

## La base nihilista de la poética neobarroca umbraliana en *Mortal y rosa*

Carlos Peinado Elliot  
*Universidad de Sevilla*

En el presente estudio tratamos de mostrar cómo en *Mortal y rosa* la poética neobarroca tiene su origen en la experiencia de la nada, que se oculta tras un universo exuberante; la belleza y la proliferación esconden el vacío del que surgen y al que conducen. Manuel Alberca (“El mito personal” 57, “Umbral en su eclipse” 26) ha observado el doble movimiento de proliferación y elipsis en las novelas de la infancia de Umbral. En *Mortal y rosa*, las primeras páginas de la obra nos dan la clave de la raíz de esta poética de la elipsis, señalando cómo el rechazo del propio pasado (especialmente el drama de la madre) y la condición hedionda de los fondos humanos impulsan al creador a la invención:

No me interesan mis sueños como no me interesa ya, casi, mi pasado. De la prosa de la vida hago en sueños poemas surrealistas. [...] Sé que consisto en una cloaca [...], pero me aburre, ya, constatarlo [...]. Sólo necesita recurrir a sus sueños la gente sin imaginación. [...] Soñar con mi madre muerta [...] no es sino repetir tediosamente, en una película mala [...], una vida que no deseo recordar. Ya es bastante surrealista que se le muera a uno la madre mientras tiene que subir miles y miles de escaleras como recadero. [...] Casi siempre tiene uno malos sueños, pero todavía nos queda la imaginación imprescindible para inventar la realidad machadianamente, aunque con menos moscas y menos mugre que la realidad inventada por el poeta arábigosorianoandaluz. (54-55)

En la prosa umbraliana existe una tensión continua entre lo elidido o silenciado (que en algún caso alcanza la categoría de reprimido) y un estilo no solo prolífico sino mitificador, como se observa con claridad nuevamente en el caso de la madre: la narración continua de un mito materno funciona como la creación de un monumento funerario que oculta el pasado reprimido que sale a la luz mediante la sublimación. Su primera experiencia estética (el equivalente a la iglesia de Combray en el protagonista de la *Recherche*) se recrea en *Mortal y rosa*, como en otras de sus obras: el cuadro de la sacristía, realidad fascinante en la que el mundo caído que tenía alrededor (“ruina, recuerdo, remiendo, nada”) se muestra ordenado, nuevo y brillante. Al mismo tiempo manifiesta el narrador cómo su concepción de la literatura fue en principio la “novela familiar de los neuróticos, la epopeya del niño expósito o del bastardo, una configuración ideal del mundo, un alejamiento de la realidad” (171).

La elipsis (e/is), fundamental en la configuración del espacio y la retórica barrocos según observó Sarduy (179), constituye una de las figuras umbralianas principales (Alberca, “Umbral”). En *El hijo de Greta Garbo*, el personaje se debate “entre dos polos, dos ciudades, dos personas”, su madre y él (90). Esta disposición en dos centros es idéntica a la que encontramos en *Mortal y rosa*, entre el hijo y el escritor. El recorrido elíptico se representa como una separación con respecto a la persona amada, pues cuando el protagonista se encuentra en un extremo de la elipse, su madre se ha girado hasta el extremo contrario. En *La belleza convulsa*, el protagonista se siente vivir en el interior de una elipse (112), pues se mueve entre dos polos, el jardín donde escribe y el cuarto de Madrid. Defiende esta figura geométrica frente al círculo, de centro único, que le parece totalizador (113).

En *Los cuadernos de Luis Vives* dice amar a Kepler y amar “la elipse, que es algo así como el desmadre romántico del círculo” (11). La elipse kepleriana y romántica estira “el círculo mediante palabras, libros, amores, recuerdos, memorias, cosas” (12). Hallamos no solo una configuración de la narración alrededor de dos centros, sino una visión de la elipse en tanto que huida o fuga de la regularidad del círculo a través de la exuberancia estilística (“palabras”), de la proliferación de citas (“libros”) y de las digresiones (“amores, recuerdos, memorias”). En efecto, se trata de tres recursos fundamentales en el estilo elíptico umbraliano.

En *Mortal y rosa*, declara el narrador que el niño constituye el pivote en torno al cual gira el libro, soportando “en sí el girar del tiempo y las palabras en torno suyo, la rotación del libro y del mundo” (101). Ciertamente, en la escritura umbraliana las palabras y los motivos crecen fugándose y volviendo continuamente en torno al centro que los sostiene. De hecho quien espera encontrar en la obra el drama del hijo, queda desconcertado ante las continuas digresiones que encubren el discurso, en las que el lector se pierde (Penedo Picos 147). Un análisis de *Mortal y rosa* nos muestra que el niño no es centro único del libro, sino que éste (al igual que sucedía en *El hijo de Greta Garbo* entre el protagonista y la madre) nace del continuo girar entre el yo y el niño. Debemos analizar a continuación el primero de estos polos, fundamental en la poética umbraliana, que nace siempre del yo generando formas cercanas a la autobiografía o el diario.

### Corporeidad mortal y rosa: entre la belleza y la nada

De este modo ha de entenderse el comienzo de *Mortal y rosa*, extenso autorretrato en palabras de Anna Caballé (258), que se muestra al lector como rodeo elíptico, pero supone una inmersión en la materialidad del cuerpo y su memoria, tanto como una reflexión sobre la corporeidad que constituye el ser hombre. Estas cincuenta páginas que se abren con la descripción de la cabeza y concluye en los pies representan un ejemplo de la estructura neobarroca umbraliana. Una organización lógica se deshace, se confunde, se pierde mediante la digresión y el estilo selvático, que terminan por borrar las líneas claras y sencillas de su estructura. Esta extensa obertura nos introduce en uno de los dos centros que marcan la obra, el principal espacio en el que esta se va a desarrollar: el cuerpo del personaje. Siguiendo premisas nietzscheanas,<sup>1</sup> se parte de él porque el hombre no es sino cuerpo (Nietzsche, *Así habló Zaratustra* 60). Este es el campo en el que se desarrolla la herida, el desgarrón de la muerte del niño, como se observa en la enfermedad del padre tras la muerte de su hijo: “Ahora palpo carne dolorida en mi alma y toda mi existencia transcurre dentro de una llaga” (175).

La presentación material del protagonista tiende a acentuar la condición animal del hombre. Esta se desenmascara al describir la genitalidad, con su permanente impulso de reproducción (64). El hombre se nos va a mostrar como un “antropoide” domesticado, que se revela bajo la superficie que ha tejido la cultura: sus manos esconden “la mano asesina y depredadora del antropoide, del primer hombre, del último homínido” (67). Para ello encontramos varios intertextos con los que se relaciona *Mortal y rosa*: *El mono desnudo*, de Morris, *El paradigma perdido*, de Edgar Morin y el relato de Kafka “Informe para una academia”. El narrador alude al libro de Morris (“ya no soy Breton ni un mono desnudo”), popular en España en los setenta, en el que describe al hombre desde un punto de vista zoológico. En *El zoológico humano*, Morris va a desarrollar la idea de la progresiva cautividad a que la creciente complejidad de la cultura y la sociedad encierra al hombre. Esta es, sin embargo, tanto consecuencia del desarrollo de sus posibilidades creativas como el ámbito que le hace posible sobrevivir. Estas dos ideas se encuentran en la presentación del antropoide de *Mortal y rosa*, si bien no se aprecian en el libro más elementos concretos de las investigaciones de Morris.

La alusión al personaje de “Informe para una academia” es evidente, como queda de manifiesto en la afirmación que se pone en boca de las señoras del público: “Pues lo hace muy bien este antropoide, parece un académico” (66). El trayecto del protagonista kafkiano, que en apenas cinco años pasa de simio a hombre, se narra como una domesticación que implica la pérdida de la libertad de que gozaba el animal así como su degradación en un ser alienado: el mono adquiere la palabra tras un proceso circense de imitación que culmina tras ingerir una botella de aguardiente (Kafka 262). Este relato funciona como modelo en la elaboración del antropoide umbraliano. La tristeza *post coitum* evocada por el narrador de *Mortal y rosa* descubre el exilio del hombre arrojado del paraíso. Igualmente el mono de “Informe para una academia” no puede soportar de día la mirada de la pequeña chimpancé semiamestrada con la que mantiene relaciones por la noche “a la manera de los monos”, pues ve en ella al animal domado y no puede soportarlo (Kafka 264).

