

NOVELA LÍRICA Y DIARIO ÍNTIMO EN *MORTAL Y ROSA*
DE FRANCISCO UMBRAL*

Enrique Sánchez Costa
Universidad Pompeu Fabra

*que, a pesar de la sangre que procura
cubrir de noche oscura
la luz desta memoria,
viváis vos en la mía.*

Lope de Vega,
“Canción a la muerte de Carlos Félix”.

INTRODUCCIÓN

Descollando entre las más sobresalientes obras de Umbral, *Mortal y rosa* se alza como un bellissimo canto fúnebre en prosa, electrizado de poesía, cuya singularidad desafía los límites de los cauces genéricos. Entre la obra casi inabarcable del escritor es éste acaso su texto más sentido, que desvela la intimidad de la experiencia personal sirviéndose de una prosa esmerada, cuajada de metáforas.

Publicado en 1975, el texto experimentó una recepción inicial más bien tibia, afectada por el marasmo que padecía la novela española del momento. El tiempo aquilató, sin embargo, su apreciación crítica, hasta el punto de considerarse actualmente la obra una pieza capital de la narrativa española contemporánea. Liberado del eclipsamiento que generaba su labor periodística sobre el resto de su obra, Umbral es hoy objeto de múltiples trabajos, especialmente por parte de los estudiosos de la escritura autobiográfica.

Nos proponemos pulsar las coordenadas genéricas del texto, conscientes de su consistencia huidiza, reacia a toda clasificación. El mismo escritor reflexiona

en la obra –preñada de reflexiones metapoéticas– sobre su posible ubicación canónica, definiéndola como “diario”, “diario íntimo” y, al mismo tiempo, como “poema en prosa”. Se ha observado su carácter elegíaco, lírico, autobiográfico, el peso de sus reflexiones existenciales y filosóficas... Por nuestra parte, abordaremos el análisis del texto sopesando la eventualidad de estar ante una “novela lírica” o un “diario íntimo”, o ambas realidades a la par.

TANTEOS APROXIMATIVOS PARA UNA DEFINICIÓN DE NOVELA LÍRICA

Desde que Ralph Freedman acuñara el rótulo “lyrical novel” en 1963, denominando así a buena parte de la narrativa de Hesse, Gide y Woolf, la novela lírica ha sido objeto de estudio en las principales literaturas occidentales, llegando a España con cierto retraso. Especialmente relevante fue la publicación de una amplia selección de artículos sobre la obra de Azorín, G. Miró, R. Pérez de Ayala y B. Jarnés bajo el título *La novela lírica* (Coord. Villanueva), así como una posterior monografía de Ricardo Gullón consagrada a dicho subgénero literario. Ello contribuyó a clarificar un tanto la cuestión, aunque aún hoy se observa una cierta confusión al definirla (los marbetes varían: novela lírica, subjetiva, interiorizada, poética, fragmentaria, nivelesca...), especialmente en su linde con otros subgéneros, como la novela psicológica o la intelectual.

Tales designaciones manifiestan aspectos medulares de la novela lírica, como son: contemplación de la realidad según la mirada subjetiva del narrador o personaje principal, que de esta forma la transfigura; ruptura de la linealidad temporal y ausencia o debilidad de la trama (las escenas se hilvanan y unen mediante pautas de imágenes); intensidad de la emoción y el sentimiento, que afloran por doquier y modifican la percepción de la realidad; autobiografismo e hipertrofia del yo; tendencia al monólogo interior, la corriente de conciencia y otros recursos afines, con voluntad lírica; estilo poético, destacando el ritmo y la musicalidad de las palabras, así como la preeminencia de la metáfora.

Sirvan estos pocos trazos introductorios como atrio para nuestro examen, esto es, el análisis en profundidad de hasta qué punto es lícito incluir a *Mortal y rosa* en el ámbito de la novela lírica. Para ello es preciso distinguir ante todo la narración lírica del poema en prosa, al que en una ocasión se refiere Umbral flirteando con los posibles géneros a los que cabría adscribir el texto: “Así las cosas, tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo, y a que vaya resultando un poco el poema en prosa de unos graves meses de mi vida, o la novela de un mal novelista” (210)¹.

En la concienzuda tesis doctoral de S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, la autora distingue ambos géneros acudiendo a los distintos requerimientos que plantea la escritura de un poema o de una novela respecto al poema en prosa²:

Mais quand bien même l'auteur eût voulu (comme, peut-être, d'Aureville) écrire un 'poème' ou un 'roman-poème', comment éviter dans telles œuvres, nécessairement assez longues, tout ce qui commente ou conclut ? Autant d'éléments qui enlèvent à l'œuvre son intensité essentielle, autant de temps morts, de 'zones amorphes', poétiquement parlant, aussi inacceptables dans un poème que nécessaires dans un roman (438-39).

A continuación remarca que la novela debe organizarse en torno a una duración (podemos distinguir en ella etapas), mientras el poema en prosa se presenta como bloque, síntesis indivisible. Además, el poema en prosa permanece en un presente eterno, en el que surgen fulguraciones instantáneas, no debidas a ninguna progresión temporal-narrativa.

