

La introspección en la escritura en *Mortal y rosa*

PEDRO MÁRMOL ÁVILA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

El presente artículo versa sobre la relación entre el progresivo derrumbe del protagonista de *Mortal y rosa*, propiciado por la enfermedad del hijo, y la escritura como lugar al que se aferra su expresión dolorida. Conforme las circunstancias se van oscureciendo, la escritura se va convirtiendo en el único medio de liberación, en un necesario reposo que va adquiriendo un carácter obsesivo. Así pues, queda el protagonista, y narrador, unido a la escritura de tal forma que no puede concebir la vida sin ella, lo cual representa un reflejo indudable de la personalidad del autor, Francisco Umbral.

Abstract

The present article deals with the relationship between the gradual collapse of the protagonist of *Mortal y rosa*, caused by the illness of his son, and the writing as the place for his sorrowful expression. In accordance with the darkening of the circumstances, the writing becomes the only means of liberation, a necessary rest that acquires an obsessive character. Thus, the protagonist, and narrator, remains attached to the writing in such a way that he cannot understand life without it. This is an evident reflection of the personality of the author, Francisco Umbral.



A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
(Jorge Luis Borges, "Arte poética")

1. INTRODUCCIÓN

No han proliferado los estudios centrados en *Mortal y rosa* desde su publicación en 1975. Y es que la literatura de Francisco Umbral — mayoritariamente novelística — no ha suscitado el interés de la crítica, frente a otros escritores contemporáneos más recurrentes, en la medida en que sería esperable por su genuina carga de motivos propios, aunque también es cierto que otros muchos han sido infinitamente menos considerados¹. En cualquier caso, faltan análisis que se adentren en tal producción y, por supuesto, en *Mortal y rosa*. Según Ardavín Trabanco (2014b: 9)²,

¹ Parece claro que el hecho de que Umbral siguiera en todo momento una línea literaria extremadamente personal, alejada de las convenciones y de las dinámicas generales, es la causa principal de que su producción esté menos examinada de lo previsible y necesario. Sin embargo, estimamos precisamente que este rasgo debería ser nuclear a la hora de valorar la literatura de Umbral y de singularizarla en relación con el contexto en que fue gestada.

² Descuella como actualización de la crítica y como aproximación monográfica a *Mortal y rosa* y, por ende, a Umbral el volumen donde se inserta la contribución de Ardavín Trabanco, 2014b: Ardavín Trabanco, ed., 2014a.

[e]l simple repaso de la bibliografía existente sobre la literatura de Francisco Umbral arroja un dato hasta cierto punto curioso: la atención crítica dispensada a *Mortal y rosa* ha sido, con las debidas excepciones, más bien, limitada, esporádica y fragmentaria. Este hecho no deja de ser paradójico si se tiene en cuenta su difundida condición de obra 'maestra'. Lo cierto es que al margen de sucintos apuntes en manuales y revistas especializadas, o de comentarios a modo de prólogos y notas de lectura, en realidad los trabajos de largo aliento consagrados íntegramente a *Mortal y rosa* no se han caracterizado precisamente por su abundancia.

Efectivamente, la suma de peculiaridades de muy diverso abolengo e implicación configura el tantas veces denominado *universo umbraliano*³, donde la vida y la literatura tejen un compacto entramado de imposible escisión y de urgente estudio. Como apunta García-Posada (2000), para el autor madrileño "vivir y escribir son la misma cosa" (11). Movidos, así pues, por la necesidad de ahondar en este ámbito, abordamos *Mortal y rosa* —una de las obras de Umbral mejor valoradas por la crítica en general y por él mismo⁴— con vistas a tratar el binomio que, en su mundo ficticio, constituye el proceso de evolución psicológica del protagonista y su obstinación por escribir como forma de vida, de tal suerte que la escritura queda unida al protagonista muy íntimamente, como soporte de su propia existencia: no sabe vivir y no escribir. Nos aproximamos de este modo a la medida en que se influyen y se determinan estos dos polos, vida y escritura, claves para el avance de la narración y para la expresión desgarradamente dolorosa que exhala.

Este asunto se ha de tratar, entre otros motivos, porque la configuración del relato así lo reclama: el protagonista y el narrador coinciden formalmente. Por consiguiente, el punto de vista del protagonista atraviesa cada una de las páginas de la obra, y su propia vida, pensamientos y obsesiones predominan a la manera de un monólogo. *Mortal y rosa* se nos presenta de acuerdo con la mirada del padre y el paso de la vida y sus inesperados embates, que quedan traducidos en un texto literario que se ofrece en su progreso porque el protagonista va construyendo la escritura según sus vivencias. La escritura de ninguna forma puede pasar por un acto rígido, sino que se percibe como dúctil, al hacerse eco de la situación del autor real y de las traumáticas vicisitudes que inundaron la existencia del hijo. Cuestiones todas ellas que nos abocan al asunto del género literario de *Mortal y rosa*, si bien este se erige en un punto de partida, más que en un objetivo de nuestro estudio, aunque falten trabajos al respecto. Con Villanueva (2009) y García-Posada (2000), concordamos al comprender *Mortal y rosa* como una novela lírica, y sin hacer mayores aseveraciones tan solo dejamos patente que, dado que nos encontramos ante cierta modalidad de novela, no podemos cometer la torpeza de comprender el hecho literario como una continuidad recta y sin más del creador, de Umbral⁵. Al revés,

³ Entre los trabajos que emplean la denominación *universo umbraliano*, podemos destacar por su reciente publicación los de Bottin (2014) y Ruiz Pleguezuelos (2014).

⁴ Las siguientes palabras de Umbral resultan harto significativas en lo que atañe a cómo valora su propia creación literaria, opinión esta compartida frecuentemente por la crítica, dicho sea de paso: "[...] [S]é que quedaré por *Mortal y rosa*, por lo menos *Mortal y rosa*" (Martínez Rico, 2001: 152).

⁵ Como es habitual para el análisis del género de cualquier manifestación literaria, revisten importancia las apreciaciones de los propios autores, aunque estas frecuentemente no reflejen más que una voluntad de la que pueden distar los resultados logrados. Habida cuenta de esto, debemos afinar el género de tales manifestaciones. En el caso presente, no ocurre algo diferente: "He hecho algún libro que quiere ser todo él puro y mero poema en prosa, aunque los críticos (otra vez los críticos) lo hayan malentendido como novela. Sobre todo *Mortal y rosa*" (Umbral, 1979: 134). Nosotros, desde la premisa de que toda aproximación crítica en torno al género es matizable, defendemos la vinculación de *Mortal y rosa* con el género narrativo de la novela en su vertiente lírica, aunque las opiniones divergentes abundan —por ejemplo, Laín Corona (2014: 131), que toma la voluntad de Umbral como definitiva a la hora de excluir la opción de considerar *Mortal y rosa* una novela— y a falta de algún estudio exhaustivo más de la cuestión, que complementa al ya de por sí contundente de Villanueva (2009) sobre Umbral como autor de novelas líricas, conjunción que no resulta en modo alguna paradoja, menos aún si la contrastamos con afirmaciones que se

debemos aceptar que la novela está caracterizada por lo que tradicionalmente se ha denominado *ficción* y que muestra, por lo tanto, una arquitectura literaria que debemos estudiar en sus propias especificidades, independientemente de que despunte la carga autobiográfica que soporta. Se articula el relato de *Mortal y rosa* con sus propios relieves que no hacen sino traducir los principios expresivos del autor en la literatura, que se convierte así en el camino más corto para que Umbral saque a la luz sus ideas. No nos hallamos ante un diario en sentido pleno, como ha sabido ver García-Posada (2000: 15-26), entre otros; para que se dé un diario se necesitaría, entre otros rasgos, la fecha de la escritura de cada uno de sus epígrafes y, desde luego, condicionaría este otro género otro tipo de enfoque: más apegado a aprehender los principios autobiográficos del autor vertidos en su propia obra, aunque no por ello descuidásemos los principios ficticios que jalonan el diario en tanto que género. En *Mortal y rosa*, sin embargo, como novela, quizá pueda parecer más pertinente, si cabe, reparar en las formas literarias con que Umbral encauza sus pensamientos desde la imaginación en una expresión plagada de motivos personales.