El interés de Umbral en estos años por los estudios antropológicos y biológicos se manifiesta en el comentario que realiza de la obra de Edgar Morin, *El paradigma perdido* (cuya traducción se publicó en 1974), en su artículo “La Nueva Edad Media”, recogido en *La España cañí*:

Edgar Morin publica *El paradigma perdido: el paraíso olvidado, ensayo de bioantropología*, en “Kairós” de Barcelona. A diferencia de la antropología tradicional, que disocia el hombre del animal, este libro quiere realizar la articulación entre lo biológico y lo antropológico. Sostiene Morin que la más profunda originalidad del hombre es la de ser un animal dotado de sinrazón. Efectivamente, no es la razón lo que caracteriza al ser humano, sino la sinrazón. Los animales son razonables y jamás hacen nada inmotivado. El irracionalismo, el acto gratuito, el arte, la fantasía, el error, es lo que caracteriza al hombre. (130)

En este párrafo encontramos dos ideas fundamentales que se encuentran en la composición de *Mortal y rosa*: en primer lugar, la unión entre lo biológico y lo antropológico, en segundo, la irracionalidad como rasgo fundamental de lo humano. La primera de estas queda claramente marcada desde el inicio del libro de Morin, para quien (aunque todos sabemos que somos animales mamíferos, primates, una máquina de células controlada por un sistema genético) este saber biológico resulta inoperante en nuestras vidas. Admitimos que somos hijos de primates, pero no que nosotros mismos seamos primates (17), convencidos de que hemos construido al margen de la naturaleza el reino independiente de la cultura. Sin embargo ni la comunicación, ni el símbolo ni el rito son exclusivos del hombre, sino que se encuentran en un periodo muy lejano de la evolución de las especies, pudiéndose comprobar que los grupos de homínidos poseen también una cultura, de modo que “el antropoide superior se halla mucho menos alejado del hombre de cuanto se suponía”: la primatología ha impulsado el acercamiento del antropoide al hombre, mientras que la prehistoria ha aproximado el hombre al antropoide (56).

Más adelante habremos de retomar las relaciones entre naturaleza y cultura, fundamentales para entender *Mortal y rosa*, pero es necesario en primer lugar profundizar en la presentación material del ser hombre que se realiza en la obertura de la obra. Este se nos presenta como un animal, según revelan sus instintos y pulsiones; pero aún más, el hombre no es sino “cuajarón de existencia”, formación o encuentro de fuerzas que vive y se desarrolla en un instante para deshacerse a continuación. En cuanto tal, no se distingue de ningún otro existente (la esencia, en este sentido, no es relevante), de modo que todos los acontecimientos son igualados al ser hombre: “No verle, de vez en cuando como hijo, sino como milagro de las cosechas, como creación momentánea del tiempo. Todas las fuerzas de la vida pasan por él y con esta misma materia que se ha hecho un niño podría haberse hecho un tigre, un frutal o un regato. La reunión de días y electricidades, de energías y semillas que ha producido un niño, igual podría liberarse y producir un crepúsculo, una cosecha, una descarga o un puma” (75).

Contempla en este párrafo el narrador con asombro el surgimiento milagroso de un ser a partir de la materia, una aparición gratuita, pues este encuentro casual podría haber producido cualquier otro fenómeno de la naturaleza. No revela al personaje ningún proyecto (no tiene por tanto una dirección ni un sentido, no es consecuencia de la voluntad de nadie), sino que es fruto de un encuentro fortuito, del azar o del juego.<sup>2</sup> Es el rostro “fascinante”, asombroso, que oculta sin embargo una verdad terrible que solo se manifestará en la parte final de la obra. Si el hijo solo es una “creación momentánea de tiempo”, de igual modo que surge puede ser devorado por la naturaleza. Así se revela el rostro aciago, “tremendum” de lo sagrado, de acuerdo con la definición de Rudolph Otto, “mysterium tremendum et fascinans”. La concepción de la realidad continuamente se va a desdoblar en unas apariencias luminosas, brillantes, en ocasiones gloriosas, y un fondo terrible, la nada que finalmente hará su aparición para consumir la vida del niño atravesando mortalmente al padre. Como veremos al término del artículo, esta concepción de la realidad se relaciona con el impulso elíptico (la nada a la que resulta imposible acceder mediante la palabra, por lo que —aunque se nombre en ocasiones— es la experiencia elidida) y la proliferación del verbo umbraliano.

Volviendo a la cita anterior, descubrimos en ella una concepción monista de la realidad: todo es fruto de la energía, que produce seres diversos e iguales entre sí. Junto a ello, la herencia existencialista deja sentir su peso en el pensamiento umbraliano: la existencia precede a la esencia. Más aún, esta parece desvanecerse en un continuo flujo temporal, que constituye uno de los principales motivos de *Mortal y rosa*. Observamos aquí el heraclitismo propio de Umbral:<sup>3</sup> no solo se niega la existencia de otro mundo (Nietzsche, *La filosofía* 57), sino la del ser en general, pues este mundo no revela ninguna permanencia, nada indestructible, ya que cuanto existe es todo devenir. Así se sintetiza en el endecasílabo quevedesco (perteneciente al soneto “A

Roma sepultada en sus ruinas”) que constituye todo un lema de la obra umbraliana: “lo fugitivo permanece y dura”. Esta oposición heraclítica entre permanencia y fugacidad constituye un tópico barroco frecuente en la época, debido a la influencia de la filosofía de Nietzsche y Schopenhauer junto al pensamiento oriental.<sup>4</sup>

En efecto, *Mortal y rosa* está transido de heraclitismo, que se expresa en tópicos barrocos especialmente en el autorretrato inicial. El espejo descubre al personaje el paso del tiempo, descomponiéndolo en múltiples personas (el niño, el adolescente, el hombre miope), “haciendo y borrando bocetos sucesivos del que fue, del que soy, del que seré” (59). El personaje siente el fluir del tiempo que se escapa en su vida y en el libro, “la sangre del escritor es tiempo” (141); al acelerarse la enfermedad del hijo, experimenta la destrucción del tiempo, el incesante presente que huye en una continua muerte, la vanidad de presente y pasado, que son sueño o nada en la concepción heraclítica heredada por Schopenhauer según Nietzsche (*La filosofía* 59) y que reaparece en *Mortal y rosa*: “Los días se desprenden de mi cuerpo como la carne de los leprosos. La herida del tiempo. El tiempo es una herida, sí. He empezado, hace no sé cuánto, a sentir el tiempo como una celeridad, a ver la vida de principio a fin, estática y completa, mediocre. Pero ese estatismo coincide paradójicamente con la sensación de celeridad, de prisa. Esto se acaba, pero siempre se está acabando. El tiempo. Una congoja que dan los grandes días de sol, una fruta que madura en veinticuatro horas y cae podrida a los valles del tiempo. Nada” (158).

La naturaleza se descubre como un perpetuo y continuo brotar de lo mismo, que produce tanto asombro, al contemplar la multiplicidad en juego y transformación, como (finalmente) horror al experimentar la muerte de uno de estos seres (el hijo). Así, el “gran egoísta lírico” prefiere el “remolino de luz y carne” de la ninfa, el brillo de sus pocos años, al abismo de la mujer hecha (61); aparta (en un movimiento elidante que habremos de estudiar más adelante) “el dolor de que el niño haya nacido y pueda morir” (75) para sentir en sí su existencia. Es la belleza de la carne (lo rosa de la corporeidad), a la que el esteta (en sentido kierkegaardiano) se pega, como se observa en su artículo “Tenemos que tocarnos”:

Se habla mucho, siempre con un sentido puritano y estrecho, del entendimiento espiritual, pero quizá toda la ola de erotismo que hoy anega al mundo en oleadas de carne rosa, no es sino la apoteosis de los contactos, la necesidad metafísica —religiosa, iba a decir— de tocar, de dejar que la piel, la carne, la vida entre en contacto con otras vidas. “Poner un dedo sobre un cuerpo es tocar el cielo”, dijo Novalis. “El destino del cuerpo es otro cuerpo”, dice Salinas. Y añade: “Esta corporeidad mortal y rosa donde el amor inventa su infinito”. (*Suspiros* 236-37)

La enfermedad del hijo revela la fugacidad que se esconde tras la belleza del mundo, su carácter “mortal”, y al negar categóricamente desde el inicio cualquier absoluto o forma de trascendencia (“el absoluto no existe”), la muerte provoca el sentimiento de absurdo de la existencia:

Afuera está la libertad de mayo, la catástrofe luminosa del cielo, la sucesión cambiante de la mujer, rebaño de oro con formas que se crean a sí mismas. Pero aquí está, quieto y vivo, el mundo de mi hijo, infinitamente delicado y doloroso. Nada me atormenta tanto como la belleza del mundo. Vamos en una lujosa calamidad, en una primavera mortal, hacia la muerte. Se nos ha preparado —¿por quién?, por nadie— una suntuosa masacre, el hombre muere rodeado de belleza, entre el esplendor del verano o los palacios fríos del invierno. Panteón vivo, el mundo, pirámide bellísima, pira de cadáveres cuyas llamas chamuscan el cielo. Cada estrella es la punta de una llama, que ha dejado su huella en el firmamento. La muerte embellece el mundo, la muerte toca la altura inmensa con su luz y la pequeñez de mi hijo con su temblor. Entre dos fuegos de hermosura nacemos y morimos. El hombre es sólo el testigo momentáneo de tanta belleza sin motivo. (*Mortal* 193)

Encontramos aquí los símbolos barrocos que servían como *memento mori*, la urna funeraria, el panteón que alerta de la cercanía de la muerte, la pirámide que, en la belleza de su construcción, guarda el cadáver.