Al cabo, Bernard reconoce que algunas novelas pueden albergar todas las características atribuidas aquí al poema (sea éste en verso o prosa), por lo que, en su arrinconamiento, establece la demarcación por el criterio de llana longitud textual: «Si l'on admet comme ligne de démarcation le *Centaure*, qui est encore poème en prose [...] mais qui confine au roman qu'il est le 'déroulement' dans le temps d'une existence, on pourra poser en principe que nulle œuvre en prose, si poétique soit-elle, qui excède les dimensions du *Centaure* ne peut plus être dénommée poème en prose». (514-15). Así pues, queda descartada la posibilidad de que nuestra novela adquiera el rango de poema en prosa, debido a su extensión. Con todo, algunos fragmentos de *Mortal y rosa* y de otras tantas novelas líricas, contemplados aisladamente, sí podrían ser considerados poemas en prosa, aunque tal perspectiva exigiría desmembrarlas, quebrar su precaria unidad.

MORTAL Y ROSA, PARADIGMA DE NOVELA LÍRICA

Considerada en su estructura, nuestra novela se teje de forma fragmentaria. Se divide en 41 capítulos de extensión variable –de una línea a 20 páginas–, cuya delimitación es indicada por las versalitas en la primera palabra de cada uno de ellos. Algunos capítulos incluyen varias secuencias, señaladas por blancos tipográficos saviamente empleados (rasgo que comparte con la novela lírica *Pedro Páramo*). Esta articulación en unidades ínfimas, casi poemáticas (la división en capítulos, que no vienen numerados, es aquí insignificante), contribuye al desguace de la trama y de la fluencia continua de las narraciones realistas. Se nos escamotea hasta muy avanzado el texto el motivo del hijo, centro sobre el que pivota la novela. Los temas de la novela aparecen dispersos, sin trabazón vi-

sible. Así, por ejemplo, el capítulo XI es un poema en verso a una mujer (118), mientras que el capítulo siguiente (119-22) –formado por seis secuencias– incluye los temas de los viajes, la lectura, el sueño del niño, su experiencia del mercado, una reflexión sobre las letras y cultura que ha de aprender... Resulta interesante el uso particular de la técnica del *collage*, patente, por ejemplo, en la introducción de tres poemas versificados y el cuento de “La mecedora” (publicado en 1971) en el texto, sin solución de continuidad.

Elemento importante de la novela lírica es la anulación del tiempo lineal y sucesivo. El tiempo se detiene y el instante se eterniza y espacializa. Se avizora entonces un presente intemporalizado –atributo que Bernard destacaba como propio del poema en prosa–, donde el flujo del tiempo se detiene y diluye en racimos de imágenes y figuras. Umbral exterioriza la anulación del devenir temporal mediante su voluntad de no registrar apenas índices referenciales precisos, ni en el tiempo ni en el espacio. En el análisis de alguna referencia temporal aislada asoma una cierta delimitación del tiempo interno, que abarca algo más de un año (comienza en verano, alcanza su clímax en el verano siguiente, con la muerte del hijo, y se concluye en otoño). Es, pues, el ciclo de las estaciones –no los días ni las fechas señaladas– lo que determina el tiempo interno. El autor lo exhibe sin tapujos: “El clima y sus variaciones son la única biografía universal posible” (100-01).

A pesar del transcurso de las estaciones, las digresiones, las reflexiones que el autor hilvana a cada momento, la contemplación detenida y lírica de la realidad sirven como agentes paralizadores del tiempo. De hecho, el autor apela en varias ocasiones a “la inercia del eterno retorno” (65), el férreo anillo del tiempo, y aflora el deseo de eternización del instante: “A veces se consigue la sensación óptica de que el tiempo está quieto, y se da con el fenómeno o el espejismo de lo circular, y un día es igual a otro, y entonces se tiene la angustia de la circunferencia, pero no hay transcurrir, no hay arrastre hacia la muerte” (158). O, en otro pasaje: “Cuando no existe el tiempo ni siquiera hay que viajar. El pasado está aquí mismo y por eso es posible que yo escriba un libro sobre mi infancia [...] porque mi infancia, ahora, no es una evocación ni un poema, sino una cosa cotidiana que me está pasando” (215). En lugar de la corriente del presente avanzando hacia adelante, nos adentramos en los aledaños de la ucronía; el prurito de recrear una atmósfera difusa y personal, la “sustitución por una estructura retrospectiva, en la que el presente es estático y contemplativo, tiempo de rememoración, de recuperación de un pasado que se transforma en protagonista del discurso y, por supuesto, se somete a la subjetividad del que recuerda” (Villanueva 21).

Como contrafuerte del rápido cotejo de la temporalidad en *Mortal y rosa* con su formulación en la novela lírica quisiéramos traer a colación la idea de la “spacial form” en la literatura moderna, introducida por Joseph Frank en 1945.

Cabe señalar que dicha teoría se articula especialmente sobre las narraciones de Proust, Joyce, y por encima de todos, D. Barnes y su *Nightwood*, esto es, escritores que han forjado novelas predominantemente líricas. Frank comenta que “all these writers intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than a sequence” (10). Se establece “the principle of reflexive reference”, donde la literatura moderna “ask its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity” (15). Ello enlaza con la definición que Pound elaboró de la imagen (la que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo), esto es, la presentación instantánea de tal compuesto. De este modo, la estructura narrativa puede estar diseminada en fragmentos (como el espacio en el *Ulysses* joyceano). Por todo ello, apostilla Frank, “contemporary literature is now striving to rival the spatial apprehension of the plastic arts in a moment of time” (21).

