueva, la expresión más adecuada, es originario, espontáneo y consustancial en *Mortal y rosa*. De manera que desde un principio asoma hacia el lector, como frases lluviosas, un estado de sacralización de lo físico, pero una sacralización que es el cuerpo místico de lo existencial: «La vida es opaca para la muerte» (Umbral, 1975, 16). De modo sistémico se erige el erotismo de lo corporal, ya que los sentidos siempre buscan nuevos objetos de deseo, objetos que se descubren en contacto con el mundo material, sobre todo; lo que no deja de implantar un cierto desapego de todo lo que está lejos de la realidad, de todo lo que está lejos del cuerpo, de todo aquello que no sea fricción continua con la materialidad de las sensaciones. Corpus Barga, un escritor a quien admiraba Umbral, hacía una reflexión interesante sobre este concepto de realidad: “He escrito mis memorias apoyándome, no en la realidad, sino en el recuerdo de la realidad que es cosa distinta. El recuerdo es confuso, poético, enmarañado. Pero es lo que hay que escribir, porque ya no recordamos las cosas tal y como realmente fueron” (Umbral, 1970, 17). Esta aseveración dicrósmica que no llega ser dicotómica, por ser dos variantes con mayor o menor colorido de una misma realidad, podemos encontrarla en esta primera parte, como consecuencia del juego léxico entre la juventud pasada y la muerte venidera, ya que esta es consustancial al propio texto. Muerte es igual a pasado, a enfermedades, a niño-muerto... Es decir, la imaginación del cuerpo revestido de muerte por doquier. Y en medio de esa angustia se encuentra el yo del escritor que se siente unido terriblemente a ese presente trágico. Es lo que Kier-

kegaard dice al respecto: «Tratar de fijar reposadamente la mirada sobre mí mismo y comenzar a obrar interiormente; sólo así estaré en situación de llamarme yo a mí mismo, con una significación más íntima, como el niño se llama yo en la primera acción que realiza consciente y deliberadamente» (Hirschberger, 323). Ese «recuerdo de la realidad» del que habla Corpus Barga y ese «fijar reposadamente la mirada sobre él mismo» conforman, desde mi punto de vista, la primera parte de *Mortal y rosa*, que es una representación cíclica y fragmentaria de toda esa ética existencialista y llena de ternura desarrollada en «Estoy oyendo crecer a mi hijo».

La realidad no es recordada como pasado absoluto, sino fluido, es decir, siguiendo el flujo y reflujo espacio-temporal. Es un pasado que habita todavía en el presente, porque es necesario que se describa, que se hable de él. Y es una clausura del propio yo con ese cuerpo-muerto que es el de Umbral, pero también el de su propio hijo. No se presenta la tesis de la fuga ascética, sino todo lo contrario, la fuga es hacia la realidad personalizada: «Los antebrazos con pelo. La moza grande, suavemente hombruna, adolescente, silenciosa. Un calor de cocina, una insistencia de grifo mal cerrado, una atmósfera de barredura. Fregar, barrer, lavar, limpiar...» (Umbral, 1975, 37). En otro momento dice: «Aprendo más de la vida, del mundo, del tiempo, gracias a la naranja, que en todos los libros de Kant y Platón» (*Ibid.*). Sobre este punto, al que volveremos más tarde, se configura esta primera parte, donde ya hacia el final se vincula el niño con el escritor y no dejará esta simbiosis hasta que el escritor quede en la templanza y estoicismo de la irremediable muerte del hijo.

Desde «Estoy oyendo crecer a mi hijo» hasta la página doscientos seis el pensamiento de Umbral se trasladará continuamente en torno a la realidad del mundo y la realidad brutal y desalmada de la muerte encarnada en su hijo, niño que está muerto desde el comienzo. La corporeidad mortal y rosa es ese verso de Pedro Salinas que da título al libro. Con él no cabe duda que vuelve a su pasado y sobre sí mismo recuperando su niñez, pero incluso como una forma de morir también porque el niño muere y la literatura

adquiere un peso de especial gravedad: «Sólo encontré una verdad en la vida, hijo, y eras tú. Sólo encontré una verdad en la vida y la he perdido» (Amorós, 1977, 4). Porque, como se ha dicho, la enfermedad va y viene por la obra recuperando continuamente el primer plano. Una síntesis entre infancia y muerte que conforman el estado de tragedia que toma cuerpo en el libro. A este respecto, en lo que sí está cerca *Umbral* de la novelística contemporánea es en la inmersión en la infancia, recordando de forma totalizadora aquel verso de Cesare Pavese: «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos»; y tal como dice Martínez Ruiz (1975), «el hijo muerto le devuelve como un gran espejo, su propia imagen, a cuya luz desembrolla su madeja humana, describe su fisonomía temporal hasta alcanzar una hondura profunda y radiográfica» (216). Sin embargo, esto no quiere indicar que la muerte del hijo se con vierta en un pretexto para realizar una transposición temporal a la niñez, en la que se obtendría el *fluir* total. La muerte del hijo adquiere su auténtica sublimación a través de la consanguinidad literaria con el padre, ya que de esta forma sí tiene sentido la colación de la infancia. Así pues, la infancia es un pretexto de la muerte y no viceversa. Dueñas Lorente (2014) destacaba este hecho y el que García Posada en la edición de su obra no hablara de esta circunstancia:

No obstante, no se ocupaba de una circunstancia que me parece relevante, y es el hecho de que sea la infancia, con las peculiaridades que se quiera el asunto de fondo de la obra, más cuando *Umbral* acudió al periodo inicial de la vida como un motivo literario recurrente y se manifestó con alguna frecuencia sobre la importancia de la etapa infantil para cualquier escritor (296).