Pero, dado que ya no se cree en la existencia de otra vida, estas imágenes de la muerte y la ruina no constituyen una reflexión moral, sino la señal de su precariedad y su contradicción (belleza-muerte).

Estos símbolos que se descubren como centro y cifra de la obra ya estaba al inicio de la misma en la forma también barroca de la calavera. El espanto que ésta causa procede, según Umbral, no del temor a morir, sino de su condición de máscara de la nada, de la ausencia de individualidad que anuncia, pues tras ella no hay nadie (59). El hombre se desenmascara como el disfraz ocasional y azaroso del que se reviste la nada en su perpetua metamorfosis: cuanto de belleza hay en el mundo es así apariencia de la nada. Este es uno de los motivos reiterados en *Mortal y rosa* (que trataremos más adelante), el recubrimiento. Tras la máscara no hay nadie, no hay persona, pues el hombre no es otra cosa que un “conglomerado de nada” (62). Como afirma Cioran en “Significación de la máscara” (*La tentación* 174), todo lo que no es la muerte es máscara.

La extensa obertura material del libro tiene como fin, por tanto, presentar esta “corporeidad mortal y rosa” que protagoniza la obra, amenazada de muerte por doquier, presta a disolverse en el río cambiante del ser que lo forma: “Miro mi gota de sangre [...]. Qué presto a desanudarme en la nada [...]. Soy agua en una cesta, fardo de lluvia que gotea muerte por todas partes” (125). La propia primavera se encuentra amenazada de muerte, pero se constituye en símbolo de la prosa neobarroca umbraliana: crea una suntuosidad y un paraíso que nadie puede gozar, del que el hombre se encuentra irremediabilmente exiliado (190).

Comparte Umbral algunos de estos motivos con un autor cuya lectura frecuentó en estos años, Emil Cioran. Así se observa en su artículo “Los rumanos” (*España cañí* 145) en el que lo considera “uno de los más grandes escritores en francés”, “pensador lírico, nihilista, entre Nietzsche y Lautréamont, con frecuencia genial” (145). El pasaje anterior sobre la primavera no puede dejar de recordar al texto de *Breviario de podredumbre* titulado “La irrisión de una nueva vida” (89), en el que contempla el autor cómo “bajo el Sol triunfa una primavera de carroñas”, pues “la Belleza misma no es más que la muerte pavoneándose en los capullos” (89). En *Mortal y rosa* se encuentran varias citas del autor rumano, una de ellas ligada al esqueleto: “El esqueleto sólo despierta al golpe, lo que nos hace sospechar que si nuestro cuerpo es hedonista, epicureísta, un poco panteísta (un pagano mutilado, diría Cioran), comprensivo, tolerante, pacifista y terrenal, nuestro esqueleto seguramente es un tío asceta y antipático, un ermitaño, un solitario, un contemplativo, un místico sin tentaciones, que se pasa el día rezando entre dientes (para eso tiene dientes) lo que nosotros no rezamos” (71-72).

En “Paleontología”, anima Cioran a la contemplación del esqueleto, pero sus conclusiones serán diversas del texto anterior: a Cioran la carne le inspira repulsión, terror, le parece ridícula por ser “perecedera hasta la indecencia”, frente a “la solidez, la seriedad del esqueleto” (*El aciago demiurgo* 44). Umbral, que también toma conciencia de la precariedad del cuerpo, de su ser enfermo, canta (en un impulso nietzscheano) las formas cambiantes de este sueño. Aunque la amargura por la muerte del hijo supone un duro golpe al mostrarle el horror que subyace a la belleza, no podrá separarse de la gloria de la carne, “esta corporeidad mortal y rosa”. Para Cioran la carne es carroña, por ello anima (siguiendo a los monjes budistas) a visitar con frecuencia los osarios, a “revolcarse en el horror de sus secreciones, en su fisiología de difunto inminente” (*El aciago demiurgo* 45-46). Cioran propone una visión metódica de los sinsabores del cuerpo. Ahora bien, ¿no es esta visión metódica del cuerpo el comienzo demorado de *Mortal y rosa*? Solo que en ella el poeta contempla haz y envés, carne y hueso, formas y nada. En este punto, quizá pudiera reinterpretarse las primeras líneas del libro (“Cuando me arranco al bosque de los sueños”) como una llamada a la lucidez, que preside tanto los primeros compases como (sobre todo) el proceso de inmersión en el horror que supone la enfermedad del hijo:<sup>5</sup> “más vale la lucidez mediocre que el delirio” (55). De hecho, ambas opciones tal vez no se encuentren tan lejos si observamos cómo (desde un punto de vista histórico y lógico) tanto el desprecio y la renuncia a la carne como la entrega a ella hasta límites extremos son posibles trayectorias gnósticas, según indica el propio Cioran en *La tentación de existir*: “Toda sensación es fúnebre, todo placer es sepulcral. ¿Qué meditación, por sombría que fuese, podría elevarse hasta las conclusiones —hasta la pesadilla— de nuestros placeres? Buscad los verdaderos metafísicos entre los libertinos, pues no los encontraréis en otro lado. Es extenuando y martirizando nuestros sentidos como advertimos nuestra nada, el abismo que nuestros abrazos nos velan por un momento” (180).

La respuesta umbraliana parece acercarse, ciertamente, al paganismo o panteísmo que en algunos de sus textos glosa también Cioran, para quien el alma es naturalmente pagana, ya que la pluralidad garantiza que

la verdad del hombre es el cambio y no la permanencia (como hemos observado en el heraclitismo umbraliano): poder cambiar los seres adorados, odiar lo que se veneró (Savater 83), como consecuencia del “desmigajamiento del absoluto”. Esta negación de todo absoluto, reiterada en varias ocasiones en *Mortal y rosa* origina la existencia de verdades igualmente justificadas y provisionales.

Frente al esqueleto (como bien se aprecia en la última cita de *Mortal y rosa*) reivindica el cuerpo, la carnalidad, no puede renunciar a la belleza que contempla, no puede negar la gloria que se despliega ante sí (su hijo), aunque esta sea un túmulo que guarda bajo sus adornos la nada. Una de las revelaciones principales del libro es la condición sagrada del niño, que se asocia simbólicamente a materias celestes, luminosas y puras frente a la biología (lugar de la muerte que se representa mediante símbolos teriomorfos —alimaña—), desarrollándose por tanto un régimen diurno de la imagen: “El niño es sagrado. La vida se sacraliza en los niños, tiene su instante celeste y único en la carne dorada del hijo. Hay una acumulación de pureza, una aglomeración de tiempo y presente en el cuerpo desnudo del niño, en su vida desnuda, una decantación de la luz y de la palabra, y por eso la vida es sacrílega cuando profana al niño, cuando atenta contra él” (167). Tras la muerte, el niño sigue siendo “ceniza sagrada” y en el recuerdo “carne dorada” y sagrada. Lejos del repudio a la carne, la existencia del niño revela belleza, altura y bendición de la materia, su brillo de un instante antes de ser devorada por el “légamo original” (167).