Umbral despliega en su libro los principios de la forma espacial. Ya hemos hablado de la eliminación de la secuencia temporal, en pos de la aprehensión del instante. Así, la contemplación momentánea del niño sufriente, que genera múltiples reflexiones arborescentes: “El niño en la prisión blanca de la clínica, en manos del dolor, manipulado, pinchado, dolorido, el niño entre los niños que sufren. Han entrado en la vida por el túnel amargo de la enfermedad. [...] La creación, siniestra y mayúscula, doliendo en la carne de un niño. El encarnizamiento inútil de la vida contra la vida”. (142). Apuntamos ahora a la displicencia que nuestro autor prodiga a lo denotativo, sumergiéndose en el mundo de la connotación, la sugerencia, el estallido de la univocidad en múltiples esquivas de sentido. Es ejemplar un texto de la novela donde, rehuendo el realismo decimonónico –conocida es la antipatía que nuestro autor profesa a Baroja o Galdós–, apuesta por el arte expresionista:

Luego comprende uno que basta con dar un olor o un color. Al lector le basta. Al lector le sirve esto mucho más. [...] El arte minucioso, descriptivo, es pueril y pesado. El arte expresivo, expresionista, aísla rasgos y gana, no sólo en economía, sino en eficacia, porque arte es reducir las cosas a uno solo de sus rasgos, enriquecer el mundo empobreciéndolo, quitarle precisión para otorgarle sugerencia (98).

La magnificación del instante tiene su correlato en la restricción del mundo observado a un solo objeto, cuyas cualidades posteriormente se ensalzan. Es precisamente el proceso que efectúa el niño: “Del mar sólo le interesa una concha. Sabe reducir lo enorme a su medida, compendiar el mundo y entenderse con lo inmenso mediante lo pequeño” (74-5). Una vez aislado, se concentra toda la atención sobre el objeto, dando pábulo a todo tipo de asociaciones del novelista poeta. Tal mecanismo poético (que se emparenta con la teoría del “extrañamiento” introducida por el formalista ruso Klovskij ha sido encaminado a su más alta realización por Neruda en sus *Odas elementales*, a quien Umbral ha re-

conocido como maestro en varias ocasiones. Un ejemplo de dicha amplificación de la realidad es la exaltación de la naranja:

Me como una naranja y tengo un día anaranjado. En rigor, una naranja me devora por dentro. Necesita de mí para poder transformarse en otra cosa, para sobrevivir, y cuelga ya, naranja otra vez, al final de los tiempos, del árbol dorado de la vida. [...] La naranja me ha iluminado los interiores como un sol en gajos, y ha quedado ahí la ese rosa y blanca de su cáscara. Qué nalga breve y fugaz del mundo acaricio en la naranja. Se reparte su sabor, su olor, su química, por todo mi cuerpo, y aprendo más de la vida, del mundo, del tiempo, gracias a la naranja, que en todos los libros de Kant y Platón (105).

Dicha forma de presentar la realidad se asemeja al “objective correlative” de T. S. Eliot³, donde el estado de ánimo se expresa a través de objetos, situaciones y cadenas de eventos que confieren al texto su carga emotiva. Con todo, nuestro autor traspassa el limen del correlato objetivo, manifestando su desazón interior también de manera directa, transparente, a veces extremadamente cruda: “A morro, directamente, bebo a borbotones sangre de niño, muerte de niño, la hemorragia necia y dulce del mundo”. (194). De cualquier modo prima en Umbral la corporalización de las realidades, incluso las ideas –“sólo puedo comprender las cosas plásticamente, aunque sean abstractas: entre otras razones, porque no hay cosas abstractas” (*El hijo...* 63)–, pues “si los filósofos nos han hablado siempre del alma, los poetas han preferido hablar del cuerpo, y por eso han acertado más” (71). Es palmario que tal inmersión en la realidad material viene dada no sólo por un posicionamiento estético, sino también filosófico, de radical negación del absoluto –“el absoluto no existe, es una abstracción mental que nos ahoga” (64)–, que desemboca en el entrañamiento en la materialidad, el permanecer –al modo nietzscheano– amarrado a la tierra.