En ese deambular por los entresijos del texto la relación entre el escritor y su hijo, que se encuentra muy lejos de una relación sentimental, se sacraliza, cumpliéndose así la relación madre-hijo. Es un proceso paradójico pero que se realiza. Toda la ternura, toda la poesía que puede condensarse ante la muerte de un hijo está inscrita aquí en forma de ternura maternal. Y lo que mantiene unidos

al niño y al padre es precisamente el lazo más fatídico: la muerte, ya que cualquier reminiscencia al pasado, cualquier descripción en torno a ellos tendrá como paisaje cercano un cementerio, un cipresal o un corazón roto: «En noche de ahogo, al pie de mi hijo enfermo, velando su navegación agónica hacia la muerte, he sentido el tizón hondo de la infancia, de lo lejano, el retorno a cuando nada había ocurrido, al principio de mi vida [...] Estoy velando un niño, que soy yo mismo, extático» (Martínez Ruiz, 216).

Difícilmente se hubiesen conseguido prodigar tantas imágenes fúnebres, tanto cuidado por la búsqueda del símbolo, si se tratase de un juego estilístico, ya que la temática muerte, de hecho, es la primera vez que se trata con seriedad, olvidando aquellas palabras de Unamuno de que «hay que perder el respeto por la muerte». La muerte, que no es una elucubración filosófica adulterada, sino muerte concreta y subjetiva, se concentra en la memoria del escritor que se inhibe ante sus luminosos recuerdos y, sin ambages, inquiere un mundo de objetos con crespones cenicientos. Así cualquier concepto, cualquier desarrollo expreso está única y exclusivamente definido por la paleta de la muerte. No es una *boutade* decir que la muerte crea en el cerebro la capacidad de lo nigromántico.

Por otra parte, no se plantean ningún tipo de desavenencias entre el niño que muere y el mundo que lo rodea, ya que el escritor, que juega con un papel ambivalente, es el intérprete en torno al mundo de la aureola de muerte. Es la frase «si se muere mi niño se muere la naturaleza», la que tiene aquí pleno sentido. Lo que podría hacernos pensar en una síntesis entre la cultura y la naturaleza que se van asimilando indiciariamente a medida que la obra avanza.

Sin embargo, la sublimación de la muerte como rechazo, como causa de la destrucción de la naturaleza, no es acogida estoiicamente. Tampoco hay un enfrentamiento trágico con ella sino como una aceptación y nos sorprende con una meditación sobre la muerte que acecha desde el nacimiento de la vida. Aunque creo que este pensamiento no es totalmente exacto. En primer lugar,

aunque la infancia sea un pretexto de la muerte, no se puede afirmar que hay una reconstrucción de la muerte desde el nacimiento. La infancia como pretexto asume las connotaciones recalcitrantes de la muerte y se imbuje de todo un estado atomizado de negatividad. Así, siendo el estado más positivo, se difumina en la negatividad más absoluta:

Del pasado, mi infancia es lo que más me fascina, lo único que al mirar no me hace lamentar el tiempo abolido. Pues no es lo irreversible lo que en ella descubro, sino lo irreductible: lo que sigue en mí aún, de cuando en cuando. En el niño leo, a cuerpo descubierto, el reverso negro de mí mismo, el tedio, la vulnerabilidad, la aptitud para las desesperaciones «afortunadamente plurales» la conmoción interna cercenada, para su desdicha de toda expresión» (Gurméndez, 29).

Este es el estado en el que Umbral se sitúa ante el texto, pero evidentemente el lugar prominente de la narración lo ocupa la muerte, en sentido abstracto, para solo, en segundo lugar, sentir la muerte en el niño y en la infancia: «La vida es suicida y necia cuando se encarna contra el niño. Se niega a sí misma, y el mal de los niños tiene todo el horror de una profanación. Un niño enfermo es una blasfemia que profiere la vida. Por el mal descubrimos que «la vida no es noble, ni buena, ni sagrada» (Umbral, 1975, 132). Evidentemente, el crimen contra la infancia, que a veces es crimen natural, y en otras crimen político o social, asume aquí todo un valor generalizado; y así la profanación del niño como parte primera de la existencia ataca al escritor en tanto defensor del vitalismo de la infancia y en tanto destructor de todo su orden memorial y de tiempo perdido. Entonces, la muerte del niño, que no solo es la muerte del niño, sino de la infancia en general (acaso su propia infancia, su propia muerte), del tiempo pasado, hay que estudiarla como un afán de complot contra la infancia. Y no solo es una muerte corpóreo-existencial, sino una muerte como caos social y subjetivo:

Mortal y rosa es un manual del escritor, la historia de un alma, el diario de un hombre goethiano que sólo se encuentra a sí mismo

apelando a los mitos (...) La memoria del hijo es lo que únicamente le reconvierte de nuevo a la infancia, lo que le hace sentirse niño una vez más y, desde luego, lo ata a la vida y le hace recobrar el centro mismo del planeta. Para Umbral no existe la libertad ni la felicidad si no es retornando pavesianamente a los caminos de la infancia” (Martínez Ruiz, 216).

Yo diría que no existe la literatura, o al menos la literatura escrita antes de 1976 cuando se publican *Las ninfas*, si no es retornando proustianamente a los caminos de la infancia. Porque la unidad que se entabla entre escritor o hijo es tal que no se sabe cuándo el escritor está hablando por boca del niño que fue, del adulto que es o del hijo suyo. Y esta conciliación o armonía tan encomiástica abandona la lectura hacia un orden anterior, hacia el salto al pasado, recordando el aprendizaje del abecedario o del nombre de las cosas. Este salto al pasado pienso que no debe explicarse como un salto a la felicidad:

El niño es el reflejo del padre, como el padre lo es del hijo. Umbral se ha retratado a sí mismo, una vez más, en el trasluz del cuadro que le pinta a su hijo. Aquí sufre un hombre, y en el sufrimiento inconmensurable de ese hombre entendemos la enfermedad del niño. El poeta sublima lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la vida y la muerte. De todo ello hay en este libro. Porque sintiendo vivir a su hijo Francisco el escritor vive; contemplando el descubrimiento de las cosas por parte del niño, Umbral redescubre su verdad optimista. Recupera, lo dice a menudo, su propia infancia, los años que no recuerda porque están sepultados en esa inconsciencia que, según algunos psicólogos, nos explica el futuro (Martínez Rico, 192).

En primer lugar, solo podría entenderse en ese sentido teniendo en cuenta que la infancia vista desde la perspectiva de los treinta y cinco o cuarenta años es felicidad. Desde este punto de vista, sí que hay un salto a la felicidad. Pero sabemos, por sus novelas *Memorias de un niño de derechas* o por *Los malos sagrados*, que ese salto al pasado no siempre es pacífico sino un precipicio en el vacío, en unos recuerdos agrios y duros. Por tanto, tal rememoración no se

produce como significativamente se ha afirmado en la nota anterior, es decir, como salto a la libertad que pueda existir en la infancia. Y, por otra parte, esa pirueta hacia la infancia del escritor, cuando el otro gran protagonista es un niño, intenta equilibrar dos mundos distintos: el del hombre maduro y el del niño. De esta forma, aunque desde una propuesta totalizadora, en la obra no se plantea una línea espacio-temporal, sí se recopilan los datos y experiencias del pasado con proyección hacia el presente. Ese hijo, no es un hijo «carnal», es un hijo intracongénito, no es ni siquiera otro, sino el yo-mismo dislocado en su primera infancia. Como tal no se trata de ver crecer a su hijo sino al niño que lleva dentro, que le ha conformado en este futuro que es presente.

En la segunda parte del libro, entra en juego la ciudad, y esta asume toda una literatura; se plantea la inocencia del niño con la ciudad: «Un libro debe ser un cuajarón de tiempo, una concentración de vida» (Umbral, 1975, 59) y “el tiempo es un caballo que llora como una máquina sentimental” (Umbral, 1975, 85). Estas dos aseveraciones definen perfectamente el sentido de ese salto [caballo] hacia atrás [concentración de vida]; es decir, se trata de recrearse en ese espesamiento de tiempo lloroso que unifica el pasado y el presente a través de la tragedia. Es un tiempo pasado que, al confabularse y ser llevado al presente, se configurará como lastimoso, porque así es la realidad y la vida en este presente subjetivo: «Nuestra vida es la de siempre, salvo que es una vida mirada por el horror» (Umbral, 1975, 133).

Al realizar este brusco viraje al pasado, a su infancia, está prolongando la vida del niño: el niño y los colores, el niño en la terraza, el niño y el mar, el niño y las primeras letras, y, sobre todo, el niño y la madre: «Él es el trozo que me faltaba de mi vida. Yo soy el trozo que me faltaba de mi madre» (Umbral, 1975, 119). Esa prolongación en la propia vida del escritor propone la sintaxis perfecta con un mundo que ha sucedido, en el que él se ha devorado a sí mismo intelectual y físicamente. Se desenvuelve, pues, el hijo en «mi mundo real», no es una elucubración ficticia ni cosa baladí que se aísla en el tiempo y en el espacio, recreándose el

escritor en su contemplación pura e inmaculada. Es un fenómeno generalizado en la obra de Francisco Umbral el ir rememorando fragmentos de una existencia, sea la que sea, desde las más diversas perspectivas:

Umbral escribe como respira, como mira, como oye, en una aproximación técnica muy próxima al *nouveau roman*, aunque sin alzarse contra «el corazón romántico de las cosas» que diría Alain Robbe-Grillet, ni presentar el mundo «simplemente que es». Creo que la técnica umbraliana es una de las que mejor conectan con Cesare Pavese, escritor lírico y subjetivo como él (Martínez Ruiz, 216).