Pero, como observamos anteriormente, la enfermedad y muerte del hijo sitúan al protagonista ante el horror y el sinsentido de la vida. La aparición del niño (fruto de un encuentro de energías) se mostraba en su nacimiento como milagro del azar, pero en su enfermedad este azar se vuelve absurdo: es el estar de más de la existencia. El universo sigue apareciendo con los rasgos heraclíteos antes atisbados, como la lucha de opuestos que coexisten (“promiscuidad de sol y sexo, de tiempo y muerte”), pero ahora se ve el sinsentido a que abocan. El horror, el absurdo, la nada, el vacío: estos diversos nombres encubren el verdadero centro oculto de la elipse cuyo girar forja *Mortal y rosa*. Los dos centros visibles (el yo del protagonista y el hijo) apuntan a un centro innombrable, pues las palabras que se emplean no pueden representarlo. En ese centro se encuentra un fondo doliente que parece remitir a la concepción schopenhaueriana heredada parcialmente por Nietzsche; el dolor (no exactamente la Voluntad) parece ser el fondo de todas las cosas, que las alienta a la búsqueda por medio del deseo hasta finalmente abandonarse en la derrota resignada. La alusión al título de la obra nos hace suponer que nos hallamos en el centro de la misma: “O salgo a la calle, en el día quieto, y el presente es una hoja nueva de árbol, con sol frío, y el día resplandece, pero el dolor arde en su centro, duele en su entraña. Hoja tierna del cielo, presagio de primavera, hielo alegre del domingo, vida mortal y rosa. Es el frescor germinal de una historia, el viento matinal que todavía busca algo por el mundo, y que luego, a la tarde, cansado y vencido, ya no buscará” (165).

El dolor por el hijo muerto pone en contacto al personaje con un dolor anterior a la individuación, no racional, un dolor que traspasa todos los seres y los conforma. Este dolor es la unidad de los seres (a partir de ahí todo es distinción). Pero, ante el abismo, el protagonista no se atreve a penetrar en esta capa más profunda del dolor, Umbral se resiste a abandonar la conciencia y el yo:

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

Sin embargo, esto no impide que el personaje apure con fuerza y hasta el límite el dolor, aunque esto solo conduzca al vacío, al tedio, a lo neutro. La insustancialidad o inanidad del ser, su falta de fundamento (que revela como lo único esencial el vacío) se simboliza en el paisaje en el que penetra tras saciar el dolor (idéntico al de la saciedad del placer): “El dintel de una paz vacía, de un cielo plano y soso, de una neutralidad de clima y carne que es toda la imparcialidad desoladora de la naturaleza” (194).

El libro muestra un viaje al centro del horror tras el cual todo es un paisaje de muerte (“nada existe, nada ha existido”, 164) que se proyecta en escenarios de ruina y suciedad (propios de lo neobarroco —Martín-Estudillo 99—), como los retretes. En ellos se simboliza el revés de la vida, la descomposición que subyace al hombre y que le espera tras la muerte (“el fruto ocre de nuestra vida, el cimiento mate de nuestro ser”, 222). Es un ejercicio (ahora sí) cioranesco de lucidez,<sup>6</sup> de renuncia a la falsedad del “artificio vespertino del sol” o la “bisutería moral de la noche” (222); los retretes no mienten, nos entregan la única verdad. La multiplicidad que aparecía como milagrosa, hermosa, ahora enseña el rostro repulsivo (como en Cioran) de carroña que se multiplica sin sentido, cuyo crecimiento de excrecencia angustia y ahoga al sujeto que la percibe y que desearía librarse de esta multiplicación amenazadora. También la belleza de la mujer en la que creyó el protagonista muestra su revés en los retretes “de polvera y residuos” (223). Finalmente, toda la naturaleza no es otra cosa ahora que una inmensa fosa séptica de la que el hombre forma parte: “Reducido a mi condición fecal, insegura mi vida sobre un supuesto de heces [...] en contacto con el temblor intestinal del mundo” (201). La belleza de la naturaleza ha quedado reducida a un insecto cruel y maligno, la gloria de la belleza a la “gloria de retretes”, la noche convierte el mundo en una “cloaca sexual”, “una realidad zoológica y apestosa” (214). Podemos constatar por tanto cómo la muerte ha enseñado el rostro amargo de la temporalidad, “los rostros del tiempo”, como ha denominado Gilbert Durand una parte de la simbología del régimen diurno de la imagen. El horror ante la muerte se expresa en símbolos teriomorfos, en este caso el insecto que evoca el pulular de los pequeños organismos que amenazan la unidad, el terror a la descomposición del cuerpo. Los símbolos teriomorfos representan el mal (“insecto cruel y maligno”) que el hombre quiere vencer para edificar un mundo que aspire a la permanencia. Igualmente la materialidad y la suciedad expresan en este régimen la angustia ante la fragmentación y desaparición del individuo.

La exasperante presencia de la muerte, en todo momento y por todas partes, lleva al protagonista a experimentar la náusea (“el agua en la boca, repugnante”, 164), revelación de la inconsistencia del universo tras el fallecimiento del niño: “Lo que queda después de ti, hijo, es un universo fluctuante, sin consistencia, [...] una vaguedad nauseabunda de veranos e inviernos” (219). Esta está originada por el absurdo de la existencia, porque todo está de más en el mundo, ya que este no tiene sentido alguno. No es en absoluto aventurado sostener aquí la presencia intertextual de *La náusea*, si bien sería necesario apreciar las diferencias existentes. Si en el autorretrato ante el espejo del personaje sartriano (que sigue también el orden clásico, como en *Mortal y rosa*, aunque abarcando solo el rostro<sup>7</sup>) se nos muestra “una carne rosada” (28), la experiencia que ancla en la náusea al protagonista es la visión de la carne rosa de una mujer que le produce ganas de vomitar: “En el hueco de las mejillas, bajo los pómulos, había dos manchas color de rosa, bien aisladas, que parecían aburrirse en esa carne pobre” (30). En la novela sartriana, la corporeidad “mortal y rosa” no tiene la doble cara que presenta en la obra de Umbral, pues no aparece en ningún momento la gloria, belleza o sacralidad de la carne, a pesar de que la contingencia es en ella lo absoluto.

Pero en ambos la náusea es la consecuencia del absurdo del universo: en el caso de Sartre, la proliferación innecesaria de seres contingentes; en el de Umbral la belleza frágil y mortal, sin sentido. En ambos casos hallan una permanencia vegetal, carente de razón, una persistencia sorda en la vida que no tiene finalidad ninguna. Así, Sartre ve en los árboles una multitud de existencias frustradas y recomenzadas con obstinación; en la maleza no aprecia vida, sino un derrumbamiento de juncos cansados (172).

Umbral halla en el movimiento del mundo solo “la obcecación vegetal de la vida, su torpeza de planta ciega”, pues el universo no tiene otra ley que la persistencia, no la inteligencia. El lleno en Sartre se vacía, la luz del sol alumbra en el texto de Umbral “de puro vacío” (219). En ambos casos lleva a la tristeza y al tedio (en *La náusea* el aburrimiento es el corazón de la existencia, la materia de que están hechos los hombres); si los árboles sartrianos continúan existiendo por falta de fuerzas, el protagonista de *Mortal y rosa* prosigue porque desconoce “el gesto que hay que hacer para morirse” (219).

Pero el símbolo del contacto con el horror más propiamente umbraliano es sin duda el frío: “El frío va siendo mi manera de experimentar el tiempo, mi vivencia más metafísica, mi único comercio con lo otro” (227). En efecto, el frío se convierte en el símbolo de lo absoluto, ese absoluto para el que el hombre no está hecho porque no puede vivir en su interior, sino que lo despoja de sí al penetrar en él. Por ello quizá el absoluto se representa con el blanco o el negro: el frío de la nieve (el invierno que se asocia al frío) y de la noche, los colores puros que no admiten otro en sí. Este absoluto —reitera Umbral— no existe, pues es la

nada y expulsa a cualquiera que en él penetre vaciándolo de su individualidad. Este es el revés de todo, por eso el personaje puede sentirlo en su interior: “mis adentros son de frío”, “el frío soy yo” (227). Es la presencia devoradora de la nada en el interior del propio yo, la superficie lisa y dura que acaba por expulsar todo otro, el fondo único y terrible oculto por la multiplicidad cambiante que se metamorfosea sin fin.

Lleva el contacto con la muerte en la obra a la depresión (diagnosticada como astenia) y al deseo de suicidio: el escritor no quiere sino esperar el “desmoronamiento final, el suspiro de la galaxia que nos libere a todos de las leyes de la herencia y nos devuelva a la relatividad y la nada” (221). En estos años se interesa Umbral por libros como *El cansancio de la vida*, que recoge un congreso anterior dirigido por Rof Carballo,<sup>8</sup> y en el que se encuentra una aportación de Laín Entralgo sobre el cansancio de vivir y la desesperanza en la filosofía. Rof Carballo había dedicado una de las secciones de su libro *Entre el silencio y la palabra*, “El proceso psicológico del duelo y la melancolía”, en el que se describen reacciones que se reflejan en *Mortal y rosa*, tales como la identificación psicológica y física con el fallecido o la “incorporación del muerto” (255). En el artículo “Viernes cansado”, comenta Umbral el simpósium sobre el cansancio de la vida a raíz de un artículo publicado por el médico, del que ha sido “discípulo, lector, paciente y amigo” (*Suspiros* 95). Umbral propone allí el término “mono cansado” como más apropiado para el hombre que el de “mono desnudo”, mostrando la evolución que se observa en *Mortal y rosa*, al tiempo que enlaza este sentimiento de cansancio de existir con uno de los autores más frecuentados en estos momentos de su vida: Cioran.