Nos hemos aproximado paulatinamente a la omnipresencia de la imagen (símbolo, metáfora) en *Mortal y rosa*, rasgo propio de la poesía y de la novela lírica. La imagen enhebra los episodios y fragmentos de la novela, ralentiza el tiempo –en ocasiones hasta su detención– y adquiere en ella la máxima relevancia. Muchas veces la corriente profunda de pensamiento susurrada en la novela se mostrará por medio de una o varias imágenes emblemáticas, que la recorren proporcionándole su sentido. En este caso la imagen-emblema reiterada a lo largo de la narración es, como en *El hijo de Greta Garbo*, lo blanco, la blancura del padre pero sobre todo la blancura del hijo, símbolo de su inocencia y pureza: “Éramos líricos y blancos” (129). El blanco tiñe de carga simbólica los seres –“caballo blanco y heráldico” (85)–, siempre de modo novedoso, polisémico. La blancura se equipara a la transparencia y la luz –“la mujer blanca es siempre el cristal que atraviesa el rayo de luz sin romperlo ni mancharlo”– (62), pero también se identifica con lo negro, ambos colores de lo “absoluto”: “Lo blanco es lo negro [...] lo blanco y lo negro son absolutos” (63). Así la blancura (en cu-

yo ámbito aparecen la nieve, la espuma, la nube, el cuerpo claro...) puede ser también, en su carácter de “absoluto”, insoportable: “El niño en la prisión blanca de la herida” (142), y los esposos, tras la muerte del hijo, se contemplan “heridos de blancura” (203).

Umbral, consciente de las potencialidades del cromatismo –“escribo en la copa del árbol de los días poemas en prosa y libros de colores” (124)–, desarrolla una teoría o poética de los colores (63-3), como hiciera Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*. El amarillo adquirirá más tarde connotaciones negativas: el “túnel amarillo de la enfermedad” (142), “la soledad amarilla” (202). El rojo remitirá a la sangre tangible del protagonista, para devenir en símbolo de la herida moral de los esposos por la pérdida de su único hijo: “y llevábamos las dos rosas, como un reclamo para tu sangre, una llamada de lo rojo a lo rojo, de la vida a la vida, de la vida –ay– a la muerte” (226). El negro, poderoso como el blanco, portará inequívocamente los tintes de la muerte: “el niño respiraba un viento escaso y negro, ya de otro mundo” (196). “Y vamos por pasillos blancos, por pasillos negros” (197), “la muerte y la enfermedad me han apartado de él [el mundo] con mano negra y leve” (297). “Rozado por los aletazos de aquel verano negro” (230). En definitiva, se aprecia en el libro una transición cromático-simbólica desde el blanco y rosado del cuerpo virginal del niño –no debemos olvidar el título, cuyo color aparece en otros pasajes de la novela– hasta la irrupción de la muerte negra, mediando antes los achaques de lo amarillo.

La novela lírica reserva un importante papel al lector, quien se enfrenta a una urdimbre de detalles complejos yuxtapuestos, que deberá aprehender como un todo. El lector activo (en ocasiones se ha considerado la novela lírica como un género elitista, por su exigencia de competencia lectora) se sitúa inicialmente en la perspectiva del narrador o en la de personaje y, asimilando la información autorial que recibe, se desplazará hacia una recreación libre del texto. Se entabla un diálogo, donde el lector procura acceder al otro conocimiento, su modo de percepción, y al mismo tiempo se exige la interiorización de la lectura. En *Mortal y rosa* se postula en varias ocasiones –y se corrobora en todo momento– la importancia de la lectura, así como su capacidad heurística: “El libro es sólo el pentagrama del aria que ha de cantar el lector. En el libro no hay nada, todo lo pongo yo. Leer es crear. Lo activo, lo creativo, es leer, no escribir. De esos signos, de esa tipografía hormigueante y seca, mi imaginación levanta un mundo, un bosque, una idea, y continuamente salen volando pájaros de entre las páginas del libro” (109).

Resulta pertinente dedicar espacio generoso a los variados recursos poéticos que empapan el libro, pues contribuyen en gran medida a apuntalar su textura lírica. Es notorio, en primer lugar, el papel que el autor concede a la sinestesia, exquisita en la oración “estoy oyendo crecer a mi hijo” (84), únicas palabras del capítulo V, que recorrerá el libro a modo de *leitmotiv* y que encontrare-

mos más tarde en el apéndice, como título de un texto breve en torno a su hijo publicado en 1971. En su vertiente metapoética *Mortal y rosa* nos revela el espacio fundamental que Umbral concede a la imaginación en general, a la sinestesia en particular: “La imaginación es el vuelo de un sentido a través de todos los otros. La imaginación es la sinestesia, el olfato que quiere ser tacto, el tacto que quiere ser mirada. La imaginación nace de una limitación. [...] No basta con mirar. Hay que sobremirar, sobrever. Hay que interiorizar lo que está fuera y verlo hacia adentro” (94). Un procedimiento en parte anejo –en cuanto atribución a un ser de cualidades que no posee– es la personificación, que observamos en el albedrío concedido a la mano: “La mano se hace ladrona por sí misma, o se afemina, o se cierra con violencia. Realmente vamos detrás de nuestra mano, que nos arrastra y quiere cumplir su destino” (67).

