

## Ausencia, presencia e invención del infinito en *Mortal y rosa*

---

Carole Vinals  
*Université de Lille III*

El tema de la pérdida es importante en la obra de Francisco Umbral. A propósito de *El hijo de Greta Garbo* y *Mortal y rosa*, un crítico subrayó que se trataba de “un doble acto de reconocimiento, en el que el autor narra y recrea dos de las ausencias que más pueden afectar a un ser humano para convertirlas en discurso literario donde se ubiquen no ya como desgarró sino como fábula reapropiada estéticamente” (Penedo Picos 144). Mas la muerte en *Mortal y rosa* es la de un hijo, una situación que trastoca los límites generacionales y que solo puede situarse en los límites del lenguaje.

*Mortal y rosa* se asemeja a un diario íntimo, dirigido a recordar pero también a recobrar al hijo perdido, donde el narrador evoca desde la ausencia instantes aislados. Hay una elipsis sobre la muerte en sí, sobre el momento de la muerte, la despedida final. Es la historia de una separación imposible. No hay diacronía posible sino voluntad de reencuentro en este libro del duelo y de la memoria donde “el dolor duda continuamente, vuelve atrás, como una bestia sombría que no acaba de aprenderse el viejo camino” (194).

El texto arranca con una descripción del narrador contemplándose frente al espejo, lo cual remite al tema de las sombras. Lo más frecuente al hablar de la muerte es descorporeizarla, mas el narrador hace todo lo contrario. La escritura va a intentar circunscribir el vacío, darle cuerpo, carne, corporeidad. Pero la pérdida de un niño es una tragedia tan enorme que no hay aceptación posible, sólo rebeldía: “la obra debe hacer las veces de tiempo” (Penedo Picos 144) porque el tiempo fue hurtado escandalosamente.

### La ausencia

En la primera parte del texto, la cultura desempeña un papel central: Umbral cita a los grandes filósofos. Ni el hijo, ni su muerte, aparecen. La elipsis domina en lo que se refiere a sentimientos. Y también a la muerte propiamente dicha. Pudor, autocensura, pero también imposibilidad de nombrar aquello que no tiene nombre. Porque la muerte de un niño pertenece al campo de lo indecible. El narrador va pues a dar un rodeo. Al no poder mencionar la pérdida, se va a ir acercando paulatinamente al tema principal, recordando que lo propio de lo humano es ser precedido. Por eso va a hablar de sí mismo. Mas detrás del aparente afán narcisista está el fin de preservar lo único que queda del hijo: el padre, una paternidad demasiado breve y por ello mismo dudosa, que cobra la irrealidad de un sueño. El propio Umbral aparece como un ser espectral que pertenece a una vida que no es sino muerte. La escritura parece estar fascinada por el vacío. Desde la descripción primera del reflejo en el espejo, el ser humano aparece inconsistente, tan cambiante como las sombras, apenas reales: un muerto en vida reducido a un reflejo.

En *Perdre de vue* (*Perder de vista*), Pontalis hace del trabajo del duelo la metáfora del trabajo sobre el lenguaje. El crítico francés habla de una “melancolía del lenguaje” (64). Según él, este último no se inventó para comunicar con nuestros semejantes sino para hablar con lo desconocido: la muerte, los muertos. La palabra nace de la ausencia y al no encontrar al objeto perdido, no logra deshacerse de él. En *Mortal y rosa*, a través de la escritura se emprende también la busca de un ser ausente para siempre. La ausencia se vuelve presente a través de la metonimia: un juguete, cualquier objeto son rastros del vacío, como lo es el reflejo en el espejo. Se trata de construir un espacio hueco. *Mortal y rosa* es el reflejo del reflejo de una ausencia. La puesta en abismo sugiere la inmensidad de la distancia. Con la edad, se instaura una distancia entre el hombre y el mundo, una nostalgia de la unidad perdida: “la literatura es la distancia definitiva que perpetuamos entre nosotros y las cosas” (55).