Y de nuevo aquí, se realiza la incursión en el tiempo, en el pasado propio, ya que quizás, pienso que el único en el que el elemento «superyó» aflora con mayor ahínco y necesidad de expresión: “Considero que escribir es hacer una lectura de la propia vida. Y lo que hago escribiendo es releer mi vida. Cosas que a lo mejor yo he vivido de una forma superficial, al escribirlas tienen una hondura, una significación. De modo que se trata de una reflexión moral y estética constante sobre mi propia vida” (Morales Lomas, 1980). Olvidar la raíz profunda del autobiografismo, sobre el que están construidas estas elucubraciones existenciales poéticamente bien forjadas, es derruir la visión total, destruir la perspectiva que el escritor ha escogido para realizar un cántico a la muerte de su hijo, es un cántico inspirado también en la elegía que Jorge Manrique hace a su padre, solo que aquí se construye en sentido inverso.

Con respecto a ese buscarse a sí mismo, decía García Márquez «que uno escribe con sus propias experiencias vitales y cuando se ha escrito un cierto número de libros con una cierta intensidad, va quedando cada vez menos gasolina. ¿No?» (Sarret, 59). Umbral, sin embargo, insiste total y continuamente, en esa vida de la que habla García Márquez, pero el hablar tanto de la propia vida trae como consecuencia, primero no hablar de la vida de los demás, y, en segundo lugar, caer en la redundancia. Y en el caso concreto que estamos analizando, cuando el escritor está hablando de su hijo, de su infancia..., no está sino relatando

acontecimientos relacionados con su propia infancia, y sigue las directrices de la espontaneidad, del fragmentarismo, de las imágenes rotativas, es decir, toma la expresión memorística como una lúdica esencia de creatividad: «En mi infancia soy mi propio hijo. Ese hijo también se pierde como todos, pero ahora lo tengo muy vivo. El niño que fui es el niño que he perdido» (Umbral, 1975, 184). El yo más el niño como yo en la infancia. En ese deambular de luces, que paulatinamente van difuminándose hasta dejar la memoria manchada de muerte, se aproxima hacia la muerte, que es interpretada como final y dulce sueño:

Ante la destrucción del hijo a Umbral le duele la pérdida de su infancia reencontrada, su profanación; y con ella, su identidad, la infancia que nunca tuvo y creyó tener en el hijo. Al quitarle este trozo de vida bullente y germinal, le quitan una parte de sí: “Él es el trozo que faltaba de mi vida; yo soy el trozo que me faltaba de mi madre”. Se unen así dos amputaciones y dos carencias, la de la madre y la del hijo. No es quedarse huérfano de madre ni de hijo; es un derrumbamiento del edificio de la vida que es la “ascensión del hombre hacia sí mismo”. Si el dolor del niño no tiene algún exceso de irracionalidad es porque no sirve de nada. En el dolor del hombre puede haber un horror difuso, una flor de espanto, que puede engendrar belleza (Villán, 53).

Hay otros asuntos a tener en cuenta que evidentemente no están directamente relacionados con la dicotomía: «infancia / muerte». Y que, a pesar de encontrarse encastrados asistemáticamente, de hecho, forjan una mayor amplitud de miras y conocimientos sobre un mundo literario y social: «La fluidez existencial se pierde alguna vez por acercarse a la greguería por un exceso de teorización. Quizá exista también un determinado pedaleo ensayístico o simplemente digresivo» (Martínez Ruiz, 216). Nos estamos refiriendo al teoricismo literario, a la metaliteratura, pero, ¿qué sentido concreto tiene la literatura en sus manos?, ¿cómo se define la novela o la poesía?, incluso al teoricismo erótico, su reiteración en los sexos y su perspectiva, y, por último, un vago y cariñoso recuerdo de los explotados para que todo el artilugio sea complejo y

comience a funcionar. Sobre ese mundo teórico-literario Umbral reproduce una serie de definiciones que son percepciones críticas recogidas también en sus libros *Retrato de un joven malvado*, *Los males sagrados*, *Tratado de perversiones*, etc. En estas obras de creación, pero también en sus ensayos *Lorca, poeta maldito* o *Larra anatomía de un dandy*. A medida que avanza en los procesos narrativos o críticos va desplegando un sustrato de pensamiento teórico que conforma su concepción sobre la literatura y la escritura, animado por esa afición a hacer metaliteratura, tan constante en su obra:

El principal tema de reflexión de Francisco Umbral es la escritura y el trabajo del escritor. En *Mortal y rosa* coexisten reflexiones generales acerca del oficio del escritor [cf. por ejemplo páginas 140-141], donde se compara el trabajo del escritor con el del pintor y alude además a su idea de la escritura perpetua [...] Umbral proporciona al lector un importante testimonio: su dedicación a la escritura, confiesa, es un modo de huida del mundo (Álvarez, 9).