Estos planteamientos nos sitúan de pleno en la concepción de *Mortal y rosa* como un ejercicio expresivo caracterizado por la ligazón que une al protagonista y narrador con el autor de carne y hueso que late en el fondo del acto creativo de la literatura: Francisco Umbral. No nos alineamos, según esto, con postulados que pudieran sustraerle al texto su naturaleza expresiva y lo estudiaran alejándolo de las circunstancias en que fue concebido, como si de un objeto abstracto y autónomo se tratase. Asimismo, téngase en cuenta que no aspiramos a emplear el texto para aprehender las peculiaridades del autor, sino que, por el contrario, aspiramos a comprender el texto; para ello nos auxiliaremos de los datos atinentes al autor cuando así lo estimemos necesario, dado que *Mortal y rosa* representa mucho más que un somero ejercicio autobiográfico. Y todo, desde el principio elemental de que mucho de lo que trasluce *Mortal y rosa* reproduce en la ficción lo que Umbral siente en su propia vida, lo que acarrea que nos desplazemos entre el autor y el narrador y protagonista de *Mortal y rosa*, ya que el segundo traduce al primero en la literatura o, en cierto modo, lo encarna, al margen de que todo el universo literario identifique al escritor. Claro está, nuestros propósitos se cifran en analizar el segundo, pero no podemos escatimar datos relativos al propio autor, ya que saber acerca de sus singularidades nos arrojará luz sobre esta novela, fruto de un periodo trágico en la vida de Umbral, marcado por la enfermedad y la muerte del hijo, pero no por ello extirpable de su coherente escritura, siempre anclada en lo que él mismo ha llamado “la escritura perpetua”⁶, una continuidad comprometida consigo mismo y con nada ni nadie más.

vierten en el interior de la propia novela, que contrastan abiertamente con el anterior juicio de Umbral (1975/2000): “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). En cualquier caso, Umbral no se muestra unívoco en sus aseveraciones al respecto; sí, ecléctico. Podrían traerse a colación otras muchas opiniones del autor, así como casos de otros autores que también han valorado el género de su creación literaria en unas coordenadas netamente disímiles de las que la crítica ha establecido de modo más o menos uniforme. Tampoco faltan quienes, directamente, han incluido su obra en dos géneros diferentes al mismo tiempo, lo cual arroja algunas claves para su interpretación. Entre otros muchos ejemplos, señalamos el de Armando Palacio Valdés, que subtítulo *La aldea perdida* (1903) como “novela-poema de costumbres campesinas” porque según él constituye “tanto un poema como una novela” (Palacio Valdés, 1917: 219). Se trata de un binomio cuya relación con *Mortal y rosa* resulta evidente; no en vano, Umbral se auxilia de ambos géneros en la cita que rescatábamos algunas líneas antes. Y es que la categoría *novela lírica* aplicada a *Mortal y rosa* nace por su filiación con la narrativa y con la lírica, encajando de pleno en el primer cauce y debiéndole no poco al segundo. Para profundizar en el concepto de *novela lírica*, véanse principalmente las tres siguientes aportaciones, tradicionales ya en este terreno: Freedman (1963), Villanueva (1983) y Gullón (1984).

⁶ Descuella el ensayo de Umbral (1989) sobre César González-Ruano, al que estudia y al que atribuye el marbete de *escritura perpetua*, perfectamente adaptable al propio autor de *Mortal y rosa*.

2. LA VIDA Y LA LITERATURA

Umbral no puede concebir la escritura sin la omnipresencia del autor, sin los rastros abundantes de la figura humana que escribe. Es decir, solo acepta la idea del escritor que muestra la realidad desde la óptica parcial del que la experimenta, del que la sufre y del que la proyecta; en definitiva, del que se encuentra inmerso en ella. Se ubica, sin duda, este autor en la amplia concepción romántica de la literatura, de manera que solo desde el punto de vista propio puede producirse el acto de creación artística, pero a la vez el punto de vista propio conduciría al autor a una realidad desde la cual canalizar sus emociones, realidad que es manipulada con fines expresivos para que manifieste arbitrariamente lo que él siente y solo puede o quiere formalizar en el hecho literario. El escritor, entonces, hablaría de sí mismo a partir de su mirada al mundo y, por consiguiente, su mirada al mundo diría mucho de él, en tanto que solo sabe mirar al mundo desde las raíces más profundas de su propia individualidad y de las circunstancias que la rodean. Al quedar esto plasmado en la literatura, existe una contigüidad más que obvia entre la vida y la ficción o entre la vida y la escritura, por emplear una terminología más amplia. Existir para Umbral significa, así pues, situarse como escritor frente al mundo, en una línea similar al protagonista de la conocida pintura de Caspar David Friedrich que tanto se emplea para explicar el sentir del hombre romántico: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). Aduce Prada (1995a: 9):

“Se es escritor por siempre y para siempre, o no se es”, afirma Umbral [...] hablando [...] de sí mismo, pues no existe otra literatura honesta que la glosa del yo, según nos enseñase Proust (Umbral asume esta enseñanza, y, cuando nos explica a los otros, lo hace a través del yo, en un ejercicio subjetivo, narcisista, ensimismado, que se nos antoja el único válido).

El resultado es el subjetivismo, componente primordial del sentir literario de Umbral: la realidad antes de convertirse en literatura debe pasar por el filtro del yo y de su poderosa y singular impronta, por lo que el referente adquiere una relevancia mayúscula. Solo se entiende la escritura ligada a la realidad como referente inevitable y ligada a la visión de uno mismo. No en vano, se le ha tildado a Umbral de costumbrista —aunque ejercería un costumbrismo extrañamente parcial—: retrataría la España en que vivió y creció, con especial atención por la ciudad de Madrid⁷. La crítica, de hecho, en múltiples ocasiones lo ha parangonado con escritores capitales en el terreno realista, como Camilo José Cela (Gimferrer, 1995) o Miguel Delibes (Rodríguez Pequeño, 2011), entre otros.

Ahora bien, la literatura de Umbral trasciende la representación de la realidad a secas —un realismo de interés primordialmente descriptivo con respecto al mundo y, sobre todo, a la sociedad, al estilo realista decimonónico— para llegar a la expresión de la propia individualidad emocional, que, por consiguiente, puede ser filtro o también núcleo de lo que se escribe, aunque solo en diálogo con el mundo y con las circunstancias del que escribe; el realismo solo sería un componente más de la escritura. Su literatura se enmarca, en consecuencia, en la tensión entre el yo y lo que rodea al yo. Por ejemplo, en *Mortal y rosa* el yo predomina nítidamente, hasta el punto de que solo se percibe una referencia concreta a los hechos de aquel tiempo⁸. Prima, más bien, la inclinación a designar sin datos precisos la realidad desde la

⁷ Más concretamente, Castellani (2004) indica: “[...] [P]odemos percibir [...] una voluntad de representar el espacio madrileño. [...] Es así como en sus relatos alimentados con recuerdos personales, el espacio urbano, el del Valladolid de sus primeros años o el del Madrid, escenario privilegiado de su carrera hacia la fama literaria, desde su llegada a esta ciudad en 1961, van adquiriendo máxima importancia y se convierten en el escenario único de sus relatos” (70).