Umbral empieza poniéndose en escena como una presencia metafórica, fantasmagórica: el yo parece engendrado por su propia muerte, fecundado por ella. Umbral frente al espejo es la conciencia de sí mismo contemplándose como si fuera un objeto, una envoltura vacía, de ahí que la escritura en *Mortal y rosa* tenga los

visos de una prosopopeya del yo. El libro arranca con el tema de los sueños: “cuando me arranco al bosque de los sueños [...] he dejado de interesarme por mis sueños” (17). Los sueños son un tema obsesivo aunque el narrador pretenda haber dejado de interesarse por ellos. El sueño está en el hombre, en cada hombre “todo lo que somos, sí, tiene ese revés de sueño” (ibid.). Somos la materia de nuestros sueños, como dijo Shakespeare. La vida de un hombre está marcada por el sueño, por lo evanescente: “hay una época de la existencia en que uno decide ser solo sus sueños” (ibid.), porque “el hombre es un ser de utopías, de distancias, de proyectos líricos. El hombre tiene que aprender a ser pastor de cercanías” (18). El sueño es lo confuso, lo inaprensible y por ello mismo aquello de lo que uno no puede deshacerse. Lo indescriptible y lo inasible están en el arranque del texto. La palabra se funda en la ausencia del cuerpo del hijo, sería la búsqueda del cuerpo.

En *Mortal y rosa*, la escritura conserva la huella de la ausencia y de la evanescencia como una cicatriz. El fantasma es lo que queda, “aquella parte del lenguaje que escapa a la construcción racional del objeto lengua, que es el trabajo de la lingüística” (Lecerle 41); la literatura es “el lugar privilegiado del regreso de lo que queda” (ibid.). Para Lyotard, la escritura poética es “la escritura de la imposible descripción, la desescritura” (198). El asidero de *Mortal y rosa* emerge de lo inaprensible. El narrador nos recuerda que “lo que nos habita son los fantasmas de lo inasequible, de aquello de lo que no podemos deshacernos, y que, por eso mismo, no podemos evitar” (Blanchot, *L'espace* 114). *Mortal y rosa* está poblado de un fantasma que abre un espacio donde se pierde el lenguaje: “ahí donde se acaba el lenguaje, donde toca sus límites, no es lo indecible que empieza sino la materia del lenguaje” (Agamben 19). Pero en el final del lenguaje se halla también su comienzo. En *L'écorce et le noyau*, Nicolas Abraham y Maria Torok analizan el lenguaje como un “sistema de huellas elocuentes” (5), donde siempre hay “inclusión” de un cuerpo fijado en fantasma: en *Mortal y rosa* se trata del cuerpo del hijo cuya huella el lenguaje lleva en negativo. Un fantasma es un muerto mal enterrado que vuelve sin parar. Es la huella de un pasado que no se puede dejar atrás. En *Totem y tabú*, Freud explica que el duelo es un trabajo que consiste a poner a los muertos en un lugar y a los vivos en otro (45). La escritura lleva la huella de esa inversión: “escribir es perder peso. Un adelgazamiento súbito” (*Mortal* 87). Es como si el yo biográfico adelgazara hasta transformarse en el yo de la escritura. Escribir sobre sí mismo no es un proyecto de edificación, sino una empresa de destrucción, no se trata de salvaguardarse de la muerte sino, como lo muestra la visión de la calavera en el espejo, de despedazarse. Como lo afirma el propio autor, escribir sobre sí mismo es un gesto suicida, una forma de demolerse. La escritura en Umbral es desescritura, huella del desgarramiento, del sentido roto y de la identidad inestable, afirmación del carácter ilusorio de cualquier tentativa de cohesión. En *Mortal y rosa*, el trabajo de escritura consiste en hacer que la pérdida no se resuelva jamás en duelo. El crítico francés Maurice Blanchot habló de una “escritura del desastre” (*L'écriture* 12), una “poética negativa”, que se opone a un discurso que pretende explicarlo y aclararlo todo. La voz se ha vuelto sombra.

Los dobles que se multiplican contribuyen a difuminar los contornos, volverlo todo más borroso, remitiendo a lo inmaterial. Las palabras de los otros, las de Camus, a quien Umbral cita sin nombrarlo directamente cuando escribe “me resisto a amar una creación en la que los niños son torturados” (*Mortal* 127), nos ofrecen del narrador una imagen difusa e inaprensible. La escritura incluye la muerte, la mira como suya, como propia, la reconoce como una verdad en la que reconoce el secreto de lo que es. La escritura es en *Mortal y rosa* camino hacia la muerte: “La casa que empieza a cerrarse como una tumba en torno de ti” (123). El uso de la segunda persona sugiere un desdoblamiento que funciona también como anuncio de muerte.