También ha habido autores que han afirmado exageradamente que el principal tema de reflexión de Francisco Umbral era la escritura y el trabajo del escritor. Aunque es bien cierto que en *Mortal y rosa* coexisten reflexiones generales acerca del oficio del escritor. No es el principal, pero sí es suficientemente trascendente, no aquí sino en toda su obra, de modo general.

En este sentido podemos ofrecer las siguientes definiciones sobre el oficio de la escritura y la situación del escritor:

1. La literatura y el aislamiento del escritor: «La literatura ya no es para mí, como antaño —ay— una manera de posesión y fornicación con el mundo, sino la secularización de mi aislamiento» (Umbral, 1975, 40).

2. La función de lo memorial: El libro, mi libro, como el verano debe tener las ventanas abiertas, las puertas abiertas, y debe hacer mucha vida en la calle. Tampoco la anotación puntual de los diarios, esa burocracia del sentimiento a que se someten algunos escritores, llenándose de pupitres interiores. No. Sucesivas ilumina-

ciones concéntricas, rueda de instantes, un faenar con el presente, hasta agotarlo (Umbral, 1975, 59).

3. El autobiografismo: «El mundo se expresa a través de mí» (Umbral, 1975, 67), pero también: «La literatura es al mismo tiempo el reino de la gran actividad. Todo en él está vivo porque todo está muerto. Cervantes y Proust no van a fallecer nunca. Sus personajes tampoco. Ellos son sus personajes» (Umbral, 1975, 128).

4. El concepto de la literatura umbraliana: De muy pequeño la literatura fue para mí lo que luego he sabido que se ha llamado la novela familiar de los neuróticos, la epopeya del niño expósito o del bastardo, una configuración, ideal del mundo, un alejamiento de la realidad luego, a medida que la literatura se realizó en mi vida y yo me realicé en ella, creí que era, por el contrario, mi instrumento de posesión del mundo, la espada de mis conquistas. Ahora con mi media vida consumada en la literatura, ésta vuelve a ser para mí lo que fue en la infancia y lo que realmente ha sido siempre: mi manera de no estar en el mundo, mi repugnancia hacia la sociedad de los adultos, hacia sus trámites, sus compraventas y sus transferencias [...] Estoy salvado y alejado en el mero arte de escribir, en el mundo cerrado que es la literatura (Umbral, 1975, 136).

5. El concepto de diario: «Por eso, todo lo que escriba, ya, quisiera que tuviese la sencillez directa del diario íntimo, de este diario, de lo que hace uno con su caligrafía más honrada [...] Leedme de frente, anulando entre escritura y lectura todo protocolo falsario [...] Sólo la escritura de un hombre que hace interminablemente su diario» (Umbral, 1975, 165). Ideas que nos permiten incidir de lleno en esta voluntad de Umbral de reflexionar constantemente sobre la práctica de la escritura y lo conecta directamente con las obras de corte ensayístico que ha ido realizando a lo largo de toda su vida sobre Gómez de la Serna, Lorca, Larra... En su tesis doctoral Martínez Rico (2002) afirmaba al respecto que:

El desvelo por el lenguaje, la investigación en torno a él, está muy por encima de cualquier otra preocupación. En ocasiones parece que los temas que utiliza Umbral, incluso los más apegados a su yo, a su pasado o a su presente, son excusas, *pretextos*, para jugar con

el lenguaje [escribir, para nuestro autor, siempre es una actividad lúdica], para experimentar con él, explotar todas sus posibilidades, para crear belleza, sorpresa, adhesión o repulsión con lo que se está contando. Pero a menudo lo que se está *contando* no es más que un estilo, una forma literaria [...] Dos libros como *Mortal y rosa* (1975) y *Un ser de lejanías*, para nosotros claves en la obra umbra-liana, muestran una expresión eminentemente literaria, artística, a la vez que transmiten al lector abundantes ideas y, por qué no, dos historias compuestas por muchas historias, las que canaliza un mismo personaje, Francisco Umbral convertido en ser de palabras, una persona que se narra a sí mismo convirtiendo en literatura todo lo que le rodea, hasta lo más doloroso (Martínez Rico, 393).

Estas ideas nos llevan a preguntarnos qué tipo de estructura emplea en sus libros. Habría que convenir que no existe un género preciso y el mestizaje de géneros es la base y el orden sobre el que se configura su obra. También de modo irónico respondía a Gistau el escritor sobre esta cuestión en los siguientes términos:

La novela fue siempre un género menor, popular. De la que lee, la gente más tonta prefiere la novela. Cogen una y se la zampan en tres tardes. Pero les das un libro de ensayo, una cosa de pensar, y ni lo abren. Le tengo cierto recelo a la novela y nunca la he hecho con convicción. Me jode ese sometimiento al argumento, a la intriga, a si se la tira o no, a si la mata o no. Para que me narren una historia, prefiero el cine, porque me lo cuentan en hora y media y habré visto una buena fotografía a una tía estupenda, la actriz (Gistau).