⁸ Se recoge el atentado que acabó con la vida de Luis Carrero Blanco en el mes de diciembre de 1973, aunque de modo velado (Umbral, 1975/2000: 146-147), como no podía ser de otra manera en el seno de una novela donde

subjetividad de uno mismo, elección en la que no tiene cabida el dato, el apunte factual. El interiorismo de Umbral se pone al servicio de la expresión literaria, que no es solo mimesis del entorno, sino también expresión pura de lo privado, aunque siempre en diálogo con lo público, con la realidad al alcance de los otros, contemplada con diferente punto de vista por cada cual y que escamotea todo asomo de objetividad. Esta potenciación de lo propio ha llevado a aproximar las ficciones de Umbral al terreno de la lírica, por la inspección y la referencia al mundo netamente subjetiva y, por momentos, carente de una acción clara, de una sucesión de episodios narrativos. Mayormente, se aprecian continuas glosas de lo que el narrador dice sentir desde circunstancias narrativas no demasiado portentosas ni continuadas, desde el principio de que la trama resulta débil, vaga⁹.

En este coherente sistema literario, juega un papel fundamental el autobiografismo como razón articuladora del relato. Amén de expresar el referente a través del filtro del yo y de mostrar sin reparos el propio yo, Umbral opta por mencionar lo íntimo a través del discurso novelesco. Que se recoja la propia vida en el papel permite al lector desandar el camino del autor, es decir, pasar de texto a la vida, por lo que puede detectarse el desarrollo vital de Umbral en sus textos; no solo en los literarios, sino también en los periodísticos, donde sus huellas personales quedan patentes, como no puede ser de otro modo en el caso de un escritor en el sentido amplio del término: un escritor de una clarividencia literaria que puede verterse en géneros muy dispersos, pero no por ello se pierde, sino que, por el contrario, se acentúa así su consistencia y su visión personal, que vertebrada cada uno de sus escritos con una coherencia más que notable. Por su puesto, *Mortal y rosa* no es una excepción y sí, un paradigma, ya que, situado en el centro de su entramado narrativo un correlato más o menos expreso del propio Umbral, se producen los acontecimientos ficticios a su alrededor. En palabras de Castellani (2004: 68),

[d]esde *Travesía de Madrid* (1966) hasta *Un ser de lejanías* (2001), Umbral es el personaje central de muchos de sus relatos, autocalificado a veces como un *niño de derechas, joven malvado*, y otras veces como *esnob, español cansado, escritor burgués, hijo de Greta Garbo, político y sentimental, ser de lejanías*.

Las novelas umbralianas manifiestan lo que Francisco Ynduráin (1983: 3) denominó “autobiografía de fondo”, aunque no deben limitarse a tal ámbito. De hecho, las autobiografías *stricto sensu* de Umbral escasean — si existen, lo cual resulta dudoso —, siempre que partamos de una concepción enraizada en la necesaria identificación que debe darse entre autor, narrador y protagonista, de acuerdo con los principios que, no hace demasiados años, marcó Lejeune (1975) como prototípicos de la autobiografía y que estarían atravesados por el pacto autobiográfico o la noción básica de que todo lo que se cuente en el relato ha de ser verídico, en el sentido de corresponderse con lo real. Mas Umbral se decide por las novelas ante todo, donde los elementos autobiográficos —o autobiografemas— se mitifican como mecanismo para incorporarlos al mundo literario, como señala Caballé (1995: 5):

En mi opinión, no hay que hablar de autobiografismo [...], sino de mitografismo, esto es, de una autobiografía puesta al servicio de la propia autobiografía. Y esta a su vez del mito. [...] Se trataría de ver al escritor como una estructura compuesta por las

cualquier clase de referencia a lo externo al yo viene procesada por el propio yo hasta el punto de que solo se alude a aquello si le sirve al yo para explicarse a sí mismo.

⁹ Asimismo, Gimferrer (1995) conecta la prosa umbraliana con la poesía mediante su cadencia, lo que le sirve para encargarse del lenguaje artístico del autor, que tendría como base a “Ramón Gómez de la Serna y César González-Ruano, por una parte, y Ramón del Valle-Inclán y Camilo José Cela, por otra” (1).

ficciones que narra de sí mismo y que lentamente han ido tejiendo la constelación de un yo mítico al servicio de la fama.

Conviene destacar que la exhibición de la personalidad propia en las ficciones afecta también al estilo. Por un lado, la prosa brilla por su notable vitalidad expresiva; existe una exégesis vital de la palabra, que no es mero código, sino que presenta un relieve o una consistencia particular. La lengua es manipulada por Umbral hasta el extremo de edificar un lenguaje literario inconfundible; no actúa como un mero enlace entre lo que quiere decir y lo que dice. Por otro lado, la invención lingüística, hábito de Umbral – estudiado por Barrero Pérez (1995) –, también dota de originalidad al manejo de la lengua y, a fin de cuentas, adereza el lenguaje poético de Umbral. Este recurso permite al autor adaptar la lengua a sus necesidades expresivas, del mismo modo que moldea la realidad cuando le conviene. Umbral parte, así las cosas, de la lengua y del mundo, pero estas dos fuerzas quedan colapsadas ante la potencia subjetiva de un escritor que necesita hallar sus propios caminos, aun infringiendo lo objetivo y lo correcto.

Como último aspecto de la interacción entre la vida y la literatura, está la importancia de la memoria como dispositivo que permite plasmar desde el yo la realidad y el espacio íntimo. Umbral reconstruye la realidad como la recuerda, lo que abre paso a que la imaginación funcione en la génesis de los textos. Castellani (2004: 69) denomina este principio “memoria lírica” (69), y sería aquella que “selecciona los recuerdos, las impresiones, las sensaciones”. Supone esto, en consecuencia, una tensión constante entre escritura y memoria que daría para numerosas reflexiones, puesto que, entre otras imbricaciones, este procedimiento complica aún más si cabe la diferencia entre la realidad y la ficción en la mente del escritor. Puede hasta que algo supuestamente real para el autor – individualmente real –, solo sea fruto de su intuición o su figuración. Puede contemplarse hasta el engaño como mecanismo básico para la escritura, que llegase a hacer pasar por verdad lo que no lo sería, pero verosímilmente podría serlo, o, en otras palabras, aquello que no se corresponde con la realidad, pero que puede pasar por ella

3. LA INFANCIA Y EL HIJO

Desde estos postulados sucintos sobre la poética de Umbral, podemos indagar en lo que supone la escritura en *Mortal y rosa*. De partida, hay que mencionar que el narrador representa a Francisco Umbral en la ficción, y este ser en la ficción necesariamente implica que no puede hacerse una identificación cabal entre ambas identidades, pero sí que pueden apreciarse contigüidades entre una y otra; así que tratar de entender al narrador y al protagonista del relato significa adentrarse en el conocimiento del autor. Solo puede entenderse así que el hijo sea el motivo central de la novela, con lo cual la infancia adquiere una trascendencia capital: “La infancia de Umbral [...] actúa como alimento de su vocación, como placenta en la que crece el niño [...], pero también el escritor” (Prada, 1995a: 9). Para el escritor madrileño la infancia es lo único verdaderamente salvable de la existencia humana, redundando así en el tópico de la niñez como paraíso, pero, contrariamente a la corriente habitual, no está perdido, sino que en principio es posible mantenerse en ese estado eternamente, como muestra el narrador de *Mortal y rosa*: “He prolongado mi infancia a lo largo de toda la vida, he salvado mi sueño y por eso mi vida no se ha perdido ni se ha frustrado. Nada puede pasarme porque no estoy en el mundo” (Umbral, 1975/2000: 172).