Aparece así en *Mortal y rosa* la idea del suicidio, que ha de ligarse a la figura de Camus y, principalmente, a Cioran. La posición del filósofo rumano es compleja, pues en su opinión mientras meditar sobre el suicidio nos rescata de la fascinación de lo natural, llevarlo a cabo “nos entrega a la quimera de la muerte que es uno de los rostros de ella” (Savater 126). Umbral, sin embargo, parece haber entendido su reflexión como una invitación al suicidio (“Cioran” 96), en parte por textos como “Encuentros con el suicidio” (perteneciente a *El aciago demiurgo*) y por la interpretación común del autor rumano. La consecuencia del absurdo de la existencia (que en la muerte del niño se presenta como suicida) habría de ser la muerte voluntaria; el acto más digno de la humanidad sería un suicidio colectivo. Pero Umbral encuentra un sustituto de esta muerte en la literatura: “el suicidio es la única respuesta válida. Todo lo demás, el arte, la cultura, el pensamiento, la política, la filosofía, la religión, no son sino falsas respuestas, suicidios diferidos” (196).

## La literatura

Llegamos así a un punto crucial en *Mortal y rosa*: la naturaleza y la función de la literatura. Se trata de un asunto de gran complejidad, pero que debemos abordar en este artículo en su relación con la visión de la realidad que se nos plantea (la multiplicidad sin fundamento) y su consecuencia en el hombre (el absurdo). En primer lugar, en la obra cobra una relevancia especial el contraste entre el hombre (exiliado de la naturaleza) y el niño, que se encuentra cerca de las cosas porque vive en lo elemental, pariente de los animales y los seres inanimados de los que no se distingue. Mientras el adulto trata con palabras, el niño se encuentra entre realidades. La palabra obstruye el camino hacia las cosas, supone una caída (del pájaro a la catacumba) y un encierro (de la hortaliza al concepto): “El niño lleva en las manos raíces, armas, frutos secos, objetos, cosas, realidades. Yo llevo periódicos, sólo periódicos, palabras, palabras, palabras. Letra impresa, tipografía menuda, el hilo del caracol humano, la repetición y la oclusión” (77).

Opone Umbral naturaleza y cultura (apartándose por tanto de la tesis de Morin, si bien sus categorías —de herencia romántica— pueden reinterpretarse a la luz de la obra de este antropólogo): imbuido de citas, libros y mitos, al escritor le resulta difícil ver la naturaleza, si no es través de lo aprendido, necesita ser rescatado de la cultura: “Estamos presos, sí, en la cultura, hemos perdido la frescura, la naturalidad. [...] eso quisiera uno: asilvestrarse un poco, volver a estados más naturales” (210-11). La palabra funciona como doble que recubre el mundo (la selva de las letras, la selva del mundo<sup>9</sup>), cuya repetición y aprendizaje acaban por suplantar a aquel, llevando a la separación de las cosas.<sup>10</sup>

En *El paradigma perdido* liga Morin (121-22) la aparición del *homo sapiens* a la imagen y la palabra, que representan al pensamiento los seres ausentes: estos invaden el mundo exterior (la selva de los signos) al tiempo que les otorga una segunda existencia que se apodera del propio hombre. En este momento inicial las imágenes son la presencia en el hombre de las cosas (estado salvaje al que el artista debe retornar). Según

Morin, para superar esta confusión se construyen mito y magia: a través de la repetición y el aprendizaje, el hombre puede utilizar estas imágenes para colonizar la muerte y arrancarla de la nada. Pero esta imagen repetida y aprendida se erige al mismo tiempo como un dique que separa al hombre de la realidad. Se trata del mismo efecto que detecta Umbral en la literatura, hasta el punto de hablar de la necesidad de librarse del “gran error literario”: “Puedo escribirlo todo, pero la literatura es la distancia definitiva que perpetuamos entre nosotros y las cosas” (*Mortal* 82); por ello lo más directo sería no escribir, ya que la literatura duplica el mundo. El autor de *Mortal y rosa* no es un creador ingenuo y constata la brecha definitiva que la obra crea con el mundo. Pero la palabra es el modo que el poeta tiene de conocer las cosas, de ahí la crisis trágica que lo constituye.

En esta tensión el padre descubre en su hijo el modelo de artista. Este se asemeja al hombre primitivo en el momento en el que comenzó a dibujar en la caverna una “caligrafía salvaje” (156): no es un código aprendido o copiado, no hace los signos por los signos, sino “una recreación del mundo desde sus supuestos salvajes, un primer afán de interpretación y entendimiento” (156). Pero esta interpretación no es la expresión de una individualidad o autoría, como en el arte contemporáneo, sino creación anónima, fruto de lo primitivo y lo comunitario. De ahí que su obra sea un jeroglífico que remite al “primer barro del alma” (157). El niño marca el camino que el escritor habrá que recorrer (a la inversa) para “desaprender” los códigos, para librarse de la individualidad y volver “a reconquistar las cosas, que el idioma sea otra vez voluptuosidad, descubrimiento, fruta y no diccionario” (121).

Tres son los rasgos del artista y la literatura que se esbozan aquí, fuertemente vinculados a la concepción del mundo desarrollada. El primero es el exceso, rasgo principal de lo neobarroco, según Calabrese (75). Como observamos en la reseña de Umbral del libro de Edgar Morin, este (continuando a Bataille y Caillouis) ve en la irracionalidad, la gratuidad y el exceso lo propio del ser hombre (*homo sapiens demens*), y por tanto el nacimiento del arte y la literatura. Igualmente lo declara Umbral en un texto crucial para entender la síntesis apolíneo-diosiniaca, es decir, el empleo de la distancia apolínea por Dionisos que el autor alcanza en el libro:

Recojo mi sangre con amor y desprecio. Pero en el remolino del horror, cuando sólo eres piedra de dolor y miedo, mineral de espanto, nace, como una flor en la roca, la imaginación, la metáfora metaforizando sobre la enfermedad, la visión distanciada de uno mismo. Y la distancia es estética. La estética es distancia. ¿El espanto puede dar lirios? Ya lo creo. ¿Qué soy, entonces, quién soy? Tanta fisiología ha originado lo inefable. Tanto fruto de muerte ha dado una flor de sueño: la imaginación, la belleza siniestra del mundo mirado por mí. El pensamiento no es sino una continuación de las necesidades de la selva. Pero la emoción lírica se sale de todas las necesidades. Ahí está el hombre: en la emoción lírica, en el sentimiento lírico?<sup>11</sup> (*Mortal* 126-27)

Observamos en esta cita cómo el dolor lo hace penetrar (algo negado anteriormente) en la condición mineral o vegetal, en el sufrimiento único de la Voluntad, al transformar al padre en puro dolor. Si el hombre nace (según Morin) a partir de la imaginación (“el hombre imaginario”), igualmente en este texto se produce la transformación gracias a este desdoblamiento de la imagen que le hace tomar espacio. Pero la escritura umbraliana no es un canto apolíneo de perfección sino la escritura del dolor que fundamenta lo existente a través de la forma (que en su exceso se destruye). Es por ello una escritura trágica que, sirviéndose de la apariencia (a través de su exacerbación, caótica a veces, contradictoria siempre, heraclítica), apunta al fondo inabismable. La metáfora desempeña una función fundamental en este proceso de liberación, como se observa en el texto anterior y como ha señalado Vattimo que sucede en el propio Nietzsche:

[...] el problema que Nietzsche plantea inicialmente, la liberación *de lo* dionisiaco, la fuga del caos al mundo de las apariencias ordenadas y definidas, tiende a transformarse en el de la liberación *de lo* dionisiaco, en el sentido del libre ejercicio de una fuerza metaforizante, de una vitalidad inventiva originaria que no se contenta con haber alcanzado un plano de (relativa) seguridad y libertad a partir del temor (aquella que por ejemplo está garantizada por la

ciencia, al menos en líneas generales), precisamente porque no eran simplemente el temor y la necesidad las cosas que originariamente la impulsaban. (30-31)

El segundo rasgo de la literatura que se enuncia es la necesaria desaparición del artista que ha de volverse pasivo, hacerse transparente, para que el idioma pase a través de él. No podemos detenernos en una cuestión tan central en la estética umbraliana, pero debemos hacer constar que la experiencia estética es el vehículo de unión con el ser cambiante, multiforme y contradictorio de Heráclito, como se manifiesta en el empleo de la metáfora tradicional del río, aplicada en este caso al idioma: “Es el río del idioma lo que se pone en movimiento cuando me siento a la máquina” (*Mortal* 108). Encontramos así la reconciliación con la naturaleza tan buscada por Umbral (el retorno a lo elemental, el necesario “asilvestramiento”) en su unión con la fuente de la multiplicidad, la matriz de la creación, identificándose con el ser desbordante y fecundo, capaz de producir formas nuevas continuamente.