Otros recursos frecuentes en la incesante experimentación umbraliana del lenguaje son: El conglomerado sonoro de palabras, a imitación del lenguaje oral –“Eaeaea. Ea mi niño ea. Eaminiñoa” (232)–; la acuñación de neologismos: “sobremirar”, “sobrever” (94); el polisíndeton: “y la pintura rosa o malva o morada o violeta” (79); la retahíla de verbos –“pero ahora está sentada, quieta, inmóvil, densa, pensativa” (79)– y de tiempos verbales, al modo quevedesco: “bocetos sucesivos del que soy, del que fue, del que seré” (59). En este sentido es sorprendente el empleo fecundo de la enumeración caótica (160-61), a la que García-Posada dedica lugar aparte en su estudio (39). Es también destacable la hipérbole –“soy el único cadáver que ha escrito un libro en la historia de todos los tiempos” (220)–, que en este caso se nos revela como un probable guiño al poema “Insomnio” de Dámaso Alonso. Las oraciones emprenden a veces aproximaciones graduales de gran efectividad: “nunca, digo, ha vuelto él, ha vuelto uno, he vuelto yo a mirar un cuadro, a vivir un cuadro como entonces” (86). También podría ponderarse la incorporación del discurso ajeno en la corriente de conciencia y la inclusión del contrapunto (125, 222), mezcolanza de repetición (tan insistente en el libro, en todas sus modalidades) y variación. Llamamos la atención igualmente sobre los comentarios y puntualizaciones humorísticas, que asoman en el libro, distendiéndolo: “Sin llegar a comerse los niños crudos, por supuesto” (211).

El tropo, y especialmente la metáfora, es sin duda el principal recurso poético de *Mortal y rosa* y, en el conjunto de su producción periodística y narrativa, quizá el recurso más pasmoso de Umbral. La inflación imaginística propia de la novela lírica aparece aquí en toda su claridad. Los tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque) inundan el texto, entregándole su fisonomía particular. Apenas nos topamos con una metáfora manida, pues la mayor parte de las imágenes del texto son sorprendentes, acordes con el propósito del escritor de “que el idioma sea otra vez voluptuosidad, descubrimiento, fruta, y no diccionario” (121). Uno de los “poemas en prosa” apostados en el texto –constituyendo en sí el capítulo

IX— es prueba perfecta del talento metafórico demostrado a cada momento por nuestro autor: “Octubre. Se perfecciona la redondez del mundo. Los árboles son violines cuya música es el azul del cielo. El bosque juega con mi hijo como un tigre verde con un jilguero. Somos el interior de una lentísima manzana cayendo silenciosamente en el tiempo” (116). En *Umbral* la metáfora es una forma de metamorfosear la realidad, encareciendo la experiencia, sea cual sea, a través de “la visión distanciada de uno mismo. Y la distancia es estética, y la estética es distancia. ¿El espanto puede dar lirios? Ya lo creo” (126-27). Por otra parte, para un análisis más exhaustivo del recurso en el libro, remito a la introducción de García-Posada (36-8).

Finalmente nos referiremos a otra condición de la novela lírica: la existencia de un ritmo y una musicalidad muy marcados, que potencian la dimensión estética del lenguaje, su valor por sí mismo, su belleza. Así, en *Mortal y rosa* advertimos un sentido sonoro de la frase, como si fuese escrita para ser pronunciada a viva voz. C. Bonald encarece “un entramado de elocuciones y tropos donde [son destacables] los caracteres rítmicos y tonales, la música y ornamentación del fraseo, las normas sintácticas y morfológicas, el simple valor fónico de las palabras” (10-1). Igualmente merece los elogios de Castellani “par leur valeur polyphonique, leurs arabesques et leurs répétitions incessantes et volontaires, par ces variations presque musicales en écho, en reprises, en plongées et emboîtement” (“Espace public...” 194). Además, es oportuno mencionar la series adjetivales (binarias, ternarias... de hasta siete adjetivos), el recurso a la aliteración y la paronomasia, así como la inclusión de versos prosificados en ritmos endecasilábicos, alejandrinos.

DIARIO ÍNTIMO EN *MORTAL Y ROSA*.

La perpetua exploración autobiográfica en *Umbral*, que acoje géneros narrativos como las memorias, el autorretrato, la biografía y la autoficción, muchas veces de forma híbrida, le convierten en uno de los escritores autobiográficos más relevantes de la literatura española contemporánea. En su bibliografía, con más de un centenar de obras publicadas, campean varios libros titulados explícitamente como “diario” o “memorias”, si bien algunos de ellos no son tales, y muchos otros que sí lo son reciben títulos distintos. *Umbral* ha querido erigir su biografía por medio de su bibliografía, libros que se deslizan centrípetamente, convergiendo hacia su persona. Tras la publicación de *Umbral: el frío de una vida* por A. Caballé los arcanos de su vida, tan celosamente custodiados, han quedado expuestos a la mirada pública, revelando fascinantes conflictos entre su vida y su autorelato. De igual forma que la metáfora es en nuestro escritor transfiguradora de los objetos y las peripecias vitales, de las que extrae vetas de oro, la literatura (empezando por su nombre impostado, *Umbral*) retorna una y

otra vez al pasado pero bajo el tamiz esteticista del autor.⁴ Así, se perciben en la obra de Umbral dos movimientos complementarios, la proliferación y la elipsis: “se cambia, se disfraza el centro biográfico, al que se alude, o se sortea elípticamente” (Alberca, “Umbral...” 26).

La tendencia autobiográfica, así como los amagos del escritor nos encaminan hacia una valoración adecuada de *Mortal y rosa* como diario íntimo, que trataremos a continuación. Citemos ahora por extenso algunos pasajes del libro, donde Umbral examina su estatuto genérico de diario íntimo.