Desde la óptica de Umbral, se podría salvar la infancia porque constituiría el periodo de la vida en que el ser humano no conoce sus propias penurias – es una etapa de inconsciencia – por lo que la felicidad no se presentaría como una utopía ni como un descuido de los pro-

blemas, sino que se trataría de un estado perfectamente accesible desde la ignorancia del sentimiento trágico de la vida que, con el paso de los años, irá imponiéndose. En consecuencia, la niñez simboliza una vía de escape a la miseria inherente del ser humano, como desarrolla *Mortal y rosa*. Y con ello, Umbral deja en manos del narrador aquello que le parece palmario: escribir acerca del hijo como quien escribe sobre su cotidianidad porque esta cotidianidad está dominada por el hijo. El narrador se detiene en su día a día, pero en él irrumpe el hijo, que se convierte en la razón de la escritura y en el motivo central: la novela de la que nos ocupamos se articula en torno a su figura, que retrata el narrador siempre en conexión consigo mismo y con una inapelable tendencia a suprimir los elementos asépticos. Toda palabra supone el vínculo absoluto con el referente, que determina las actitudes del yo. Es un protagonista el de *Mortal y rosa* que sufre constantes altibajos durante el avance de la narración, y es que cuenta los hechos desde su posición dentro de la trama como sujeto que sufre; narrador y protagonista se posicionan en el mismo ángulo narrativo.

Simplificando la comprensión del hecho literario, podríamos caer en la tentación de proponer que la voz del narrador del libro es literalmente la voz de Umbral, pero, lejos de esto, simplemente podemos afirmar que la afinidad entre ambas es alta y que, en todo caso, esta encarna una proyección de la del autor, que, al penetrar en el plano ficticio, deja de ser ella misma para metamorfosearse en otra similar, pero que no se identifica literalmente con la otra. Esto no es óbice para estimar autobiográfico el contenido de la novela – aunque, insistimos, no es una autobiografía; simplemente se sitúa en el amplio espectro de lo autobiográfico –, por lo que para interpretarla se debe atender a la vida. Efectivamente, la redacción de *Mortal y rosa* se inicia en 1972, a la luz de la fascinación que a Umbral le producía el hijo, Francisco Pérez Suárez, Pincho, nacido en 1968, fruto de su relación amorosa con la fotógrafa María España Suárez, con quien había contraído matrimonio en 1959. Sin embargo, el autor se ve violentamente golpeado por la enfermedad y por la lenta muerte del ser que le otorga una lógica a su vida: el propio hijo. Ocurre la tragedia en 1974, a causa de una leucemia, y de hecho *Mortal y rosa* se define por seguir las sensaciones del protagonista ante el recrudecimiento de la situación del hijo. Este duro varapalo no provocó que el escritor replanteara el texto, sino que siguió contando su vida en él, recreándose en sus vivencias más íntimas en cada página, aunque con un tono más y más compungido, pues este debía cambiar solo, sin forzamientos, como la propia vida, como cambiaba la situación del hijo: de foco especialmente luminoso a foco que se va extinguiendo. Porque la propia vida es la que le había llevado a confeccionar el texto desde el principio, siempre en torno al hijo, que se convierte en tema y razón de la escritura. Y, más aún, en razón de ser.

Es clave partir de la premisa de que Umbral no concibe *Mortal y rosa* como un lugar para la lamentación y la catarsis, sino como espacio donde plasmar la cotidianidad junto al hijo, que cobra así vida en la ficción, al margen de que el protagonista y Umbral destilen unas ideas sumamente pesimistas sobre la vida desde un primer momento¹⁰. En consecuencia, no compartimos plenamente afirmaciones tan contundentes como la siguiente, de Félix Grande (1999: 3), referida a la ficción en su conjunto:

Mortal y rosa es el poema del infierno y es el retrato del infierno. La lágrima a la vez imprecatoria y clandestina que se arrastra por las páginas de este libro como la baba

¹⁰ Sobre este arranque de *Mortal y rosa* no ligado a la enfermedad y la muerte del hijo, se pronuncia Caballé (2004), que recalca la intención inicial de Umbral de aludir a su cotidianidad y a su relación con el hijo como parte de la misma, si bien la desgracia se precipita: “*Mortal y rosa* es un libro que desde el principio adquirió sobre los otros una particularidad, y es que estaba pensado [...] para fundar la escritura de la relación paternofamiliar nacida con Pincho, aunque, por la naturaleza de los acontecimientos, derive en una confesión descomunal y llena de grandeza sobre la experiencia de la vida y la muerte, Eros y Tánatos fundidos” (249).

colosal de un caracol irreparablemente huérfano, esa lágrima empujada por el pudor, es la noticia del infierno, y es a la vez una humedad verbal, una humedad poética a la que ni siquiera el infierno consiguió evaporar.

No es el infierno desde el principio; más bien, el infierno tiene lugar con la enfermedad y la muerte del hijo, lo que determina que *Mortal y rosa* no pueda describirse en su totalidad a través de tal término. Es tal cosa parcialmente porque las circunstancias se precipitan y van moldeando una escritura atormentada, aunque desde el principio contaba ya con notables dosis de nihilismo y de existencialismo. *Mortal y rosa* pretende recoger los sucesos cotidianos, lo que supone una ligazón con el género autobiográfico del diario, con el cual se emparenta esta novela, al cristalizar lo íntimo cotidiano en la literatura. Son fragmentos que configuran una novela de una trama vaga, puesto que los hechos narrados suelen responder al patrón de reflexiones de tono lírico, muy conseguidas en el estilo, sobre lo que el protagonista siente en su devenir de cada día. Motivos como estos acercan la novela al género lírico, pues, más que una fosilización en una trama como manera de dar sentido a la creación literaria, se recurre a una observación exaltada del mundo desde una mirada en primera persona cargada de subjetivismo, lo que va en perjuicio de la trama:

Comparto desde luego la idea de que *Mortal y rosa* es antes que nada un diario íntimo, ese “presente exasperado” que ocupa, a ráfagas acumulativas, todo el espacio de la narración poética o del poema narrado. [...] [E]l autor practica una y otra vez el ejercicio vehemente de la introspección, nos conduce por un trecho agobiante de su propia vida, acota la interiorización de una serie de experiencias personales. Se trata, en definitiva, del despliegue tumultuoso de la intimidad canalizado a través de una pasión inconsumible por la palabra. (Caballero Bonald, 1998/2001: 9)

Que Umbral se decantase por una expresión parecida a la del diario, pero que no deja de ser novela, responde, además de a la tendencia personal, al condicionamiento del periodo histórico: aunque Umbral se definiese por sus diferencias y hasta por sus excentricidades, no por ello deja de pertenecer a unos contornos cronológicos precisos. Y es que los géneros autobiográficos ganaron una especial fuerza en España durante los años posteriores al franquismo, en los que el escritor madrileño siguió escribiendo en la línea que ya hubiera iniciado bastantes años atrás. Teruel Benavente (2004: 193) sostiene que descuella durante el tiempo de la Transición el “interiorismo o narrativa de la memoria, que junto al género policíaco confluirá en una operación de neohistoricismo, de higiene ética y estética, o de necesidad de volver a contar otra vez y de otro modo nuestra historia inmediata”. Asimismo, en la literatura más actual, caracterizada por la reprivatización de la literatura y la consiguiente apertura del espacio íntimo, el diario ha ganado en recurrencia¹¹. Indudablemente, el diario permite armar un discurso que, desde la propia impresión personal, someta a juicio, hasta el punto de desestabilizar, miradas totalizadoras a la realidad, esbozos abarcadores y simplistas y, por lo tanto, replantear el ideario colectivo, el imaginario que se pretende hacer pasar por único e insoslayable. Umbral sabe que la subjetividad se empuña como un arma que, en sus manos, se transforma en una herramienta expresiva fundamental. La literatura de Umbral solo es aprehensible desde la subjetividad que define y destila su escritura; de hecho, el narrador y el

¹¹ Según Mainer (1994: 154), la explicación de esta proliferación ha de buscarse en la coyuntura económica de los años siguientes al franquismo, con unas aseveraciones que afectan específicamente a los años transcurridos entre 1986 y 1990: “A la ‘reprivatización’ de la vida económica — que ha concluido con el mito del estado benefactor y ha exaltado la iniciativa individual — ha de corresponder una ‘reprivatización’ de la literatura: en lo que tiene de creación de un mundo imaginario y en lo que tiene de uso y disfrute por parte de autores y lectores. Un síntoma de tal ‘reprivatización’ se halla, a mi parecer, en la reciente abundancia de diarios, dietarios y memorias personales, cuya presencia actual contrasta con el escaso cultivo de ese género en épocas anteriores”.

protagonista de *Mortal y rosa* se generan a partir de esta subjetividad desbordada, la que le permite al autor de carne y hueso ubicarse en cierto lugar del mundo y ordenar su realidad trágica desde ahí, mediante un resultado literario que va tomando visos de elegía a pasos agigantados.