El tercer rasgo de la creación literaria (conectado con el anterior) es su carácter lúdico: “porque escribir es jugar y jugar es ser niño esencial. Sólo quiero la infancia, la mía y la del mundo, la de mi hijo y la de todos los hijos, sólo quiero el juego, el girar del planeta por toda aventura” (*Mortal* 14). La conexión entre este rasgo y el anterior se observa en el hecho de que, en la contemplación del juego, el escritor se salva del tiempo y del espacio por unos momentos, reduce al mínimo su yo y se transforma en el escenario en cuyo interior juegan los niños. Este espacio vacío en el que vive la multiplicidad que juega se erige de nuevo en símbolo de la creación artística y del propio ser de la realidad heraclítica. En *El origen de la tragedia* caracteriza Nietzsche a los griegos como eternos niños (102) que construyen y destruyen en su juego el propio juguete que es la tragedia; el mundo (incluso en su fealdad y falta de armonía) es el juego artístico que la voluntad juega consigo misma en la plenitud de su alegría (140). Así, Heráclito compara la fuerza del mundo, constructora y destructora, con “el juego de un niño que se divierte en hacer construcciones de piedra o montones de arena para derribarlos” (141). Este juego cósmico (carente de fundamento y sentido) es Dionisos, sin intención ni finalidad (según reitera el narrador a lo largo de *Mortal y rosa*), pero gran afirmación de la existencia (y por tanto, salida a la tentación de suicidio) a pesar del dolor, pues “para el juego del crear se precisa un santo decir sí” (*Así habló Zaratrustra* 51).

La literatura puede funcionar como una construcción interpuesta por el ser humano cuyo fin es huir de la muerte y del dolor, apartar al hombre de la contemplación de su ser mortal. Pero cuando el dolor llega, deshace con facilidad este tejido o velo edificado por el hombre (*Mortal* 126). En *Mortal y rosa* se muestra con frecuencia esta función de la cultura, que nace con el hombre y la palabra, como hemos visto en Morin y reitera Umbral (quien ve su nacimiento en el “árbol de la gramática”): la cultura es un juego para aplazar la muerte (121), el arte, las ideas, la belleza “no son sino treguas entre enfermedad y enfermedad” (126). El propio narrador observa en su escritura esta función arriba enunciada: al meter la vida en un libro, se cree controlar el tiempo, imaginándose el autor que reina sobre su propia vida. Así el miedo le lleva a no dejar de escribir: “no quedarse sin libro, no quedarse sin proyecto, no quedarse a la intemperie, en la torrentada de los días” (140). La literatura sirve como refugio para huir de la muerte (“escribo como si pedalease, huyendo siempre de algo”, 224), aunque en otras ocasiones (como hemos visto) dice no huir del dolor, sino apurarlo.

Como vemos, inmerso en el sufrimiento, el escritor busca en la literatura diversas salidas para afrontar la muerte. Las contradicciones que se pueden revelar son fruto del cambio continuo que se produce en lo temporal. Al entregarse en cuerpo y alma al trabajo literario, halla en él la redención (“salvación única, tarea febril”, 164) que lo libera del dolor. La obra a la que se entrega organiza su vida, le da contenido, lo disciplina y le otorga continuidad, ayudándole a vivir (208). Es la moral del trabajo, que no se opone al juego: “el trabajo como juego” (209). Por una parte, el escritor parece escapar, buscando un espacio que rescate la vida de la muerte, un lugar de eternidad, sin tiempo. Pero, por otra parte, la definición de su encuentro con este espacio literario de la palabra, vuelve a ser claramente heraclítica:

El torrente del pensamiento, de la cultura, es un río en que puedo hundirme a capricho, en que puedo ahogarme para salvarme. Nadie se baña dos veces en el mismo río de palabras. Los idiomas están fluyendo siempre. A ellos vuelvo cuando la vida abrasa. En ellos me refresco y canto. Tengo un alma lustral que va en ellos. Leer o escribir es ya la misma cosa.

Es entrar en la rueda que se torna manantial, en el manantial que se torna paisaje, en el paisaje que se torna libro. Algo que viene de muy lejos, muy anterior a mí, y que seguirá fluyendo después de que yo muera. (165)

No se trata, por tanto, de un simple olvidar por tener la mente ocupada en otra cosa, no se describe aquí una alienación o un engaño: el escritor halla en la literatura “el consuelo metafísico” de lo dionisiaco (Burgos Díaz 91-99), consistente en el contacto con la eternidad, no de los individuos, sino de la vida. Efectivamente, el escritor ha de anularse convirtiéndose en instrumento, una abeja más en la colmena de las palabras, un obrero anónimo; pero así toma “contacto con el filo deslumbrante de lo eterno” (*Mortal* 165). Se encuentra aquí una paradoja mística: ahogarse en este río es salvarse. Para evitar, no obstante, cualquier ilusión de vida eterna, el escritor habla de eternidad funcional, de continuidad.

Esta visión heraclítea alcanza su forma poética en el artículo. Como observamos en el epígrafe anterior, Umbral (que ha deseado morir) encuentra salvación en la literatura, que se va a representar como un suicidio: “ya que no he tenido valor para destruir mi vida, voy a destruir mi obra, a fragmentar en artículos dispersos lo que pudiera haber sido un todo completo y edificado” (217). El escritor aspira a desaparecer fragmentándose en artículos, entregándose en palabras; desea arder, deshojarse, morir. Hallamos aquí el sacrificio del autor en sus escritos, que mezcla placer y dolor: “Estoy llegando, sí, a esta voluntad negativa del artículo de periódico como sacrificio, como inmolación, como amortajamiento de criaturas que pudieron crecer y vivir” (218). Se convierte así el escritor en un Dionisos que se entrega a la corriente del tiempo, al presente continuo y cambiante del artículo, que se sacrifica (en imagen heraclíte<sup>12</sup>) para engendrar la multiplicidad diaria: “Me arranco artículos como el que se arranca la piel a tiras, como el leproso que se arranca la carne en pellas” (218). Es una imagen del artista semejante a la del pintor (139), que ardía y se consumía en el fuego que mata al tiempo que crea (139).<sup>13</sup> Igualmente el escritor ha de morir para crear, uniéndose así al río heraclíteo que se destruye incesantemente, a la naturaleza, que engendra las apariencias.

De este modo, el “consuelo metafísico” dionisiaco es la salvación del hombre para esta vida, la única. El arte puede transformar la náusea que la existencia provoca en un sentimiento de goce que hace permanecer en la vida sin eliminar el dolor (Burgos Díaz 94). Así en *Mortal y rosa* Umbral recrea la muerte del niño, apurando el dolor, pero la palabra lo transmuta al mismo tiempo en goce por la inmersión en su interior. Esta belleza es una afirmación de la vida, como Umbral observó en el propio Cioran:

Luego descubrí que Cioran escribía siempre el mismo libro de aforismos, sin preocuparse de estructurar nada, y me cansé un poco de tanta belleza, que al final estraga y hastía si no contiene más elemento trágico que el puramente retórico. Cioran decía que no a la vida, pero lo decía tan bien que su negación se convertía en una afirmación de vida, en una prosa exaltante que nos llenaba de amor por la palabra, y en consecuencia por todo lo que las palabras nombran. Al final, el pensamiento negativo de Cioran resultó un pensamiento débil, porque él no se suicidó nunca y ha muerto de viejo. (“Cioran” 96)

El elemento trágico que Umbral echa en falta en Cioran probablemente sea el elaborado en *Mortal y rosa*: el infinito amor por el hijo (finitud que Cioran aborrecía, infancia que execraba) del que el padre se siente separado para siempre, pues no espera reencontrarlo en ninguna otra vida.