En *Duelo y melancolía*, Freud compara ambos términos y subraya sus puntos en común pero también sus diferencias (84). Cuando hay melancolía, a diferencia del duelo, la pérdida es inconsciente y las relaciones con el objeto perdido son ambiguas. Según Freud, el melancólico no sabe muy bien lo que ha perdido exactamente. Julia Kristeva dice de la melancolía que es “un abismo de tristeza, dolor incommunicable que nos absorbe a veces, y a menudo duraderamente, hasta hacernos perder el gusto por cualquier palabra, cualquier acto, hasta el gusto por la vida” (13). Kristeva asocia la melancolía a la tristeza que “sería más bien la expresión más arcaica de una herida narcisista no simbolizable, imposible de nombrar, tan precoz que ningún agente exterior (sujeto y objeto) puede serle referida. Para ese tipo de deprimido narcisístico, la tristeza es en realidad el único objeto [...] al que le tiene apego, que domestica y quiere, a falta de otro. En ese caso, el suicidio no es un acto de guerra camuflado, sino una reunión con la tristeza, y, más allá de ella, con ese

imposible amor, jamás tocado, siempre lejano, como las promesas de la nada, de la muerte” (ibid.). El propio Umbral describe así sus sentimientos: “es preciso haber llegado a lo más alto del horror para conocer esa quietud mortal, ese sosiego neutro que he conocido yo, esa plenitud inversa donde ya nada se mueve, nada duda, nada canta, sino que el corazón es una piedra desnuda y el pensamiento es una cinta muda” (*Mortal* 162). Ha dejado de sentir, ha dejado de pensar. Lo que describe es una forma de muerte, un embotamiento total. El horror es una sima (implícitamente se opone al hoyo). Sosiego y quietud son sustantivos con una conotación habitualmente positiva que aquí se ve invertida por los adjetivos ‘mortal’ y ‘neutro’. Lo que describe el narrador es una muerte en vida, lo que experimenta aquel que sobrevive; “nada se mueve, nada canta, nada duda” (ibid.): todo es negación aquí. Sentimientos y pensamientos han desaparecido por completo. La melancolía en *Mortal y rosa* aparece bajo la forma de giros negativos: es privación de algo misterioso e imposible de definir. La ausencia se plasma en la negatividad del estilo. Los prefijos privativos abundan, como en la expresión “cuaja sin ser visto” (163) que subraya la invisibilidad del paso del tiempo. Lidar con la pérdida es lidiar con lo invisible. La escritura es un espacio para el duelo, que pretende aprehender la pérdida.

En las páginas 96 y 97 aparecen fragmentos de cinco líneas y siete líneas en medio de páginas blancas: los días, comparados con huecos, aparecen en medio de la blancura del papel. Las páginas están impregnadas de blanco: pocas palabras, pocas frases, la escritura se retrae, los blancos plasman el tiempo insinuándose en el texto. La instantaneidad está también plasmada a través de “la luz que se seca en las copas” (*Mortal* 97). La expresión “los niños pierden su inocencia” remite a la idea de laguna. Hay intervalos blancos que hablan de separación, de soledad; los vocablos son provisionales y todo parece diluirse, transformarse, plasmando la desaparición, la distancia insalvable.

El color blanco es obsesivo en *Mortal y rosa*, remite a la muerte, que en algunas culturas es el no-color, semejante al negro en ese aspecto; pero el blanco remite también a la página blanca: “mi cuerpo blanco y desnudo. [...] Blanco, digo, blanco de leche” (27). El blanco sirve también para plasmar la distancia y el carácter irreductible del duelo. El blanco es el color de lo absoluto y remite claramente a la ausencia. El blanco (*candidus*) es incluso el color del candidato, de aquel que va a cambiar de condición, es el color que simboliza el paso de un estado a otro. Es el color de la muerte, y del renacimiento a través de la escritura. El blanco, color de la infancia, es también el color de todos los posibles: el blanco es un vacío, está suspendido entre ausencia y presencia. La forma gráfica del libro cobra entonces una importancia singular, evocando una suerte de caligrama dibujando el vacío dejado por la muerte. El blanco simboliza el desvanecerse de todos los otros colores. Es el silencio absoluto. A menudo, comenta Mircea Eliade, el blanco es el color de la primera fase en los ritos iniciáticos, el color de la lucha contra la muerte (32). Los blancos del texto dan cuenta de la instantaneidad, de la fugacidad. El blanco es el momento de vacío total, entre vida y muerte, cuando el ser se encuentra suspendido sobre un hueco. El blanco remite también al hospital, a la operación y a la sangre que mana. Es el color de la pureza cuando nada ha empezado todavía. En el rito cristiano se suele enterrar a los niños en un sagrario blanco y con flores blancas: es el color de la muerte de los niños. Y también el color de la leche, como lo subraya el propio Umbral recordando el instante del nacimiento. Mas la escritura en *Mortal y rosa* pugna sobre todo por oponer a la ausencia el peso de la corporeidad. Se trata de concretar, a través una sed de precisión, al cuerpo.

