

La impronta diarística en *Mortal y rosa*

Danielle Corrado
Université Blaise Pascal

Las obras de Francisco Umbral entrañan de manera general cierta dificultad a la hora de enfocar su complejidad genérica y, en el caso de *Mortal y rosa*, la recepción crítica oscila entre leerla en clave de diario, éste será el caso de Anna Caballé (257) o de José Manuel Caballero Bonald (7-9), o como novela o memoria lírica, como lo hacen Miguel García-Posada (García-Posada, Introducción 30) y Jean-Pierre Castellani (340). El propio Umbral contribuye a despistar al lector, jugando con las etiquetas y los títulos e introduciendo la indeterminación genérica como clave de lectura. Escritor sin género o indiferente a la taxonomía, Umbral otorga sin embargo al diario una atención privilegiada que nos lleva a cuestionar las afinidades entre un dispositivo de escritura y la forma peculiar de expresar el propio yo perpetuamente entre dislocación y construcción. Nuestra lectura del texto no se propone decidir su género, empresa sin duda vana y reductora, sino, y siguiendo en esto las afirmaciones del propio autor, explorar la dimensión diarística de *Mortal y rosa*. Desde esta perspectiva, se abordarán la impronta de la praxis diarística, las afinidades entre la poética del diario y la escritura de Umbral, a través en particular de la fragmentación y la reflexión metadiscursiva del autor sobre el género de la escritura del día.

Llama la atención una sensible evolución en la definición por el propio Umbral de la naturaleza del texto en marcha. Tras un dilatado autorretrato, Umbral define el propósito designando al hijo como “pivote” de un libro nacido bajo los auspicios solares de un verano marítimo, celebrando la oportunidad que le brinda la juanramoniana “estación total”, de retirarse del tiempo social de la cultura, para volver al tiempo vital de la naturaleza. Un marco espacio-temporal singular que entra en consonancia con una escritura concebida desde un género inédito, definido de manera excluyente: ni la novela, “fruta de invierno, de habitaciones cerradas”, pero “tampoco la anotación puntual de los diarios” (*Mortal* 101). Desechando las ataduras laboriosas de los géneros canónicos de la narrativa y de la escritura íntima, Umbral optó de entrada por una etiqueta cuya sencillez reivindica una libertad genérica para un proyecto abierto, gozoso, lírico, a tono con la plenitud veraniega y la intensidad de la experiencia de la paternidad. Sin embargo, y coincidiendo con la enfermedad del niño, el autor se refiere luego de manera cada vez más regular a “este diario”, respaldando la etiqueta un cambio sensible del contenido que se va centrando en el dolor, la rabia y la desesperación producidos por la enfermedad. Nuestra lectura propone la hipótesis de un texto que cambia de naturaleza a medida que se va haciendo y debido a las circunstancias que se imponen a Francisco Umbral. El texto que leemos es un constructo de varias piezas, que incluyen textos anteriores a la escritura de *Mortal y rosa* (“La mecedora”, “Estoy oyendo crecer a mi hijo”¹), y en el ensamblaje entra un texto que, en el periodo de la enfermedad y muerte del niño, procede de un diario.

La práctica diarística es perceptible tanto en la propia definición del autor convertido en “un hombre que hace interminablemente su diario” (198), como en el comentario reflexivo que remite a unos rasgos propios del ejercicio del diario. En repetidas ocasiones, frases como “en este mismo diario tengo escrito” o “no sé si lo he anotado en este diario” (198), remiten a la dinámica de una escritura enraizada en el día a día y por lo tanto propicia a las repeticiones. De la misma manera, cuando escribe Umbral: “he estado mucho tiempo sin escribir en este diario” (208), manifiesta una conciencia de las leyes implícitas de una escritura que reclama la constancia; un diario no es, en efecto, una serie de apuntes fragmentados, sino una práctica que, entre interrupción y reanudación, se amolda al ritmo de los días. La poética del diario es tributaria de la relación entre la escritura y el tiempo en su captación diaria. Esta norma, de las pocas que cuenta un diario, determina sin embargo una serie de rasgos genéricos tales como el fragmentarismo, una enunciación renovada a cada entrada, la corta retrospectiva y la ausencia de una estructura concertada, que engendran la insignificancia de lo apuntado y el carácter repetitivo; a estos rasgos cabe añadir la duración y la regularidad, que operan a su vez como reglas éticas para los diaristas deseosos de cumplir un pacto consigo mismos; lo