Estos significativos fragmentos conforman el teoricismo literario de Umbral. El primer objetivo que se deduce de todo ello es cierto inercia contradictoria en lo que se refiere a su propia historia literaria. Sin embargo, en esta generalización concreta de un mundo literario se definen varias proposiciones que estarán presentes en sus libros: introspección psico-fisiológica-crítico-estetizante-yo-autor y la realidad a través de ese yo. Lo que provoca una intromisión total del escritor en la adopción de una u otra perspectiva. Es decir, «una novela es la impresión personal de la

vida» (Amorós, 1976, 61). Según su propia perspectiva de desarrollo literario distingue:

Pasado remoto: La «novela» familiar [alejamiento de la realidad].

Pasado reciente: La «novela» como instrumento de posesión del mundo.

Presente: La «novela» como manera de «no estar en el mundo».

En definitiva, todo aboca en ese momento actual hacia un extremo, la pérdida de contacto con la realidad —a pesar de decir que «faena en el presente hasta agotarlo»—, y la «escritura de un hombre que hace irremediablemente su diario». Se sitúa en una disposición, en un lugar ambiguo. Sin embargo, descuella esa profunda unidad del yo con la realidad, con predominio de un elemento u otro según el contenido de tal o cual obra: «El mensaje que trae el escritor autobiográfico es él mismo, su persona, su cuerpo, y por eso se da a leer antes de haber escrito nada» (Umbral, 1979, 13).

Por otra parte, existe también, aunque aparezca simultáneamente, fragmentariamente, un discurso teórico social sobre la historia del hombre. Frases o imágenes que, surrealistamente, conforman lo más profundo de la cotidianidad:

El mundo reposa en la explotación y se desplaza por la guerra. El mundo descansa en el explotado o avanza sobre cadáveres. Puedes elegir entre la esclavitud y la muerte, o ni siquiera eso. Eligen por ti. El hombre sólo ha sabido erigir escaleras de peldaños humanos. Todo se hace a costa de alguien. Enseñar historia o grandes monumentos es enseñar crímenes. Vivimos sobre el terreno pantanoso de los explotados, pisamos las arenas movedizas de inmensas extensiones de sufrientes. Landas de sangre iluminan nuestro paisaje (Umbral, 1975, 109).

Lo que nos conduce a afirmar que Umbral tiene un sentido marxista de la historia. Cree y llega a realizar crítica marxista, solapadamente, desde sus propios niveles de formación. El sentido general que leemos en este fragmento lo ha reproducido y reproduce Umbral en diálogos, charlas, conferencias etc. Observa-

mos a este respecto las palabras que Claude Denagtergal (1977) recogió de labios del autor: «Han muerto los valores burgueses y entonces están viviendo de la representación, de la farsa de estos valores, haciendo vivir unos valores que ya están muertos, porque en el fondo nadie cree en Dios, en la propiedad privada como algo sagrado, no se cree, pero se defiende» (Denagtergal, 126).

En su encuentro con la historia cotidiana encuentra la propia estructura temática de sus libros: el sexo, la violencia, la represión..., y elabora casi como una araña a través de su malla, hilo a hilo, un estudio sociológico del mundo. Sería, pues, interesante elaborar en futuros estudios ese teoricismo sociológico de Umbral como lugar prominente en sus diarios. Si bien estas memorias de *Mortal y rosa* no funcionan como una continuidad del tiempo histórico, es decir, no construyen totalmente una exposición sociológica, ya que los fragmentos de tecnicismo analítico de esta sociedad son como pequeñas pedradas que se lanzan al lector burgués o pequeño-burgués para despertarlo de ese profundo letargo reaccionario. Sin embargo, ya digo, no es esta la base teórica, que descansaría en esa infancia aniquilada y muerta. Si bien Umbral, en esos escritos que se acercan alguna que otra vez a la crítica política, no introduciéndonos ni siquiera de soslayo en las crónicas periodísticas, está tomando partido, está situándose al lado de todo lo que es una lucha contra la burguesía y el orden instaurado, que casi es desorden: «Nadie puede por lo tanto escribir sin tomar partido apasionante [sea cual sea el despego aparente de su mensaje] por todo lo que va bien o mal en el mundo, las desgracias y las dichas humanas, lo que suscitan en nosotros indagaciones, juicios, aceptaciones, sueños, deseos, angustias...» (Barthes, 16).