### Corporeidad y presencia

*Mortal y rosa* puede leerse como una etopeya del hijo: sus juegos, su carácter se encuentran descritos. La muerte no ha sucedido todavía, la escritura retrasa su llegada demorándose en la corporeidad. Hay una necesidad de fijar los rasgos del hijo debido a su próxima partida, de grabar la imagen que pronto se desvanecerá. La fotografía de la colección Austral presenta a un niño de espaldas cuyos hombros delgados subrayan la fragilidad.

“La poésie, c’est retrouver l’enfance à volonté”, decía Baudelaire (432). Al establecer una conexión entre la infancia del padre y la del hijo, la escritura permite que la vida de este último se prolongue, incorporándola a la suya. El narrador le da su carne a su propio hijo. El reflejo cobra corporeidad. Y para darle espesor, muestra que el niño lo es todo, que el niño es el mundo entero: “El niño participa de la fruta,

del gato y del hombre. Es un cruce de individuo, manzana y felino. Ansía tanto la vida y no sabe que está dentro de la vida, de que en él se han logrado y detenido corrientes de siglos y que le habita la actualidad. [...] Todas las fuerzas de la vida pasan por él” (*Mortal* 150). El niño es vida, presente absoluto, completamente ajeno a las elucubraciones intelectuales. El narrador se maravilla ante el niño cuya muerte es inaceptable. Y por ello el texto la niega procurando devolverle espesor, presencia.

*Mortal y rosa* es un libro profundamente carnal y corpóreo. Lo importante sigue siendo el cuerpo en sí y relacionado con el amor carnal, de ahí la importancia de los pasajes dedicados al sexo en un libro en el que la muerte es el tema principal. La carne es lo que importa, lo que hace que uno esté vivo: “la llaga secreta, la respiración submarina de los sexos, triste avidez en que mi boca cenital se deshumaniza” (58). Los olores y los sabores son fundamentales: “sabor de matadero” (53). Si el sexo es tan importante es porque es algo que nace del cuerpo: “algo va a crecer en el cuerpo” (65); “el olfato, los olores, ese mundo complejo que se aleja y se acerca, todo lo que yo he disfrutado con la pituitaria, mi entendimiento del mundo como olor” (73). El olfato es el más animal de todos los sentidos. Pero para Umbral “el olfato es sin duda el sentido más lírico” (ibid.). El factor corporal es la realidad última y como siempre en Umbral hay un anhelo de carne. Hay pasajes enteros dedicados al erotismo y al cuerpo de las muchachas. La percepción es sensual: un amalgama de sensación, sonido y color que remite a una memoria personal. El estilo “se adentra en el recuerdo cerrado de la persona” (Barthes 78), la materialidad es opaca y se compone “a partir de su experiencia de la materia” (ibid.). Un estilo es siempre metafórico, pero la imagen surge de la “ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor” (ibid.). Esa carnalidad del estilo y su capacidad para dar forma al recuerdo aparecen en *Mortal y rosa*. La poesía para Umbral está vinculada a la sensualidad, como la escritura. Sin duda porque se trata de un sentido muy sinestésico que convoca imágenes e incluso sonidos. De ahí que el cuerpo cobre un protagonismo esencial. Al despertar, lo primero que experimenta el narrador es el dolor en los ojos (“me duele el ojo derecho”, *Mortal* 19). El dolor es ante todo físico, y también comenta “la erección innecesaria” (ibid.), ese fenómeno matutino, mecánico, es una reacción corporal. A continuación, le dedicará varias páginas al pelo, luego al rostro, y por fin al cuerpo. Incluso a la hora de aludir a la escritura, lo que destaca el narrador es la importancia de las manos.