## Neobarroco

Tras esta exposición sobre la nada, el escritor y la literatura en *Mortal y rosa*, es necesario regresar nuevamente al principio, para retomar la vinculación de esta nada con el neobarroco. El análisis del concepto de lo barroco en Umbral (al que este ha dedicado numerosas páginas) así como de los rasgos neobarrocos presentes en su obra, requieren un estudio aparte que, aunque imprescindible para entender la poética umbraliana, excede los límites del presente artículo. Umbral entiende el Barroco siguiendo a D’Ors (66), como una constante histórica que se encuentra en épocas recíprocamente lejanas. Él mismo se inserta en el

“torrente poderoso del barroquismo hispano”, con Valle-Inclán, Cela, Martín-Santos o “el renacentismo austral y poderoso de los hispanoamericanos” (*Suspiros* 270).

Efectivamente, como ha observado Carlos Figueroa Sánchez (81-82), al iniciarse la década del setenta una serie de críticos y escritores comenzaron a señalar tendencias y características barrocas en la narrativa hispanoamericana (Lezama, Sarduy, Carpentier), siendo significativa (precisamente en 1975, año de publicación de *Mortal y rosa*) la celebración del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Madrid, centrado en el barroco y en el neobarroco. Allí caracterizaba Arístides Natella la narrativa del boom como “una manifestación renovada de tendencias barrocas de los siglos XVI y XVII, centrada en la destrucción de las formas, la deliberada novedad estructural, las construcciones antirracionales y la exigencia de lectores competentes” (Figueroa Sánchez 83). Umbral aprecia, siguiendo el libro de Camón Aznar, esta destrucción de las formas en la narrativa de la época en su artículo “Tiempo de destrucción” (*La guapa* 197), en el que se sirve del título de Martín-Santos (al que, según hemos visto, sitúa en la tendencia barroca).<sup>14</sup>

Según ha observado Sarduy, en el Barroco pueden diferenciarse procedimientos de “artificialización extrema” (que se logran a través de sustitución, proliferación y condensación) y procesos complejos de intratextualidad e intertextualidad. Estos niveles se integran en tres tópicos: el erotismo como juego y desperdicio del lenguaje, el espejo en tanto autorrepresentación y reflejos diseminados, y la revolución en tanto subversión del sistema logocéntrico. Estas líneas desarrolladas por Sarduy servirían para caracterizar la escritura umbraliana, pero habremos de limitarnos a desarrollar aquellos que de un modo principal estructuran el libro de acuerdo con la visión heraclítica del mundo que hemos expuesto.

En la escritura de *Mortal y rosa* encontramos un proceso continuo de enmascaramiento, de envolvimientos sucesivos de una escritura por otra, lo que constituye la dinámica propia del texto neobarroco. Ya hemos observado cómo en la obra se reflexiona sobre el desdoblamiento que toda escritura produce. Este fenómeno va a simbolizarse continuamente. Lo hallamos en el motivo de la vajilla pintada, en la que se emplea igualmente el símbolo de la selva (que, como hemos visto, se relaciona con la naturaleza y con el lenguaje): “los platos con bordes de selva y cacería, las tazas con reborde de maleza” (79). Esta vajilla es un doble al mismo tiempo de las uñas de la criada, también pintadas. Tanto una como otras tienen los bordes saltados, descascarillados, mostrando la ruina que aguarda detrás de la máscara de la realidad. Esta imagen se despliega y disemina en otras semejantes: las puertas de los aseos con inscripciones, nombres, roturas (107), el cuadro barroco de la sacristía en el que se retrata como espejo idealizado la realidad, las paredes cubiertas de póster (112). El desdoblamiento de la realidad mediante la imagen, la pintura o la palabra denuncia la condición fugaz de cuanto consideramos real, que se revela como trampantojo, como cáscara (símbolo reiterado durante el libro) tras la cual no hay sino horror hasta el punto de que solo la costumbre nos hace vivir en ella:

Del otro lado de las cosas, en la irrealidad que ha marginado el tiempo, me muevo, hablo al hijo, escribo, paseo, compro pan, y la vida, despojada de su levadura de días, es una forma de actualidad espantable, de una precisión zurbaranesca, sin atmósfera. Actualidad total, intemporalidad, vida plena, pero todo en un espejo, movimientos sin música y palabras sin perfume. Sólo por el dolor supremo y por el placer supremo se sale del tiempo, se vive en un regato sin horas. Pero el placer es insostenible, como el dolor, en tanto que el horror — ámbito de lo uno y de lo otro, que no es lo uno ni lo otro— se prolonga indefinidamente y nos da esta única eternidad posible. Sólo se es eterno en el horror. (168)

La proliferación es uno de los principales recursos de la prosa umbraliana, que podemos hallar en su prosa selvática, presente en *Mortal y rosa* en frecuentes enumeraciones (112)<sup>15</sup> que llegan a la enumeración caótica (103).<sup>16</sup> Igualmente se manifiesta en la yuxtaposición de fragmentos como forma de estructuración de la obra, a veces conectados por relación analógica o cronológica, pero en otros casos sin aparente vinculación entre sí. Podemos observarlo, por ejemplo, en las once secuencias que conforman el denominado por Miguel García-Posada capítulo octavo de *Mortal y rosa* (106-115), cuyo contenido resume el crítico de la siguiente forma: “Wáteres; escritura; escritura y transparencia; la ciudad; las ninfas; las viejas amantes; Serena; el cuerpo

de la mujer después del amor; la tarde, escuchar a los niños; el anochecer; la amenaza de la muerte y los juegos de los niños en la calle” (21). La heterogeneidad de los fragmentos es manifiesta.

Esta yuxtaposición implica en no pocas ocasiones un movimiento de huida, una elisión de la realidad. Así se observa en el comienzo del capítulo XX. Tras un primer párrafo impresionante sobre el niño en la clínica (“El niño en la prisión blanca de la clínica” [142]), se inserta una digresión sobre el éxito literario, de la que pasa a hablar de la violencia, la Historia y las calles, después de la cual vemos al escritor seguir el cuerpo de una joven por la ciudad. Tras una primera página dedicada al dolor del hijo encontramos once en las que el escritor parece huir del dolor. La digresión cumple así una función elidente, un hablar sin fin que acaba recubriendo el tema del hijo. Como ha observado Caballé (257-59), la elipsis constituye uno de los recursos principales del libro: no tenemos, por ejemplo, ninguna descripción del hijo, ni tampoco del momento de la muerte, ni menciona su nombre, ni da ninguna fecha. Igualmente, Umbral reduce los marcos temporales y omite cualquier precisión espacial que permita situar la narración (Castellani 78). Como ha observado Castellani, la ciudad se vacía de sus habitantes (80). De este modo, en la propia configuración espacio-temporal se materializa este símbolo central de la poética umbraliana: el vacío que subyace a la proliferación.

Junto a este recurso hallamos la serialidad, una de las características propias de lo neobarroco (Calabrese 44): repetición de una serie con una matriz única como mecanismo estructural de generación de textos. Este concepto se nos antoja de gran rendimiento en las novelas umbralianas de la infancia (construidas a partir de una matriz común que genera textos diversos), cuyo elemento principal es la repetición (Alberca, “El mito personal” 48): baile de máscaras, juego dionisiaco, tras el que se percibe el vacío (Alberca 57). En *Mortal y rosa* hallamos duplicaciones de imágenes, citas o motivos (el légamo, la selva) así como reparaciones de fragmentos o secuencias diversas (el niño entre las cosas, los retretes).

Por otra parte, el texto barroco (Figuerola Sánchez 101-102) se configura como red de conexiones, que en el caso de *Mortal y rosa* (desde su propio título) constituye una auténtica selva de citas y alusiones, nueva forma de recubrimiento y ocultación, en la que incluso el lector más avezado puede perderse.<sup>17</sup>

Esta proliferación del lenguaje barroco significa para Sarduy (208) malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje solo en función de placer; espacio de la superabundancia y del desperdicio, transgresión de lo útil y productivo a favor del erotismo. El engendramiento sin fin de la palabra encuentra su máxima expresión en la metáfora extremada umbraliana, que llega a conformar secuencias metafóricas amplias que abarcan un fragmento completo (García-Posada 38). Esta apoteosis del significante llega a elidir la realidad, que desaparece ante la superficie brillante de la palabra poética que se erige en objeto artístico, cosa en sí. Pues finalmente toda palabra es metáfora y todo objeto máscara a su vez tras la cual se esconde el vacío. De esta manera, el mundo se descubre “sin porqué”, gratuito, está “de más”, es materia en permanente creación y destrucción, “hacia y a partir de nada”, “H / steady state” (Sarduy 207-8).