Profundamente relacionada con su historia general se encuentra de nuevo, en este texto, la problemática de los sexos. ¿Cómo hay que entenderla? ¿Disiente de todo el mundo corporal y represivo intitulado en libros anteriores?: «Se tarda en aprender que el sexo es el camino, que no hay más que un camino» (Umbral, 1975, 48); «Toda situación entre hombre y mujer es siempre tensa y falsa» (Umbral, 1975, 23); «Hemos amonedado el sexo, lo

hemos convertido en rehén, en préstamo» (Umbral, 1975, 50). Se ha visto esta reflexión sobre el sexo como un tema menor a la que Umbral dedica unas cuantas páginas, si bien su razonamiento sobre la sexualidad le permite hacer una crítica de la educación represora impuesta por la dictadura.

Se trata de situaciones de una misma realidad, porque si el sexo juega el papel de reflejo de un orden, como doble arma ayuda en la destrucción de ese orden putrefacto. La primera situación sería la que se construye entorno a la no relación hombre / mujer, es decir, ese estado de continua conflictividad que significa la ruptura del orden familiar, la destrucción de una relación conyugal o amorosa forjada de continuos encuentros. Es la misma translación temática que estudiábamos en *Si hubiéramos sabido que el amor era eso o Las Europeas...* Una segunda situación dilucidaría y expondría sin cortapisas la función del sexo como objeto de mercado, o la institucionalización del sexo como lugar común de todo ideologismo explotador. Y, por último, la voluntad de «utilizar» el sexo como arma, como arma cargada de futuro que aboque a la creación de un orden social diferente, más socializado y bajo un régimen de libertad.

En otro supuesto, la subjetividad y el sentimiento se presienten en el texto, pero no destruyen la construcción sintáctica, lingüística o la creatividad léxica etc. Decía Luis Rosales que «el sentimiento en poesía debe estar controlado por la razón», es decir, el poeta, a pesar de su subjetividad, debe sobreponerse a ella y construir un discurso elaborado por el pensamiento, por la experiencia, por la técnica. Por otra parte, Juan Ramón Jiménez en su libro de poemas *Eternidades* decía: «Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / Que mi palabra sea / la cosa misma / creada por mi alma nuevamente / ». Y en este sentido Umbral asume esa certeza de la letra, imbuida por la inteligencia, forjando una construcción poética, sublime y perentoria. Ya que el libro trasciende en poesía elegíaca desde el principio hasta el final, construyendo la circunstancia de lo perdido, de lo íntimo, en formas que buscan la originalidad, atendiendo a cada microcosmos concreto:

Me inicié con los versos, entre Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, entre Neruda y Saint John Perse, o sea, hecho un lío. Cuando conseguí clarificar todo aquello, lo que salía era prosa en lugar de verso. Me parece que los poetas seguían por dentro, emboscados, y a lo mejor ahí están todavía; pero si me pongo a hacer un poema es como si me piden que diga una gracia: no se me ocurre nada. En cambio, en la prosa de la vida y en la prosa de la prosa soy un gracioso y, si quiero, hasta lírico (Soto, 1977).

Pero esto no quiere decir que no haya intentado escribir y publicar algún que otro poema en sus diarios, en *Mis paraísos artificiales* y en *Mortal y rosa*, lírica en estado puro, y, por supuesto, en las compilaciones ya citada. Hay una vocación lírica total que arranca precisamente de una concepción exhaustiva de lo que se han definido como normas clásicas. Quiere esto decir que la necesidad que provoca en Umbral la utilización de un mundo lírico está en el principio de sus propias convicciones vitales. Hay, por una parte, una absoluta necesidad de originalidad. Y, por otra parte, asumiendo esta necesidad, sus palabras pretenden cambiar la realidad interior o al menos evocarla, lo que en el fondo es hacer lirismo. También es preciso entender la necesidad de las formas y de bucear en los recovecos de la inteligencia, indisponiéndola contra todo y haciéndola crear:

Hay que señalar en Francisco Umbral un novelista original, personal, inquietante, y no sólo experimentalista o de vanguardia. De modo que lo mismo se escapa de los tirones del realismo subjetivo que del acoso del barroquismo o del sarcasmo porque ha hecho sonar como nadie una nueva melodía narrativa. Su rigurosa violación de las formas se aleja del encarnizamiento. Umbral ha salvado esa antinomia del realismo o del antirrealismo, mediante un discurso muy personal, delicado y sugerente, que huye de hoscos perfiles y de irritaciones verbalistas (Martínez Ruiz, 216).