La felicidad, corporeizada, se afina en la materialidad. Se trata de restituir un cuerpo y una historia: el texto le da una consistencia textual al vacío de la muerte. El tiempo se recupera proustianamente a través de una situación como cortar las uñas del hijo. La realidad está muy presente y posee una dimensión tangible. Los gestos del niño, sus juegos, simbolizan un mundo concreto. La presencia del mundo, la omnipresencia del aquí y del ahora remiten a un afán de mantener aquello que se está diluyendo. Hay un despliegue de materia. El cuerpo es movimiento con una enumeración de verbos (“me muevo, hablo al hijo, escribo, paseo, compro pan”, *Mortal* 162), que nos remiten a la vida. El cuerpo es acción, instante suspendido: “Fuimos felices, un momento, los tres, en la nube gorda y grande de la carne quemada, en la fogarada densa del domingo” (110). Hay una pesantez del mundo. La nube es aire, algo tan inaprensible como la felicidad y el tiempo. Los adjetivos ‘gorda’ y ‘grande’ pretenden dar más importancia y espesor, confiriendo densidad y carnalidad.

La escritura plasma la temporalidad desgarrada y a la vez la complejidad de la existencia, intenta hacerse eco visual de esos girones de tiempo, esos instantes fugaces, esa ausencia de lazo entre dos páginas. Las comas y la expresión “un momento” (*Mortal* 110) recalcan la fugacidad y la brevedad. Después de esta frase hay un blanco y aparte. La palabra “domingo” (110) que marca el último día de la semana, el final de una etapa, se encuentra como suspendida al borde de un vacío. Sigue un blanco de dos líneas que plasma ese vértigo y esa imposibilidad de decir el horror y luego “del otro lado de las cosas” (113). El mundo está roto y desgarrado y el espacio de la muerte está descrito como un espacio límite entre dos zonas: “en la linde del campo y la ciudad”, “un cementerio al fondo, grande, inmenso, vertical, valle de muertos y cipreses”, y el niño aparece “náufrago entre amapolas y escombros”, “un barrio grande y feo que terminaba allí”, “con su avanzada de cementerio, metiendo ya los muertos en el campo” (ibid.).

Lo que dice el título, es que la vida destruye al mismo tiempo que construye. “El primer día de su nacimiento le encamina a uno tanto hacia la muerte como hacia la vida” (Montaigne 28). Descifrar los síntomas del envejecimiento en su cuerpo es descifrar los síntomas de la mortalidad. Envejecer es una suerte de fallecimiento diluido ya que algún día lo que está deja de estar. El cuerpo incluso se vuelve fragmento: “Tu

cuerpo es un hermoso fragmento / De no sé qué grandeza rota” (*Mortal* 110). El cuerpo es ante todo mortal, el adjetivo ‘rosa’ se encuentra en segunda posición detrás de ‘mortal’. Edificación y desmantelamiento ocurren simultáneamente. Los primeros signos de la muerte ya se descifran en la niñez. El quiasmo es una figura que remite a la ruptura de la muerte. Con ella se plasma cómo la muerte se introduce en la vida: los dos mundos son porosos y se interpenetran. El quiasmo evoca una suerte de espejo, como un desdoblamiento invertido: el niño joven que muere, el padre que lo contempla morir. La muerte está metida en el interior de la vida (el cuerpo), como el alma en el interior del cuerpo. Hay una inclusión de la muerte en la vida. Lo que es, ya dejó de ser. El tiempo de la vida es como un líquido que fluye entre las manos sin poder parar: no deja de manar. La vida es crecimiento (el del hijo cuyos progresos el padre enternecido va anotando día a día maravillado) y la decadencia (cuyas señales aparecen en el espejo que revela la mortalidad). El envejecimiento es una enfermedad física y una metafísica difusa, que no se puede localizar. Los vivos empiezan a morir en cuanto nacen. La nada, simbolizada por la calavera, yace escondida en el interior del ser, como su antítesis sustancializada. Por debajo de los órganos está la negación inmanente de estos últimos. El narrador muestra como su esqueleto se hace cada vez más visible.