¿Por qué no una novela? La novela es un compromiso burgués, monsieur. La novela es fruta de invierno, de habitaciones cerradas, escritores con pipa y horas laboriosas. 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 iluminaciones concéntricas, rueda de instantes, un faenar con el presente, hasta agotarlo (101).

Más claro veo yo el que se deba consagrar la obra a la vida. Una obra en marcha, sí, articula un destino, pone argumento a los días, eje a las horas. Estructura una conciencia, ayuda a vivir. Lo de menos, al final, quizá, sea la obra. [...] La razón última de una obra en marcha es su continuidad (208-09).

¿Por qué se escribe un diario íntimo? [...] No quiere uno que entre el lector y él haya trucos de novela, efectos de poema, trampas de oficio, y se apela al diario íntimo, como a las memorias. Pero las memorias aún están embellecidas por la niebla del recuerdo. El diario íntimo, en cambio, es lo inmediato, el presente exasperado, la confesión no sólo sincera, sin urgente. Lo que pasa luego –y esta es la gran enseñanza de los diarios íntimos– es que no somos capaces ya de sencillez, de elementalidad [...] el diario íntimo se llena de lirismos, de lucimiento, de improvisaciones muy preparadas. [...] No existen los géneros directos. Lo más directo sería no escribir (210).

Nuestro autor declina en estas líneas la tentación de escribir una novela, a la que achaca su alejamiento de la vida (“habitaciones cerradas”) y artificiosidad (“trucos de novela”). También se rechaza el efectismo del poema, “la anotación puntual de los diarios” y las memorias, “embellecidas por la niebla del recuerdo”. Parece que la acusación a la novela de escasez de espíritu vital apunta a la narrativa naturalista decimonónica del s. XIX, denostada por Umbral. Respecto a su índole engañosa, no parece crítica consistente, pues lo mismo se imputa al poema, a las memorias acicaladas e, incluso, al diario íntimo, que adviene retórico, preparado en exceso. La pretensión de una literatura ingenua, improvisada, resulta una *contradictio in terminis*, pues una literatura arbitraria, deslavazada, ya no es tal. Además, como el autor afirma más adelante, puede accederse al núcleo interior de los escritores a través de su retórica, pues el estilo es intensamente revelador.

La apuesta por el diario íntimo (¿lo entiende Umbral como desvinculado de la “anotación puntual de los diarios”?) es clara, máxime teniendo en cuenta que así denomina él al texto en otros muchos pasajes. Se trata, pues, de instalarse en el presente, volteándolo, observando sus múltiples caras hasta alcanzar su centro. Es una “obra en marcha” que pauta la vida, le confiere un sentido y una tarea, siendo el proyecto presente y futuro un *pharmakon* y un acicate para la persecución de la excelencia humana. Por eso algunos estudios sobre el diario íntimo se inscriben en el horizonte de la autoestima y la realización personal. *Mortal y rosa* sería de esta forma un remedio para contrarrestar la desgracia de la pérdida del hijo, de todo punto irreparable. Es la permanencia del recuerdo, que podrá suplantar ficcionalmente la ausencia filial, trayéndole a la memoria. El autor es cristalino al respecto:

Este libro, hijo, que nació no sé cómo, que creció en torno a ti, sin saberlo, se ha convertido en el lugar secreto de nuestras citas, en el refugio solo de mi conversación, de mi monólogo contigo, aunque ya toda mi vida es ese monólogo y no hacemos otra cosa que conversar, tú y yo, sin que nadie nos oiga. [...] Sólo está vivo de mí lo que está vivo de ti: el recuerdo. [...] Y por eso sigues hablándome siempre, y este libro no se cierra, sino que queda eternamente abierto entre tú y yo, porque seguimos dialogando noche y día, y la sustancia de mi vida no es ya otra cosa que este diálogo” (229-31).

Nos encontramos, claro, ante un diálogo ficticio, un monólogo que se dirige a un muerto, del que no puede de todos modos rescatar la voz. El niño no habla, no profiere siquiera una palabra, pero sí lo hace una muchacha innominada, una ninfa umbralesca: “Te conozco, decía la muchacha, yo te conozco, decía vagamente en la niebla con gruesos labios de vacío” (125). En *Pedro Páramo*, donde el protagonista viaja a la muerte en búsqueda de su padre, se alternan monólogos líricos y diálogo, pues el protagonista entabla conversación con los inaprensibles muertos. Aquí el vacío es total: nuestro autor no ha osado dar el último paso. Y es que la literatura se muestra al fin inerme ante el hecho y, a pesar de su transfiguración, el autor-narrador-protagonista no logra derrotar el vacío: “Mi obra está hecha de vacíos. ¿Un vacío en mi vida? Vivimos en el vacío” (181). “El universo no tiene otro argumento que la crueldad ni otra lógica que la estupidez” (229). El relativismo cede paso al nihilismo más extremo, conculcada toda verdad: “Sólo encontré una verdad en la vida, hijo, y eras tú. Sólo encontré una verdad en la vida y la he perdido. Vivo de llorar en la noche con lágrimas que queman en la oscuridad” (219).