Evidentemente este es el paradigma que presenta Umbral, coincidiendo con sus profundas convicciones líricas, que no significa que su realidad sea poética, sino que ese trasfondo poético ad-

quiere la comprensión del mundo. A través de él se conoce este, a través de ese prosaísmo poético de profundas reminiscencias románticas y modernistas: «Quiere ser un creador del idioma y tiene auténtica pasión por los hallazgos, sintiendo el puro goce creador de acuñar una palabra nueva: oloriento, peinón, escapadura..., y posee un sentido estético del idioma para saber si una palabra es bella eficaz» (Navales, 275). Y precisamente la fragmentariedad en la que está escrito —todo el libro se forja con continuos espacios en blanco— revela la necesidad de la poesía, organizar la labor de creación en pequeños microcosmos con una unidad de pensamiento y significación. Esa típica y reiterativa forma de disponer el material literario resalta y ensarta con líneas del vanguardismo actual cuando la memoria o la novela se ve inmersa en una profunda labor de experimentación. También la fragmentariedad concuerda con la consonancia del pensamiento de diario que puebla la mente de Umbral y se confabula en este sentido:

Quando ese elemento estructurador de tan claro designio estético como era el capítulo, se ve objeto de transformaciones tan radicales como las que presenta la novela actual habría que preguntarse si tal fenómeno no guarda relación con el ya visto de cómo esa novela ha ido acercándose al dominio propio de la poesía, de los acontecimientos alegóricos, simbólicos... (Baquero Goyanes, 112).

En definitiva, *Mortal y rosa* ondea en el mundo, a veces trágico y agridulce, de las rememoraciones, profundamente subjetivas, de muerte, de esencia, de infancia sepulcral. Una elegía total y completa al niño que fue, al niño que se ha ido.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Javier. "Algunas palabras sobre *Mortal y Rosa* de Francisco Umbral". (2009). http://www.oocities.org/es/alvarezamo/mortal_y_rosa.doc.

Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1976.

- . “El género de *Mortal y rosa* y el *Diario de un snob*”, *Estafeta Literaria* 616, (1977): 4-7.
- . “Para leer a Francisco Umbral, *Mortal y rosa*”, en *Anales de la Novela de Posguerra*, Nebraska 2, (1977): 73-79.
- Arranz, David Felipe. “Arte de postrimerías”. *Mercurio* 141 (2012): 12.
- Baquero Goyanes, M. *Estructura de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970.
- Barthes, R. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Caballé, Anna. *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Madrid: Espasa, 2004.
- Dueñas Lorente, José Domingo. “La construcción literaria de la infancia en *Mortal y rosa* (1975) en relación con la literatura de su tiempo”. *Francisco Umbral: Memoria(s): entre mentiras y verdades*. Edición de Bénédicte de Buron-Brun. Sevilla: Renacimiento, 2014. 295-318.
- García-Posada, Miguel. “Introducción. El fenómeno poético en Francisco Umbral”. *Obra poética (1981-2001)*. Francisco Umbral. Barcelona: Seix Barral, 2009. 7-26.
- García-Posada, Miguel. “Introducción a *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral”. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gistau, David. “Francisco Umbral”. *El Cultural de El Mundo* (17 marzo 2005). <http://www.elcultural.com/revista/letras/Francisco-Umbral/11564>.
- Grescioni Neggers, G. “Francisco Umbral, más allá del periodismo”, *Estafeta Literaria*, 563, (1975): 19-21.
- Gullón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Gurméndez, C. “Ha muerto el crítico y ensayista francés Roland Barthes”. *El País*, 27 marzo 1980: 29.
- Hirschberger, J. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Herder, 1974.
- Lain Corona, Guillermo. “Francisco Umbral y la poesía. Los políticos de Umbral, retratos poéticos y antipoéticos”. *Arbor* 774, (2015): a252. <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/rt/prINTERfriendly/2055/2585#top>.
- Martínez Rico, Eduardo. *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. (Tesis) Madrid: Universidad Complutense, 2002.

Martínez Ruiz, Florencio. “La sonata de espectros de F. Umbral”. *Estafeta Literaria* 568, (1975): 216.

Morales Lomas, Francisco. “Entrevista a Francisco Umbral”. Madrid, 11 febrero 1980.

Navales, Ana María. *Cuatro novelistas españoles: Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa, Daniel Sueiro y Francisco Umbral*. Madrid: Fundamentos, 1974.

Sánchez Movellán de la Riva, Luis. “El poeta de la prosa cruza el umbral”, *Análisis Digital*, 25 dic. 2016.

<http://www.analisisdigital.com/Noticias/Noticia.asp?id=23610&idNo-do=-5>.

Sarret, J. “García Márquez. La literatura, instrumento de exploración de lo real”, *El Viejo Topo* 6, (1979): 59.

Soto, Apuleyo. *La prosa y otra cosa. Antología de Francisco Umbral*. Madrid: Ed. El Gran Espectáculo, 1977.

Umbral, Francisco. *Mortal y rosa*. Madrid: Destino, 1975.

—. *Las ninfas*. Traducción y temática de Claude Denagtergal. Luvain: Institut Libre Marie-Haps, 1977.

—. *Mortal y rosa*. Edición de Miguel García Posada. Madrid: Cátedra / Destino, 1995.

Umbral, Francisco. “Corpus Barga, ni raro, ni olvidado”, *Estafeta Literaria*, 466, (1970): 7.

Umbral, Francisco. *Mariano José de Larra. Antología fugaz*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Urrutia, Jorge. “La transparencia”. *Mercurio* 141 (2012): 19.

Villán, Javier. *Francisco Umbral*. Valladolid: Diputación Provincial, 1999.