que apunta a diversas funciones: la disciplina, la constancia, o el autocontrol. De ahí la importancia concedida a la datación en el cánón diarístico; pero aunque sea un elemento emblemático a la par que simbólico, la fecha inaugural de la entrada no es una condición absoluta. Los diarios de Jaime Gil de Biedma, Miguel de Unamuno o Andrés Trapiello constituyen, en el ámbito hispánico, ejemplos de valiosos diarios desprovistos de fechas, sin vulnerar la poética del género. El mismo Umbral tiene una práctica variable al fechar *Diario político y sentimental*, pero no *Un ser de lejanías*, variación que corresponde al contenido ligado a la actualidad del primero, mientras el segundo se ciñe al presente de la intimidad de la conciencia.

En *Mortal y rosa* nunca se mencionan los años que corresponden a los hechos referidos; el lector dispone sin embargo, en la parte correspondiente a la enfermedad del niño, de unos puntos de anclaje más efectivos, que manifiestan una situación de escritura inscrita en el presente espacio-temporal del redactor, en una temporalidad definida: “domingo” (76); “ha venido el verano” (95); “octubre” (116, 124); “la terraza en esta primavera inverniza” (173); “abril” (187); “nieva otra vez” (141); “yo estoy aquí, detrás del cristal” (173). Si el libro carece de fechas, no carece de hitos temporales que señalan el avanzar del tiempo, un tiempo que en este caso se convierte en una cronología trágica en todos los sentidos de la palabra. “Un libro practicable, no hermético, no cerrado, no completo sino disponible y meteorológico” (100): la programática disponibilidad inicial mantiene a su vez afinidades con el gesto del diarista que confía en un texto en marcha, siempre abierto al mañana y, como tal, promesa de continuidad. A diferencia de los relatos, un diario no necesita conclusión y, por definición, el proyecto literario y vital de Umbral no contemplaba un cierre programado como elemento textual, pero, como el diarista nunca puede controlar el devenir de su texto, Umbral experimenta duramente el carácter imprevisible del mañana. La muerte del hijo trastorna la perspectiva inicial: el libro abierto al porvenir, a todas las promesas que representaba el niño, se torna en diario centrado en la enfermedad, que opera a partir de la unidad XX como elemento estructural. Se observa en efecto a partir de allí una rápida concentración temática sobre el lento declinar del hijo y el intenso dolor del padre, con algunas variaciones sobre la literatura (XXV) o la naturaleza (XXVII), que figuran como otras tantas escapadas fuera del agobio. Umbral no entra en detalles a la hora de evocar el estado del niño y sólo en muy contadas ocasiones surgen palabras que se refieren al aspecto concreto: “El niño en la prisión blanca de la clínica” (142); “tengo al niño pendiente de esa salud que gotea, de esa gota de suero, de luz, de vida” (170). El texto se ciñe sin embargo a las señales de degradación del estado del niño, “navegación agónica hacia la muerte” (195), que el padre apunta en el diario de a bordo en que se convirtió la escritura, aunque sin renunciar a su pletórico estilo metafórico. Muy pronto la conciencia que tiene Umbral de la gravedad de la situación imprime en el texto el ritmo fatal de una cuenta atrás: “El niño y yo jugamos por pasillos blancos, en habitaciones blancas, en días blancos sin luz, blancos sin sol, como más allá de la vida y la muerte. Jugamos a juegos blancos fantasmales. El niño y yo somos irreales, tibios, en el día sin horas, en la luz sin sol, en el cielo sin día, jugando por pasillos blancos, ventanas blancas, habitaciones blancas, más allá de su muerte y de mi vida, solos y mudos, quietos en lo fatal. Todavía jugamos” (173-74).