Entonces, el diario íntimo que es *Mortal y rosa* entronca de modo directísimo con la confesión. El autor bucea en los fondos más profundos de su ser, inquisitoriamente, a la caza de sus emociones y anhelos más íntimos –para hacerlos emerger–, así como explicación que dote de cierto sentido a su desgracia. Emplazará entonces a los grandes mandarines de la cultura (Descartes, Kant,

Kierkegaard, Freud, Camus, Heidegger, Sartre...) a resolver el enigma del mal, el aullido de los niños torturados por la enfermedad. Resultan tentativas vanas, por lo que Umbral las despacha sin contemplaciones: “A la mierda con Freud” (53). “A la mierda con todo” (151). El tono reflexivo y filosófico del diario lo emparenta con el *Diario íntimo* de Unamuno y el *Secretum* petrarquesco, aunque difieran en el espacio y la consideración que ambos prodigan hacia lo religioso, frente a su rechazo en Umbral.

Resta todavía enumerar los rasgos principales del género del diario íntimo, para considerar si es lícita su encuadración. ‘El diario podría ser –¿qué otro género puede ocupar hoy ese espacio?– una reflexión, en primera persona y enraizada en la cotidianidad, sobre la condición humana y el sentido de la vida’⁵. Además, el diario debe escribirse día a día, sin plan preconcebido, sin voluntad de publicación. Luna Borge insiste en la sinceridad que debe transparentar el diario, la veracidad de lo que cuenta. En su apoyo, convoca a Gide: “En el apunte del día 20 de septiembre de 1917, anota Gide en su diario: De qué me sirve retomar este diario, si no me atrevo a ser sincero y si disimulo lo que secretamente ocupa mi corazón”. (42). Además, corrobora que “el diario íntimo o confesional, si somos coherentes, es aquél que se escribe para no ser publicado, al menos en vida del autor” (43). Finalmente, en abierta denuncia de los abusos con que hoy se aplica el marbete, tan comercial, atestigua: “hoy es diario todo lo que se nos antoje; el diario ha devenido un cajón de sastre (y a veces en un desastre de cajón) donde cabe el mundo, hasta aquellos escritos donde no aparece consignado por sitio alguno ni el día ni el año en que fueron pergeñados, o historias y relatos reelaborados bastantes años después de haber acontecido” (44).

Resulta palmario que, pese a reunir muchas características del diario íntimo, *Mortal y rosa* no se acomoda, *stricto sensu*, a otras exigencias del género (de acuerdo con los características trazadas por Genoud de Fourcade y Luna Borge): Nuestra novela lírica no consigna la fecha, aunque podríamos hablar de un dietario estacional, por el protagonismo que en él adquieren las estaciones y porque son éstas las que nos permiten delimitar con cierta aproximación el tiempo. Por otra parte, la novela se publicó inmediatamente concluida, por lo que no cabe pensar en un diario para uso y provecho personal. Con todo, habida cuenta que ambos requisitos del diario íntimo son puestos en tela de juicio tanto por algunos críticos como por numerosos autores vivos, cabe sí considerar *Mortal y rosa* como diario íntimo, en sentido lato.

CONCLUSIÓN

Tras numerosas indagaciones podemos afirmar con seguridad que *Mortal y rosa* pertenece al subgénero de la novela lírica, añadiendo además que el protagonismo del yo lírico que aquí hallamos bajo la forma coincidente de autor,

narrador, “héroe simbólico” (esto es, el autobiografismo particular que presenta esta novela y que hemos sobrevolado en el análisis de su condición de diario) refuerzan su condición de novela lírica. Aunque el término lírica –con sus variaciones de género y número– aparece una veintena de veces en la novela, no encontramos el sintagma “novela lírica”, aunque sí se hable de “poema en prosa”. A mi entender, la razón es sencilla: El concepto no era aún conocido y reconocido en España –pese a la publicación en 1971 de la traducción del estudio de R. Freedman–, ya que los estudiosos españoles (Villanueva, Amorós, Gullón...) no habían escrito y publicado sus trabajos todavía. Ahora, rótulo genérico ya de uso común, ha sido aceptado y respaldado por Umbral, quien escribía en una columna periodística del año 2002 lo siguiente.

El tercer estadio de la novela, que va en proporción a su modernidad, diríamos que es la novela lírica, la que solamente brinda el placer de la lectura mediante una prosa que va rozando como una brisa todas las sensibilidades en flor del alma epidérmica, que es la verdadera alma. Aquí estamos ya, más bien, en el espacio de la prosa lírica, y el primer ejemplo que me viene a la mente y a la mano es *Ocnos* de Luis Cernuda. Este género de novela está tan cerca del poema que quizá ya sólo lo alcanzan a leer los verdaderos poetas. La novela de diversión, bien sea negra, rosa o incolora, es la que rinde tributo al compromiso burgués de la novela, como hemos dicho aquí. Un trato puramente comercial. Yo le pago a usted un libro y usted me distrae lo más cómodamente posible durante unas horas. [...] La novela de pensamiento, que es una reflexión argumentada sobre la vida o sobre el propio lector, cumple a medias el compromiso burgués, pero también puede llegar mucho más lejos. Es un viaje accidentado que acabará depositándonos en la filosofía.