El texto desgrana un interés obsesivo por el cuerpo y este último parece dedicado a una sola función: “el cuerpo es una máquina de vivir” (*Mortal* 108). Vivir es el único propósito, la meta única, el único objetivo. El cuerpo se ve reducido a una parte que no es la más noble, sino la que sirve a la digestión de alimentos: “soy un intestino que sangra o un corazón que enrojece de sangre” (109). El intestino y el corazón aparecen como fuera del cuerpo, como si de una autopsia se tratara. Los síntomas de la enfermedad se ven transformados: la sangre cobra una materialidad inaudita y remite a la herida anunciadora de defunción. El cuerpo ocupa un lugar central, pero se trata de un cuerpo herido ya que la enfermedad es la antesala de la hora última. Para dar cuenta de la herida la figura utilizada es la sinécdoque. La sangre que gotea como motivo recurrente es una clara referencia al cuerpo herido y al fallecimiento, pero también al tiempo que pasa ya que este último actúa a modo de clepsidra: estar enfermo es saber que el tiempo está contado. La expresión “la sangre de la herida” es recurrente, pero ‘sangre’ remite a vida y es también señal de la muerte cercana: “esa gota de sangre, ese quejido mudo de mi cuerpo, ese goteo rojo de la vida” (*Mortal* 108). Tenemos un heptasílabo y dos endecasílabos, como si la escritura lograra postergar el momento fatal. El paralelismo de los dos sintagmas nominales sirve para unir la palabra ‘cuerpo’ a la palabra ‘vida’: el destino del padre se ve así trenzado con el del hijo. La sangre es un símbolo de vida, el máximo símbolo de vida, y la sangre en *Mortal y rosa* es recurrente, en un libro cuyo tema es la inminencia de la nada, su contrario que es la vida aparece de forma obsesiva, como si la única forma de cernir la máxima amenaza fuera invocando su contrario. La sangre representa “la efusión de la vida en la muerte, de la muerte en la vida” (*Mortal* 108). La palabra ‘efusión’ en lenguaje corriente se aplica sólo al derramamiento de la sangre, pero remite también, en el campo de la alquimia, a la purificación de la piedra filosofal. La sangre es un líquido feroz, “una gota de sangre, un tiburón de miedo” (109) y parece cobrar unas proporciones oceánicas. Lo minúsculo (“una gota”) se animaliza (“un tiburón”). Asistimos pues a una transubstanciación. Las dos palabras están unidas por el mero hecho de compartir el mismo elemento líquido pero el tiburón es un depredador cuyo encuentro suele ser mortal. Lo más anodino (“una gota de sangre”) provoca un pánico atroz.

El hijo de Umbral padecía leucemia. La palabra ‘leucemia’ se compone de dos palabras griegas: *leukos* que significa blanco y *haima* que significa sangre. La enfermedad en sí no se ve nombrada directamente, pero aparece de forma recurrente a través de las dos palabras. ‘Sangre’ y ‘blanco’ remiten a una patología concreta. La blancura es un tema que aparece desde el principio cuando Umbral alude a su propio cuerpo; la sangre del hijo tiene un color blanquecino, debido al aumento de los glóbulos blancos. La sangre derramada remite también al tema del sacrificio; el niño es el ser inocente cuya muerte no tiene sentido.

### Invención del infinito a través de la escritura

Si la vida no tiene sentido, la única forma de dárselo es pasar de lo individual a lo supra individual. La escritura va a jugar un papel esencial para alcanzar esa otra dimensión. Se trata de abolir la separación. En *Mortal y rosa*, la temporalidad sigue el flujo de la memoria. El narrador inventa conversaciones con el hijo:

“Este libro, hijo, que nació no sé cómo, que creció en torno a ti, sin saberlo, se ha convertido en el lugar secreto de nuestras citas, en el refugio de mi conversación, de mi monólogo contigo” (228).

En un libro reciente, el crítico Michel Meyer afirma que la poesía es capaz de expresar el carácter roto y fragmentario de la realidad. Es la enunciación lo que permite sobrepasar la fragmentación. Y ello a través de la distancia: “La distancia, la diferencia se vuelven la literalidad, lo que viene a ser lo mismo que enunciar la imposibilidad de enunciar lo real en su unidad propia, esencial, en su identidad evidente. [...] Uno no puede decir las cosas tales como son sin valerse de lo que no son” (33). La metonimia es una figura esencial en *Mortal y rosa*: del todo solo se nos revela una parte. En *Mortal y rosa*, Umbral se vale también de otras figuras para formular lo in formulable: la metáfora supone analogía y enlace, conexión entre lo disperso.