4. LA VIDA Y LA MUERTE

Que el narrador y el protagonista de *Mortal y rosa* se asocien a una misma posición narrativa demuestra aquello en lo que el protagonista insiste una y otra vez: que él es escritor y que, no en vano, cavila sobre la escritura de forma casi obsesiva. No podía ser de otro modo tratándose de un personaje que contiene tanto componente del propio Umbral, del autor de carne y hueso; debe ser este necesariamente escritor y reflexionar sobre la experiencia de escribir en los términos expuestos hasta aquí. En un narrador que encauza la voz de un protagonista que es escritor y que está asistiendo al sufrimiento del hijo, como en la vida real contempla Umbral la decaída de su propio hijo. Es decir, existe una escritura en la misma ficción y el protagonista vive aferrado a ella como si de un refugio se tratase, como medio de existencia y de supervivencia en una realidad acuciante y sombría:

No sé por qué te escribo, por qué te escribo esta carta, por qué vuelvo a la cerca espinosa del idioma. [...] Te juro que no. Y te escribo esta carta que voy a enterrar entre mis papeles, para que no la leas nunca, forzando el idioma para que el papel vuelva a ser un papel en blanco. De muerte a muerte, de nadie a nadie —qué somos ahora—, te escribo cartas vacías para hablarte de todo lo que hemos perdido, y van cayendo mis palabras, mis papeles, al vacío de sol y tiempo que se abre entre los dos, como un pozo que llega al cielo. (Umbral, 1975/2000: 202)

Este fragmento, escrito en primera persona del singular, aunque de potente fuerza apelativa, como es nota característica de *Mortal y rosa*, nos aproxima a la figura del destinatario del mensaje que en sí mismo teje *Mortal y rosa*, como si buscase un receptor concreto, que frecuentemente parece ser el hijo, pero que también puede ser la esposa, María España. Se trata de una persona gramatical que puede ser cubierta por variados interlocutores. Así pues, la novela sigue presentando rasgos sustanciales del diario, como la intimidad, pero que se aproxima aquí al diálogo y con ello desembocamos en otro género autobiográfico: el epistolar, con la excepción de que se sabe que el otro no responderá, como muestra el anterior fragmento, destinado a la esposa. No obstante, el tema rodea permanentemente al niño o se centra en su figura.

Desde el comienzo de la novela hasta el vigésimo capítulo o epígrafe¹², el hijo se presenta en plenitud. El narrador se recrea en la figura del niño, que le permite hallarse en un estado de reposo. En consecuencia, distrae al narrador y lo desvía de la vida comprendida como un valle de lágrimas: sufrimiento y transición imparable hacia la muerte, aunque con notables matices según el punto concreto del libro¹³. El hijo trasciende su propia entidad a los ojos del

¹² No nos detenemos en cuál sería la denominación más precisa para cada uno de los fragmentos, claramente diferenciados en el texto, que componen *Mortal y rosa* como si de un mosaico se tratase. Adoptamos, a sabiendas de la dificultad de la cuestión, los nombres de *capítulo* y *epígrafe* sin hacer mayores salvedades, que llevarían imbricada una larga reflexión.

¹³ Resulta sumamente elocuente que el clima de desolación que traspasa *Mortal y rosa* flote en la trama desde sus mismos inicios, es decir, desde el principio de la misma se instala la mirada angustiada, triste, decaída del protagonista y narrador que luego se acrecentará con la enfermedad y la muerte del hijo, una losa para el delicado estado ya de por sí de Francisco Umbral y del protagonista como correlato del autor. De hecho, el libro podría haber presentado un fondo nihilista y existencialista sin el lamentable proceso del hijo, aunque la obra resultante habría quedado de seguro menoscabada no ya solo en intensidad lírica —lo cual no podemos saber con certeza—, sino principalmente en el dolor que la configura y que desprende. El mismo Umbral delata la posibilidad de que la

narrador: provoca que el narrador se reconcilie con su propio yo niño y, en definitiva, que restablezca el contacto con el concepto de *infancia* y lo reviva. De esta forma, la visión infantil se convierte en la visión del narrador, la de un ser alejado de los problemas, pero que en el fondo sabe que existen. Es la distracción como medio de escape a los problemas existenciales, que, por irresolubles, solo podrían olvidarse temporalmente mediante este mecanismo. Con ella, se suaviza por momentos la visión trágica de *Mortal y rosa*; el niño funciona como gozne hacia la posibilidad de olvidarse momentáneamente de una visión desengañada de la vida que volverá luego multiplicada.

Así el hijo es esencia de niño, esto es, trasciende con creces su propia identidad: “La primera niñez, la época que perdemos de nuestra vida, en la que nunca sabemos nada, solo se recupera con el hijo, con él vuelve a vivirse. Gracias al hijo, podemos asistir a nuestra propia infancia, a nuestro propio nacimiento” (Umbral, 1975/2000: 73). Se produce así lo que Prada (1995b) llama “*continuum* de generaciones” (20), que da unidad a la que proponemos como primera parte de la obra dentro del aparente desorden instaurado.

Sin embargo, el capítulo número veinte representa un punto de inflexión en el desarrollo del proceso narrativo. Supone el inicio de la segunda parte de la obra, y en él encontramos al hijo en una clínica; el lector percibe que sufre algún tipo de enfermedad, alguna clase de traba física: “El niño en la prisión blanca de la clínica, en manos del dolor, manipulado, pinchado, dolorido, el niño entre los niños que sufren” (Umbral, 1975/2000: 142). Se aprecia en este principio cómo es el niño una auténtica entidad de contorno delimitado al situarse en el centro de “los niños que sufren”.

Tras una serie de penosos sucesos y trágicas explicaciones, la enfermedad del niño se irá agravando hasta que se inicia la tercera y última parte de la novela, con su muerte en el trigésimo capítulo. Esto acarrea la mayor de las conmociones en el protagonista, que conocemos de primera mano gracias al narrador: se hunde profundamente en el sufrimiento. Muestra su dolor sin aludir directamente al hijo; es un monólogo cargado de lirismo donde la conciencia fluye nada más que con las mínimas ataduras racionales: “Quiero decir [...] que la verdad del ave no es cristal quebrado de su llamada pura, sino la gota ciega, quieta como un pronombre, con que la muerte pulsa páginas del silencio” (Umbral, 1975/2000: 200).