Y finalmente, la novela lírica, que está en Virginia Woolf, Nabokov o Gabriel Miró. [...] Escribió Josep Pla que un hombre que lee novelas después de los cuarenta es sospechoso. Pero qué hombre no es sospechoso de algo. Incluso sospechoso de comprar a traición un libro de poesía (Umbral, “Libros y...”).

Queda así aclarada la crítica que nuestro autor arrojaba a la novela –a cierta forma extendida de novela– como compromiso burgués. *Mortal y rosa* admite en su seno tanto el subgénero de la novela lírica –con toda claridad– como el del diario íntimo, aunque articule éste de modo un tanto heterodoxo. Así, nuestro texto asume la *contaminatio* genérica de la novela, que le permite al autor elaborar su particular exploración del lenguaje. Y de su carácter poligenérico, de su expresión plurilingüe que introduce y asimila las variadas lenguas de una época, así como, principalmente, del talento literario y lingüístico del autor, surge una obra maestra; un punto de referencia ineludible en la narrativa española del s. XX que patentiza la magia creadora de Umbral, el deleite de su *escriptura perpetua*.

NOTAS

* Aunque esta obra de Umbral no está dentro del marco cronológico acotado para las obras estudiadas en Siglo XXI (últimos 25 años), se ha admitido este artículo como un homenaje a Francisco Umbral, fallecido el 28 de agosto de 2007.

¹ En adelante citaré siempre según la edición de *Mortal y rosa* realizada por Miguel García-Posada. Madrid: Cátedra/Destino, 1995.

² Pese a que algunos entienden “novela poema” y “novela lírica” como equivalentes, Sobejano apunta que “ ‘novela lírica’, término ya consagrado, no es exactamente lo mismo, sino la suprema especie imaginativo-musical de la novela poema. Esta designará la novela superlativamente poética que tiende a integrar un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y de perdurabilidad” (91).

³ El concepto, introducido por Eliot en 1919 en un ensayo sobre *Hamlet*, fue expuesto de esta forma: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (Citado en Cuddon 457).

⁴ Umbral afirma, trastocando el aserto orteguiano: “Yo soy yo y mi metáfora. Todo hombre vive duplicado en él y su metáfora. Escritor es el que renuncia a sí para perderse definitivamente en el desarrollo de una metáfora: su escritura”. (“Maneras de redactar”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385 (1982): 61. Citado en Alberca, “Umbral... 33).

⁵ Laura Freixas, “Auge del diario ¿íntimo? en España”, *Revista de Occidente*, núm. 182-183, 1996: 12. Citado en Genoud de Fourcade, “Diarios íntimos...” 85).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 1 (1996): 9-19.
- . “Umbral en su eclipse barroca”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 4 (1999): 21-36.
- Ardavín, Carlos *et alii* (ed.). *Valoración de Francisco Umbral*. Gijón: Llibros del Peixe, 2003.
- Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’a nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.
- . *Umbral: el frío de una vida*. Barcelona: Espasa-Calpe, 2004.
- Caballero Bonald, José Manuel. *Introducción a Mortal y rosa*. Barcelona: Planeta, 2003: 7-16.
- Castellani, Jean-Pierre. “El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 4 (1999): 51-9.
- . “Espace public et espace intime dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral”. *Le Moi et l’espace autobiographique et autofiction dans les littératu-*

- res d'Espagne et d'Amérique Latine*. Coord, J. S. Oubeyroux. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003: 185-96.
- Cuddon, John Anthony. *A Dictionary of Literary Terms*. New York: Penguin Books, 1982.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". (1979), *Suplementos Anthropos*. 29 (1991): 113-18.
- Frank, Joseph. *The idea of spatial form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- García Posada, Miguel. *Introducción a Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra/Destino, 1995: 9-47.
- Genoud de Fourcade, Mariana. "Diarios íntimos y autobiografía en Francisco Umbral". *Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*. 69 (2005): 81-7.
- . "Francisco Umbral: Teoría y práctica del diario íntimo". *Revista de Literaturas Modernas*. 36 (2006): 237-47.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch Editor, 1980.
- . *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Luna Borge, José. "En torno al diario íntimo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 5 (2001): 41-5.
- Penedo Picos, Antonio. "Del sentimiento trágico de la pérdida en Francisco Umbral". *Valoración de Francisco Umbral*. Ed. C. Ardavín. Gijón: Llibros del Peixe, 2003: 144-59.
- Pozuelo-Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- . *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Sobejano, Gonzalo. "Testimonio y poema en la novela española contemporánea". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 1986 (vol. 1): 89-115.
- Umbral, Francisco. *Mortal y rosa* (1975). Madrid: Cátedra/Destino, 1995.
- . *Diario de un escritor burgués*. Barcelona: Destino, 1979.
- . *El hijo de Greta Garbo*. Barcelona: Destino, 1982.
- . *Los cuadernos de Luis Vives*. Barcelona: Planeta, 1996.
- . *Diario político y sentimental*. Barcelona: Planeta, 1999.
- . "Libros y sociedad". "Los placeres y los días". *El Mundo* (3 junio 2002).
- Villanueva, Darío *et alii*. *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 1983, vol. 1.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 2004.