Para que cuaje esa disparidad aparente, la coherencia, difícilmente cernible desde el exterior, es esencial. La palinodia también permite sobrepasar los límites impuestos por la mortalidad. La reiteración es otro procedimiento constante: el narrador suele repetir una palabra a modo de encantamiento (al principio es la palabra ‘sueño’: “me arranco pues de la zona pantanosa de los sueños” (*Mortal* 19). Y más allá de las repeticiones, las palabras van ascendiendo: “por debajo de mis párpados cerrados, siempre mis ojos abiertos. Por debajo de mis ojos cerrados, siempre mi mirada abierta. Por debajo de mi mirada cerrada, siempre mi alma abierta” (164). La oposición abierto/cerrado, transfiguración de la oposición vida/muerte, es a su vez superada por la lenta apertura: primero los párpados que se ensanchan convirtiéndose en ojos, estos últimos se desmaterializan transformándose en mirada, y esta última se convierte en alma. De lo más pequeño hasta lo inabarcable. La oposición y la contradicción se ven así superadas. Es como si la escritura pretendiera, a la vez que subraya el desgarramiento, tejer lazos, abrir, pero partiendo de lo más cerrado.

La parataxis, que consiste en deslizarse entre pasado y presente, presente y pasado, es también esencial. El Hades clásico era el reino de la ucronía y la mezcla de tiempos verbales trasmite la sensación de que el ayer, el hoy y el mañana son simultáneos. Lugares y épocas se mezclan, lo cual sugiere continuidad y circularidad. El ritmo desempeña también un papel esencial, especialmente las estructuras bimembres que contribuyen a retrasar la acción, imponiendo una lentitud que suaviza lo contado y a la vez pone de realce el estilo: “Vamos entre luces, entre noches, hacia no sé donde, por la ciudad, hablando, soñando” (*Mortal* 141). Las parejas (“luces/noches”, “no sé donde/la ciudad”, “hablando/soñando”) sugieren también la idea de una compañía, un paso lento. Lo opuesto se ve reunido y las oposiciones superadas. La vida acaba en el morir, pero el texto invierte el movimiento al empezar con la imagen de la calavera (que es el fin) y acabar con la llamada al ausente que es una forma de volverlo presente. La muerte ya está dada por adelantado y su imagen aparece por anticipado: “Miro a veces los días que pasan como huecos” (*Mortal* 141), precisa el narrador en las primeras páginas. Presencia y ausencia están muy unidas. Pero la transmisión solo se opera con la muerte. El narrador va a dirigirse al hijo: el tú está en contacto con el yo que lo profiere. El hijo está hecho presente por la imaginación, inmerso en el acto de creación. *Mortal y rosa* empieza por el final: el narrador se ve a sí mismo muerto. Es como si todo estuviera ya acabado.

*Mortal y rosa* es un relato de filiación pero al revés, el padre es el heredero del hijo. Es esa inversión de la genealogía lo que va a engendrar el relato del pasado. La impresión en *Mortal y rosa* es que padre e hijo están en osmosis. La superposición temporal permite situar el texto en una suerte de temporalidad ajena al tiempo. La nada que percibe el escritor, el trabajo de la ausencia, todo ello se vuelve para él presencia a través de la escritura. Como si la nada tuviera un poder de afirmación. La metáfora, que es distancia, rodeo, permite expresar el horror: “Pero en el remolino del horror, cuando solo 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. ¿El espanto puede dar lirios? Ya lo creo” (126).

El narrador convoca también a otros escritores, como al “poeta arabigosorianoandaluz” (*Mortal* 19). Lo leído permanece enconado: “la prosa leída la noche anterior está ahí, cuajada, enconada en el ojo [...] un libro entero se me ha quedado bajo el párpado” (ibid.). Los autores ajenos le permiten ensanchar su espacio. De esta forma, se adentra hacia un espacio imaginario y sale del tiempo biográfico. “Umbral es un escritor de nombres propios, de muchos nombres propios” (Díez 15). Como Noé, se transforma en el arca de todas las cosas, en un refugio donde las personas amadas, los instantes vividos, se transforman. El espacio imaginario libera del tiempo destructor; “dedicó su vida a nombrar y a acuñar nombres, asimilándose en cierto modo a esa esencia de la divinidad que crea nombrando” (ibid.). Es un tiempo que va más allá del instante, un espacio

donde la duración se vuelve intemporal. Se trata de salvar las cosas, y los seres: la muerte se vuelve promesa de supervivencia. Hay identidad de presencia y ausencia. La escritura es el momento en el que el tiempo se interrumpe, pero es también el tiempo de la repetición, el de una escritura circular que vuelve al origen.