Con la comparación con los pronombres –tan característica de la poesía de Pedro Salinas¹⁴–, el protagonista percibe que no solo muere el hijo, sino una parte suya. El protagonista se ve alienado de la única distracción que lo alejaba de la visión desencantada de la vida, que volverá con mayor vigor: el hijo se erige en estos momentos en el centro del dolor y conduce al protagonista hacia preocupaciones que, durante la existencia plena del hijo, habían quedado veladas. Conforme avanza la novela, este se dirige hacia el terreno del fracaso existencial. La desesperanza toma el mando de la cotidianidad. Todo lo que antes brillaba ahora se define, en contraste, por su oscuridad:

El frío, el frío, compañero helado de la infancia pobre, gato sucio y arañador que fue mi única amistad durante tantos años, que toda la vida ha ido haciendo crecer su yedra por mi cuerpo invernal, y que ahora, más vencido yo hacia la sombra, me

novela pudiera haber salido adelante aun sin que la desdicha del hijo se cruzase de por medio: “Yo no hubiera escrito igual el libro si mi hijo no hubiera muerto. Hubiera sido un libro más feliz pero en el mismo tono. Hubiera partido de la reflexión negativa sobre la vida. Pero ves a un niño que se está muriendo y lo vez tan cerca que la prosa surge con muchísima fuerza. Te preguntas ¿todo esto para qué? Para morir y punto. De modo que si mi hijo no hubiera muerto el libro habría tenido también ese fondo negativo del que le he hablado, pero mucho menos intenso. Más poético. El mundo visto por un niño. A mí me importaba mucho captar otra óptica del Universo, pero luego se impuso la tragedia. Con ese relativismo está escrito *Mortal y rosa*” (Martínez Magán, 1998: 324).

¹⁴ Recordemos que el título del libro se extrae de dos versos de Pedro Salinas (1975: 329): “[E]sta corporeidad mortal y rosa, / donde el amor inventa su infinito”. La cita queda albergada en el incipit de *Mortal y rosa*.

atenaza la garganta con una fijeza triste, o canta en mis bronquios con el metal turbio de la noche o ciñe mi vientre, lo traspasa como un filo invisible, como un frígido cuchillo de pescado, hasta dejarme doblado, encogido, indefenso. (Umbral, 1975/2000: 227)

La condición de protagonista del narrador nos permite comprender la relación entre este proceso vital —de profundas reminiscencias psicológicas— y la escritura, una de las claves para desentrañar los sentidos más profundos de la narración. La escritura es constante; el narrador solo concibe la vida unida a ella. Toda vivencia relevante debe quedar plasmada en ella, con el escritor como mediador, y fundirse con ella:



Escribo por el placer de desaparecer. Es mi forma de transparencia. Todos hemos querido ser invisibles alguna vez. El éxtasis, la levitación. El mundo y la escritura se intercambian reflejos, luces, y yo estoy en medio, entre dos fuegos, desaparecido, sin peso. Escribir es ausentarse. Escribir es perder peso. Un adelgazamiento súbito. Qué insoportables, luego, mis setenta u ochenta kilos. (Umbral, 1975/2000: 109)

Así y todo, en cada una de las tres partes en que hemos dividido la novela, la escritura se emplea con fines y connotaciones diferentes, siempre en conjunción con la vida. Para comenzar, en la primera parte, marcada por la presencia y disfrute del hijo, la escritura le sirve al narrador simplemente como medio de expresión; no hay una dependencia, aunque sí una pretensión escritural. La expresión no deriva de una necesidad que venga marcada por cierta exigencia de desahogo, sino que es una actitud cotidiana y vital que puede acentuarse por la inspiración como experiencia esporádica:

Pues claro que existe la inspiración. Solo que no es algo externo, ese rayo de luz que baja del cielo en los cuadros místicos, esa ninfa de luna que revolotea en torno de los poetas profanos. La inspiración es la comunicatividad, la transparencia, el acertar a desaparecer entre la escritura y el mundo. Hay días en que se levanta uno transparente, y entonces conviene aprovecharlos para escribir. (Umbral, 1975/2000: 108)

Sin embargo, una vez que el hijo enferma, la escritura se va convirtiendo en un lugar de tranquilizadora represión; escribir significa el encierro con uno mismo, lo que en este caso alivia a un protagonista que se detiene en cómo los problemas llegan al primer plano a raíz de la enfermedad del hijo, una trasposición del trastorno que produjo en Umbral la misma circunstancia. A través de esto, el problema del tiempo y de su inexorable paso se muestra en su apogeo:

Luego, el tiempo vuelve a cerrarse en torno de mí, como un anillo, mientras escribo, viajo, hago el amor, leo, paseo, sonrío, hablo con mi hijo y voy pasando las hojas de este libro. Pero el sol me arranca los días de la piel. El sol es como una enfermedad. El sol es la gran enfermedad del mundo, y la luz es siempre una recaída. Tengo la conciencia clara de que el tiempo pasa, y esto no se consigue así como así. (Umbral, 1975/2000: 159)

Con el avance de la enfermedad, la escritura se erige en refugio del autor, el lugar donde depositar los miedos y las inseguridades de quien sufre en la vida y aguanta parapetado en la escritura como modo de subsistencia. No obstante, el suicidio va ganando fuerza como única opción plausible, pues en la vida se empieza a perder de vista qué puede ser aquello que hiciera que mereciera la pena. El protagonista sabe de sobra que su existencia quedará plasmada en el papel, pero duda de su sentido:

[...] [E]l suicidio es la única respuesta válida. Todo lo demás, el arte, la cultura, el pensamiento [...] no son sino falsas respuestas, suicidios diferidos. He conocido la única verdad posible: la vida y la muerte de mi hijo, y sin embargo, estoy optando por el engaño, por el autoengaño, de modo que seré inauténtico para siempre. No creáis nada de lo que diga, nada de lo que escriba. Soy un farsante. [...] Leedme sencillamente de frente entre escritura y lectura todo protocolo falsario. Ni el gran espectáculo de la filosofía ni el convencionalismo de la narración. Solo la escritura de un hombre que hace interminable su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir. (Umbral, 1975/2000: 196-198)

Estas palabras anteceden a la muerte del hijo, que se confirmará en el epígrafe posterior, después de que esta se estuviese acercando lentamente, pero sin pausa, desde bastante tiempo atrás, a pesar de los esfuerzos del protagonista por revertir la catástrofe. Tras ella, el narrador ve en la literatura su única vía de escape ante una realidad que se presenta en sus penurias; la escritura gana en valor:

Me moriré escribiendo páginas ilegibles, porque el muerto me crece, como un amigo triste, y revuelve mis cosas sin interés ni gana. Esto es vivir, esto es morir (no sé si ya he tomado la medicina a su hora), esto es ir teniendo una mitad de sombra, de ceniza, cada día más espesa y respetable. No existe la muerte. Solo existe el muerto. (Umbral, 1975/2000: 223)

En la tradición literaria española y a raíz de la muerte del hijo, podemos mencionar textos de Lope de Vega –por ejemplo, “A la muerte de Carlos Félix”, de *Rimas sacras* (1614)– o Miguel Hernández –por ejemplo, “A mi hijo”, de *Cancionero y romancero de ausencias* (1952). Sin embargo, el tipo de narrador empleado recuerda, ante todo, al propio de la literatura de Carmen Martín Gaité: sincero, íntimo y directamente vinculado con su voz. Basta con recordar una vicisitud parecida que acarreó consecuencias similares. En el caso de la escritora, fue su hija Marta quien falleció, aunque ella significaba para la autora algo muy diferente de lo que Francisco era para Umbral, entre otras cosas porque Marta murió cuando no era una niña. El texto “El otoño de Poughkeepsie”, de los *Cuadernos de todo* (2002), recoge las emociones de Martín Gaité como consecuencia de este acontecimiento, y representa paradigmáticamente la similitud con *Mortal y rosa*. La razón es que ambos textos muestran cómo la escritura, proyectada desde el vacío propio, es para ambos autores un reflejo del yo, pues desde uno mismo se concibe el acto escritural, lo que constituye una actitud que tiene como uno de los grandes antecedentes a Jorge Luis Borges, si bien sus resultados literarios son enormemente distintos. Lo que en Borges es puro desbordamiento racional del artista en la escritura, comprendido como figura reflexiva y definible por su reflexión, cobra en Umbral el estatus de ser humano que siente. La reflexión se transforma en pura emoción desde lo personal y el artista se conformaría desde esta emoción, generada por la vida como único foco posible.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de *Mortal y rosa*, el protagonista y narrador se reencuentra consigo mismo y con su propia infancia al asistir a la del hijo, lo que revela el trasfondo de la realidad del propio Umbral y su hijo Francisco. Se teje así una relación intensa entre ficción y realidad que afrontamos desde el supuesto de que examinamos una novela lírica de fuerte componente autobiográfico, por lo que una gran parte de los principios observables en la trama se parecen bastante a la misma realidad de Umbral, aunque están sumergidos en la ficción, lo cual hace que disten de la realidad, si bien al mismo tiempo la reflejan en cierto modo. El niño funciona como elemento

transpositivo que le sirve al protagonista para desasirse temporalmente de su mirada pesimista hacia la realidad, como él mismo, desde su posición de narrador, nos hace ver. No obstante, la enfermedad del hijo y su muerte acarrearán que se reencuentre con su antigua visión, más acuciante que nunca, lo cual sin duda traduce las propias emociones del autor al código literario.