Como comprobamos, la poética de Umbral responde a su concepción heraclítea de la realidad, revelándose, por decirlo en palabras de Buci-Glucksmann, como una “estética barroca de la precariedad ontológica” (Martín-Estudillo 35). La crisis vital del escritor se une a la crisis epistémica de la época posmoderna, en la que se desatan las dudas y la energía autodestructiva, tal y como sucedió en la época barroca. Tras el fondo brillante, emerge la nada. No ha de extrañarnos que el autor impusiera que en la cubierta de la edición de Cátedra de 1995 figurase, según Castellani (76) la representación del dios Pan niño. Parece, ciertamente, un dios niño, si bien el instrumento que emplea es el *aulós*. Este nos reenvía a la competición entre el sátiro Marsias contra Apolo, es decir, nuevamente a la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, desarrollada por Nietzsche en *El origen de la tragedia* (55). Por ello esta figura dionisiaca evoca a Zagreo, niño descuartizado por los Titanes. Tanto Pan como Marsias como Zagreo (en sus transformaciones) nos recuerdan el fondo animal del hombre, tan presentes en *Mortal y rosa*; la luminosa belleza del niño nos retrae a la gloria de la forma, que brilla un instante antes de ser devorada; finalmente, la música dionisiaca se descubre como “torrente unánime de la melodía” (*El origen* 31) que arrastra al fondo doliente y gozoso de la creación, en la que todo brota y se destruye incesantemente.

## Notas

1. Umbral: “Hay que partir del cuerpo, más que del alma, para reflexionar, aconsejaba Nietzsche” (*Mortal* 70).
2. Esta categoría de encuentro parece tomarla Umbral del libro de Rof Carballo *El hombre como encuentro*, pero elimina la noción de proyecto (con base genética) a que se une en la teoría de Rof junto al carácter personalista que tiene en esta, para quedarse en una interpretación heraclítica y materialista. También Rof Carballo ha analizado los encuentros entre la naturaleza y el hombre: “El hombre es la plaza, el ágora, la encrucijada en que se realiza este encuentro, el de la materia organizada en vida, alumbrando al espíritu, con el de la vida organizada en materia” (64).
3. Sus referencias a Heráclito en los artículos de esta época son continuas. Cfr. *La guapa gente de derechas* (198, 217).
4. Así podemos ver en la obra de Octavio Paz, *El Mono Gramático*, publicada en septiembre de 1974, en la que la metamorfosis continua de la realidad, dada su insubstantialidad se erige en uno de sus núcleos principales (16).
5. Como observa Fernando Savater, la lucidez en Cioran es una brusca revelación que se ha designado con la palabra “despertar” (37). En su artículo “Fernando Savater”, Umbral comenta la publicación de *Ensayo sobre Cioran* (tesis doctoral del autor), alaba la prosa del filósofo, al que dice considerar “la más joven y gozosa revelación” de la escuela madrileña de pensamiento, afirmando leerlo siempre con interés y sorpresa (*La guapa* 195).
6. Cfr. “Cosmogonía del deseo” en *Breviario de podredumbre*. En este texto, afirma Cioran haber despojado a la vida de sus sabores y enfangado en sus heces, dice haber sentido su desnudez (90).
7. En este autorretrato comenta el narrador: “Si te miras demasiado tiempo en el espejo, verás un mono” (Sartre 28). El paralelismo con el antropoide umbraliano es evidente.
8. Rof Carballo es una figura cuyo estudio arrojaría luz sobre los escritos umbralianos. En su artículo titulado “Rof Carballo”, perteneciente a *Spleen de Madrid*, lo señala como el psiquiatra que lo atendió durante años, amigo y “momento clave” de su formación intelectual. Es especialmente relevante leer la obra de Umbral a partir de la importancia que Rof Carballo confiere a la relación entre niño y madre en la configuración del adulto, por sus consecuencias en su relación con el mundo y con los otros, especialmente en sus relaciones eróticas. Así, por ejemplo, observa en la defectuosa relación afectiva con la madre durante la infancia más temprana la causa de las figuras de seductor (Rof Carballo, *Entre* 141-43) y también en la psicología del vagabundo, del eterno viajero (166).
9. Resuena aquí un argumento central en la obra de Octavio Paz (*El Mono* 39), en la que el artista experimenta la cárcel del lenguaje y el vacío-lleño de la realidad (concepción que encontramos también en *Mortal y rosa*).
10. Sobre la maleza de los signos o “enmarañada caligrafía vegetal”, cfr. Octavio Paz (*El Mono* 48).
11. Cfr. Paz: “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo” (*El arvo* 34).
12. Cfr. *Mortal y rosa*: “Los días se desprenden de mi cuerpo como la carne de los leprosos. La herida del tiempo. El tiempo es una herida” (158).
13. También el pintor es ejemplo de estar entre las cosas, “en el reino de las cosas” (139). Coincide en parte con la visión desarrollada por Rubert de Ventós en *Teoría de la sensibilidad*, cuyo libro cuarto se abre con una cita de Renan: “La poesía no será ya necesaria el día que sean poéticas las cosas que nos rodean”. Se encuentra en parte próximo Umbral al deseo de regresar al tiempo original que observa Octavio Paz en la palabra poética, regreso al mundo natural y “al tiempo en que hablar era crear” (*El arvo* 35).
14. Cfr. Umbral (*Diario de un snob* 9). Camón Aznar aprecia, tras esta licuefacción del mundo, la concepción heraclítica de la naturaleza (31).
15. La sobreabundancia nominal en la frase umbraliana a partir de esta época ha sido estudiada en el periodismo por Gracia Armendáriz (239-40).
16. Cfr. García-Posada 39.
17. Así por ejemplo, García-Posada atribuye la alusión al “puritanismo del trabajo” en Rubert de Ventós (Umbral, *Mortal* 209) a *Teoría de la sensibilidad*, cuando este asunto lo aborda en *La estética y sus berejías*.

## Obras citadas

- Alberca, Manuel. “El mito personal de Francisco Pérez Martínez”. En Carlos X. Ardavín, 2003, 45-64.
- . “Umbral en su eclipse barroco”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4 (1999): 21-35.
- Ardavín, Carlos X., ed. *Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*. Gijón: Llibros del Pexe, 2003.
- Burgos Díaz, Elvira. *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1993.
- Caballé, Anna. *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Camón Aznar, José. *Filosofía del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- Castellani, Jean-Pierre. “Espacio público y espacio íntimo en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral”. *Literatura, fotografía y espacio urbano*. Ed. Manuela Ledesma Pedraz. Jaén: Universidad de Jaén, 2004. 67-85.
- Cioran, Emil M. *El aciago demiurgo*. Madrid: Taurus, 1974.
- . *Breviario de podredumbre*. Madrid: Taurus, 1972.
- . *La tentación de existir*. Madrid: Taurus, 1973.
- D’Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.
- Figuerola Sánchez, Cristo R. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Medellín, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de Antioquia, 2008.
- García-Posada, Miguel. Introducción, en Umbral (2007).
- Gracia Armendáriz, Juan. *El artículo diario de Francisco Umbral (1957-1988). Análisis y documentación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995 [tesis doctoral inédita].
- Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Martín-Estudillo, Luis. *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- Morin, Edgar. *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós, 2000.
- Morris, Desmond. *El Mono desnudo*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- . *El zoo humano*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- . *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- . *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Madrid: Valdemar, 2003.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- . *El Mono Gramático*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Rof Carballo, Juan. *El cansancio de la vida*. Madrid: Karpos, 1975.
- . *El hombre como encuentro*. Madrid: Alfaguara, 1973.
- . *Entre el silencio y la palabra*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- Sartre, Jean Paul. *La náusea*. Madrid: Alianza, 1981.
- Savater, Fernando. *Ensayo sobre Cioran*. Madrid: Taurus, 1974.
- Umbral, Francisco. “Cioran”. *El Mundo*, 23 de junio de 1995, p. 96
- . *El hijo de Greta Garbo*. Barcelona: Planeta, 1998.
- . *España cañí*. Barcelona: Plaza & Janés, 1975.
- . *Diario de un snob*. Barcelona: Destino, 1978.
- . *La belleza convulsa*. Barcelona: Planeta, 1985
- . *La guapa gente de derechas*. Barcelona: Luis de Caralt, 1975.
- . *Los cuadernos de Luis Vives*. Barcelona: Planeta, 1996.
- . *Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra/Destino, 2007.
- . *Suspiros de España*. Madrid: Ediciones Felmar, 1975.
- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.