Lo que caracteriza a *Mortal y rosa* es el polimorfismo, plasmado a través de la mezcla de prosa y verso. En esta obra, el fragmento se convierte incluso en una forma de saltar por encima del dolor: “Cuando no sabe el mundo / Qué paso dar / y todo está en suspenso, como trabado, / saltas tú a pies juntillas, / salvas la zanja, / y vuelve el día a correr, / claro en tu agua. De un fragmento a otro, de una casilla a otra” (118). El niño es movimiento (salta y salva), capaz de sortear cualquier tipo de obstáculo, incluida una zanja que sugiere muerte, como si su capacidad de vida fuera superior a todo. El aspecto visual del libro plasma esa capacidad de transformación de la realidad que tiene la escritura: en la página 106 hay un párrafo de trece líneas sin sangrado, compacto, centrado y rodeado de blanco. Lo compacto alterna con lo breve; “es cierto que vivimos de treguas”, sentencia Umbral. Y hay momentos que aparecen entrecortados, como fogonazos, como ráfagas de instantes discontinuos.

*Mortal y rosa* es una polifonía, un juego de reformulaciones donde cada fragmento brilla; no hay unidad preexistente, la progresión parece hacerse de forma espiral. Una unidad perdida es transmitida por el niño, como si la infancia trajera el recuerdo de lo Uno. Las expresiones subrayan la idea de transformación. El tiempo se hace “granado”, es decir, discernible en las muchachas. Hay una necesidad de fijar el tiempo, un tiempo puro, superado. Para ello el autor va a emplear una técnica desrealizadora, desmaterializando lo sensible. El yo y el tú acabarán integrándose. Las antinomias vida y muerte acaban reconciliadas: la plenitud por encima de la muerte. Lo blanco, la claridad, está detrás de lo oscuro. El camino del amor lleva a Umbral a la simbiosis divina. Al final del libro da cuenta de ello la transformación morfológica: “Eaeaea. Ea mi niño ea. Eaminiñoa” (235).

La palabra tiene el poder de hacer que lo presente se ausente, de cumplir con esa ausencia. No se trata de escapar de la realidad, sino de afirmar la pura ausencia. Umbral traduce las cosas en su espacio interior, pasando del lenguaje exterior al lenguaje interior; la palabra se vuelve palabra de la ausencia, de lo invisible. Todo muere, pero la muerte es la compañera de la vida; el espacio del texto es el de la metamorfosis, un espacio órfico al que el escritor no tiene acceso, en el que solo puede penetrar para volver a desaparecer.

### Obras citadas

- Abraham, Nicolas y Maria Torok. *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1987.
- Agamben, Giorgio. *Idée de la prose*. Paris: Bourgois, 1988.
- Barthes, Roland. *Elements de sémiologie*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne. Œuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Folio Essais, 1989.
- . *L'espace littéraire*, Paris, Folio, 1998.
- Díez, J. Ignacio. Presentación. *Los placeres literarios. Francisco Umbral como lector*. Ed. J. Ignacio Díez. Madrid: Fundación Francisco Umbral, 2012.
- Eliade, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Le livre de Poche, 1981.
- Freud, Sigmund. *Duelo y melancolía*. Madrid: Alianza, 2001.
- . *Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos*. Madrid: Alianza, 2005.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 1987.
- Lecerle, Jean-Jacques. *L'emprise des signes*. Paris: Seuil, 2002.
- Liotard, Jean-François. *L'inhumain*. Paris: Galilée, 1998.
- Meyer, Michel. “L'écriture du deuil”. *De la métaphysique à la rhétorique*. Ed. Dominique Rabaté. Bruxelles: Publications de l'Université Libre de Bruxelles, 1989.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Paris: Le Livre de Poche, 1986.
- Penedo Picos, Antonio. “Del sentimiento trágico de la pérdida en Francisco Umbral”. *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*. Ed. Carlos X. Ardavín. Gijón: Libros del Peixe, 2003. 144-159.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Perdre de vue*. Paris: Gallimard, 1988.