Con todo, se puede extraer cómo vida y literatura se unen y cómo los cambios vitales son decisivos para la configuración del universo literario. De hecho, esa supone una de las constantes de la novela: las intersecciones entre la vida y la literatura. A lo largo de nuestro análisis, hemos escindido *Mortal y rosa* en tres partes principales a propósito de las tres fases a la hora de ver al hijo, motivo principal de la novela: previamente a la enfermedad del hijo, en su enfermedad y tras su muerte. Estos tres estadios determinan unos sentimientos muy dispares en el protagonista y, desde luego, su nexos con la escritura, cargada de lirismo en cualquier caso. Como hemos visto, el protagonista, como el mismo Umbral, es incapaz de concebir la vida alejada de la escritura porque necesita proyectar toda su vida en la escritura y, en última instancia, en la literatura, y esto presenta un correlato en cada una de las tres etapas del hijo: en el tramo previo a la enfermedad, la escritura corre en paralelo a la vida, de tal forma que lo que ocurre en ella tiene su paralelo en la escritura, pero todo se va oscureciendo poco a poco. En efecto, lentamente este correr en paralelo se va alterando hacia un progresivo desvanecimiento de la vida en aras de la escritura. La vida va perdiendo importancia en el día a día del protagonista en tanto que lo que requiere es la escritura para poner orden en su caos de cada día; no le importa tanto seguir adelante en el apartado vital como saberse dueño de lo que le ha ocurrido en el sentido de que ordenarlo le permite creer en la posibilidad de sobreponerse a las circunstancias adversas. Claro está, este proceso se va envileciendo hasta el extremo de que la vida deja de tener sentido para que lo gane todo la escritura: tras la muerte del hijo, deja de haber vida para que se instale un grado de escritura eterna, perpetua. Deja de vivir el protagonista; ya solo le importa escribir sobre el traumático proceso que le había acontecido, para tratar de situarse con respecto a aquello, reescribiéndolo cuantas veces le sean necesarias. Es la escritura como manera de lidiar contra una tragedia personal que no puede combatirse sin la propia escritura. Detrás de este entramado narrativo se encuentra, por supuesto, el propio sentimiento de Francisco Umbral transfigurado en la literatura.

Concuerda con lo que venimos propugnando una circunstancia nada baladí, y es que tras esta crisis personal le sobrevino a Umbral un periodo de agitada actividad literaria:

Es cierto que tras una crisis aniquiladora [tras la muerte del hijo], Umbral reaccionó escribiendo más que antes, que se refugió en la literatura con una ansiedad inusual, de manera que ya en 1975 dio cinco libros a la imprenta, además de *Mortal y rosa*, o que en 1976 publicó nada menos que diez nuevos títulos, varios de ellos, ciertamente, recopilaciones de artículos. La hiperactividad, el incremento de su presencia, la ampliación de su nombre y de su poder como escritor era la manera una vez más de rehacerse del desgarrón íntimo. (Dueñas Lorente, 2014: 315-316)

Se trata de una inmersión en la literatura que se proclama al término de *Mortal y rosa*, donde resulta llamativo que sea un cuento –integrado en la dinámica de la novela¹⁵ y, por

¹⁵ No extraña que la novela como género flexible que es por naturaleza contenga fragmentos de otros géneros, que en principio le serían ajenos, dada su tendencia a incorporar rasgos de otros y partes de otros sin que esto quiebre su morfología. El cuento o el poema, entre otras alternativas, que se incorporen a su interior se transforman en novela, como si la novela tuviese la capacidad de absorberlos. Baste con una cita de Baquero Goyanes (1998: 54) al hilo de esta cualidad: “La extrema flexibilidad de la novela proviene, en gran parte, de sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros, a los que roba elementos, y de cuyos avances expresivos se aprovecha. Eso no quiere decir que la novela sea un mosaico o conglomerado de géneros, obtenido por fusión de varios o de todos ellos. No, las semejanzas y cruces que pueda presentar respecto a los restantes géneros literarios no significan que se trate de

ello, parte de la misma — lo que ponga el colofón a una novela tan sumamente autobiográfica¹⁶. Pero con esto se resalta que la obra no es sino literatura y que el protagonista ha quedado hundido en la literatura de la misma forma que su autor, que Francisco Umbral. Se trata de un hundimiento en la literatura comprendido al modo de una inmersión para hacer de la literatura un bálsamo contra los problemas de uno mismo; la vida queda en suspenso y la mente debe escribir y reescribir la tragedia de la pérdida del hijo para recobrar unas fuerzas mermaidas. Y es que para Umbral toda su biografía debe quedar puesta en la literatura y fluir con ella, salvo cuando se dan estancamientos como el derivado de la pérdida del hijo, y que tanto reposo y reflexión implican; en efecto, en palabras de Urrutia (2012), en el escritor madrileño “encontramos a la vez desvelamiento y ocultamiento de su biografía” (19). No resulta extraño que *Mortal y rosa* marque un antes y un después en la escritura de Umbral; es que en esta novela Umbral se introduce tanto en la escritura que llega a detenerse trágicamente en ella, sin posibilidad de avanzar en la vida. Queda empantanado en ella: “Puede decirse [de Umbral] que 1974 marca un punto de inflexión importante tanto en su vida como en su obra [...]. Un punto, en fin, de no retorno, a partir del cual no cabe progresión posible” (Caballé, 2004: 259).

Se asemeja la vida a una suerte de coágulo que Francisco Umbral y el protagonista de *Mortal y rosa* tratan de resolver con la escritura; resolver en su valor de explorar vías de avance pese a todas las desgracias. Una escritura contra y por el duelo y contra y por el trauma y, en

un producto obtenido por aglutinación de diferentes elementos. La novela, pese a lo confuso de sus límites, es una criatura literaria con fisonomía y vida propia, completamente distinta de todas las con ella relacionadas, incluso de géneros como el cuento, a ella ligado por lo narrativo, o el teatro, próximo en lo ficcional y en el uso del diálogo”.

¹⁶ Apuntamos a un cuento que apareció publicado con antelación a *Mortal y rosa* —cuatro años antes— y que aquí se dedica a unos fines para los que no fue concebido en un primer momento: “La mecedora” (Umbral, 1971b). El texto, originalmente dirigido a un hijo que había nacido poco antes y que crecía sin dificultad alguna, se torna por su presencia y, en especial, por su posición en *Mortal y rosa* en un siniestro contraste con respecto a aquel pasado idílico y supone una acentuación de la tragedia del presente. El recurso al cuento produce el repaso de un periodo y un final que incide en el principio del periplo, siempre erigido alrededor de la figura del hijo y que se convierte en una de las primeras notas literarias propiciadas por su existencia, de un ciclo que tiene en *Mortal y rosa* su muestra más emblemática. El mismo Umbral (1976/1988: 14), en la precoz fecha de 1976, se atreve a referirse a su propia producción literaria reciente para delimitar lo que él mismo denomina, siempre sobre la infancia, un “ciclo retrospectivo, explícitamente regresivo aunque sospecho que en todo lo que siga escribiendo estará el tirón de lo autobiográfico y, por tanto, de la infancia”; palabras todas ellas de la primera edición de *Los males sagrados* publicada en la editorial Destino, que data de 1976, y que no están en la de Planeta de 1973, que precede a todas las posteriores. De acuerdo con los comentarios de Umbral (1976/1988), este ciclo se compondría de cuatro libros: *Balada de gamberros* (1965), *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Los males sagrados* (1973) y *Las ninfas* (1976) (12-17). No obstante, algunas obras posteriores versarán sobre la infancia y algunas como *Mortal y rosa* ni siquiera integran el cómputo a pesar de versar también sobre la infancia y ser contemporáneas de las anteriores. De hecho, el interesante prólogo del que extractamos las reflexiones anteriores, denominado “Infancia y novela” —como declara Umbral (1976/1988: 14), “enojoso prólogo para despreocupados lectores” — se redacta a lo largo de 1976 —como lo evidencia la referencia con que finaliza: “Madrid / Las Rozas, febrero 76” (Umbral, 1976/1988: 17)—, por lo que sorprende que ni siquiera mencione *Mortal y rosa*, un libro atravesado por el tema de la infancia y que sale a la luz meses antes. Parece verosímil que Umbral no lo incorporase por considerarlo una especie de hilo suelto, lo cual no se antoja raro dadas sus atípicas circunstancias, sobre todo las atinentes a convertirse en el testimonio de un padre atormentado por la enfermedad y la muerte del hijo, que tiene lugar inesperadamente durante la escritura, lo cual encarna una experiencia única. Parece como si *Mortal y rosa* debiera pasar por un bastión, con ciertas dosis de autosuficiencia y de excepcionalidad, en el total de la literatura umbraliana. En cualquier caso, no deja de ser cierto en modo alguno que *Mortal y rosa* explota el ciclo de la infancia y eso hace que se vincule con el mismo, así como que siempre es recomendable trazar puentes entre los distintos libros de Umbral por su destacable coherencia, de tal modo que no parece posible estudiar *Mortal y rosa* aisladamente, a pesar de las extraordinarias condiciones en que se gestó. Por último, no queremos dejar de decir que un valor humano igualmente relativo al disfrute del hijo reside en un artículo de prensa que, por cierto, incorpora con rigor García-Posada al término de *Mortal y rosa* (Umbral, 1971a y 1975/2000: 239-242). Significativamente, el artículo llevó por título “Estoy oyendo crecer a mi hijo”, que iba a compartir en principio con la presente novela, denominada más tarde *Mortal y rosa*, como explica, entre otros, García-Posada (2000: 18).

definitiva, atravesada por una profunda impronta carcelaria que, paradójicamente, consuela y libera tanto al protagonista de *Mortal y rosa* como a Francisco Umbral.



Referencias bibliográficas

- ARDAVÍN TRABANCO, Carlos X., ed. (2014a) *Francisco Umbral. Estudios críticos en torno a "Mortal y rosa"*, Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura, Humacao, Universidad de Puerto Rico.
- (2014b) "Mortal y rosa en la crítica", en Carlos X. Ardavín Trabanco, ed., *Francisco Umbral. Estudios críticos en torno a "Mortal y rosa"*, Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura, Humacao, Universidad de Puerto Rico.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1998) *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 3.^a ed.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1995) "Reducir la realidad a palabras: mecanismos de la invención lingüística en Francisco Umbral", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 11-13.
- BOTTIN, Béatrice (2014) "El mundillo esperpéntico de las noches de *El Giocondo*", en Bénédicte de Buron-Brun, ed., *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 429-442.
- CABALLÉ, Anna (1995) "Las vidas de Umbral", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 4-5.
- (2004) *Francisco Umbral: el frío de una vida*, Madrid, Espasa Calpe.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2001) "Prólogo", en Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino, pp. 7-16. (Prólogo original publicado en 1998).
- CASTELLANI, Jean-Pierre (2004) "Espacio público y espacio íntimo en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral", en Manuela Ledesma Pedraz, ed., *Literatura, fotografía y espacio urbano*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 67-91¹⁷.
- DUEÑAS LORENTE, José Domingo (2014) "La construcción literaria de la infancia en *Mortal y rosa* (1975) en relación con la literatura de su tiempo", en Bénédicte de Buron-Brun, ed., *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 295-317.
- FREEDMAN, Ralph (1963) *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (2000) "Introducción", en Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra / Destino, 4.^a ed., pp. 9-47.
- GIMFERRER, Pere (1995) "Francisco Umbral, en tres tiempos", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 1-2.

¹⁷ Un artículo no tan exhaustivo fue publicado un año antes: Jean-Pierre Castellani (2003) "Espace public et espace intime dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral", en Jacques Soubeyroux, ed., *Le Moi et l'Espace: autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Cahiers du GRIAS, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.

- GRANDE, Félix (1999) "Prólogo", en Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, Madrid, Unidad Editorial, pp. 3-4.
- GULLÓN, Ricardo (1983) *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- LAÍN CORONA, Guillermo (2014) *Proyecciones de Gabriel Miró en la narrativa española de postguerra*, Londres, Tamesis Books.
- LEJEUNE, Philippe (1975) *Le Pacte autobiographique*, París, Seuil.
- MAINER, José-Carlos (1994) "1986-1990: cinco años más", en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, pp. 143-181.
- MARTÍNEZ MAGÁN, Antonio (1998) "Francisco Umbral. La forja de una prosa perpetua", *Barcarola: Revista de Creación Literaria*, 56-57, pp. 313-327.
- MARTÍNEZ RICO, Eduardo (2001) *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca.
- PALACIO VALDÉS, Armando (1917) *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja.
- PRADA, Juan Manuel de (1995a) "Umbral en el espejo (biografía interior de un escritor en marcha)", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 9-10.
- (1995b) "Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 20-21.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2011) "Crónica urbana e identidad geográfica en la narrativa de Miguel Delibes y Francisco Umbral", en Susana Heikel, Gerardo Hernández-Roa y Miguel Salas Díaz, eds., *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)*, Madrid, Asociación Europea de Profesores de Español, pp. 325-332.
- RUIZ PLEGUEZUELOS, Rafael (2014) "Préstamos a la memoria: la función del cine en la narración autobiográfica de Umbral", en Bénédicte de Buron-Brun, ed., *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 413-428.
- SALINAS, Pedro (1975) *Poesías completas*, ed. de Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Barral, 2.^a ed.
- TERUEL BENAVENTE, José (2004) "El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité", en Antonio Rey Hazas, ed., *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, pp. 193-209.
- UMBRAL, Francisco (31 de diciembre de 1971a) "Estoy oyendo crecer a mi hijo", *Jano*, p. 27.
- (1971b) "La mecedora", *Revista de Occidente*, 99, pp. 338-342.
- (1979) *Diario de un escritor burgués*, Barcelona, Destino.
- (1988) "Infancia y novela", en *Los males sagrados*, Barcelona, Destino, pp. 9-17. (Prólogo original publicado en 1976).
- (1989), *La escritura perpetua*, Madrid, Fundación Mapfre Vida.
- (2000) *Mortal y rosa*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra / Destino, 4.^a ed. (Obra original publicada en 1975).
- URRUTIA, Jorge (2012) "La transparencia", *Mercurio*, 141, p. 19.
- VILLANUEVA, Darío, ed. (1983) *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 2 vols.

— (2009) “La novela lírica de Francisco Umbral”, en Santos Sanz Villanueva, ed., *Francisco Umbral y su tiempo*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid / Fundación Francisco Umbral, pp. 147-176.

YNDURÁIN, Francisco (13 de marzo de 1983) “Umbral, su entorno y la creación poética”, *El País*, supl. *Libros*, p. 3.