La resonancia de esta última oración es significativa de una aguda conciencia sobre la inexorabilidad que le toca afrontar, vivir la muerte del hijo. Más que por detalles concretos, la labor de la muerte se manifiesta por el repetido recurso al color blanco, color absoluto, suma y negación de todos los colores, que reúne los valores de la ausencia, y del tránsito. Será asimismo el blanco el color asociado con el mito materno en la obra de Umbral, y en particular a la hora de evocar a la madre muerta como “alabastro caído” (*El hijo* 251). Desde la conciencia de la muerte, el tiempo de Umbral se contracta en un punto fuera de la cronología, adoptando una postura póstuma, fuera del tiempo mortal:

Hasta que comprendo que la silla me lleva a mí, que el niño tira de mí, que vamos a no sé qué despeñadero, que soy un cadáver deambulando detrás de una silla de ruedas, o que llevo en la silla de ruedas una porción mínima de muerte, un niño que no pesa, una vida que no suena. Quisiera esto para siempre, seguir cruzando puertas, corredores, sonrisas amarillas de enfermos incurables, y que durase nuestro viaje, hijo, y tenerte siquiera así, viéndote desde arriba, viendo tu cabeza rizada y tus manos mínimas y enfermas, como las manos de las momias infantiles que a veces aparecen en el alto Nilo. (197)

Umbral aspira a ese tiempo particular que se puede convocar a través de la escritura analógica del diario, el tiempo suspendido en la repetición de lo mismo que aplaza la muerte, reiterar el mismo movimiento para rechazar el acontecer y construir una eternidad, aunque sea una eternidad de agonía compartida, seguir escribiendo la agonía cual un fantasmático conjuro de la muerte. Por su fuerte anclaje en el día a día, la dinámica de un diario contempla el recorrido y no la llegada, así como Umbral traduce su deseo de deambulación perpetua, laberíntica, patética negación del trayecto que lleva al arribo. A esta característica responde la función que Umbral le reconoce a la escritura diaria: “Una obra en marcha sí, articula un destino, pone argumento a los días, eje a las horas. Estructura una conciencia, ayuda a vivir. Lo de menos, al final, quizá, sea la obra” (208). Frente a la agresión desintegradora, la escritura reintroduce una estructura, un amago de orden en el caos cotidiano y repetido que engendra la muerte al acecho. En una entrevista concedida a Eduardo Martínez Rico, precisaba Umbral las circunstancias de la escritura durante el periodo agudo de la enfermedad: “Muchas veces, estaba yo en casa, volvía de la clínica a las seis de la mañana, cuando se dormía el niño, y la casa estaba sola, porque mi mujer se quedaba allí, y no me iba a dormir, me ponía a escribir” (427). Unas declaraciones que pueden brindar una clave de la evolución del libro en forma de diario, bajo los efectos de la necesidad de expresar el dolor y de resistir cotidianamente el impulso destructor de la situación.

Sin embargo, el diario llegará a su término: “Doy para cerrar este diario, que sigue eternamente abierto, lo primero que escribí sobre el niño que entonces era niño: promesa, raudal, posibilidad, vida total, carne sagrada, hijo” (232). Cerrado pero abierto, fórmula en apariencia paradójica que abarca la peculiar concepción de la escritura en Umbral. El final del diario no coincide exactamente con la muerte del niño, sino con la muerte simbólica del padre escritor que fomentó otrora la empresa de oír crecer al hijo. Sugiere Umbral una continuidad del diario del hijo entendido como diálogo entre dos muertos, pero fuera del campo de la escritura: “Y sólo de mí puedes vivir ahora, de tanto como en mí habitaste, hijo. Y sólo de ti puedo vivir. Sólo está vivo de mí lo que está vivo de ti: el recuerdo. Sólo vivo, estando vivo, en lo que tú vives, estando muerto. [...] Y por eso sigues hablándome siempre, y este libro no se cierra, sino que queda eternamente abierto entre tú y yo, porque seguimos dialogando noche y día, y la sustancia de mi vida no es ya otra cosa que este diálogo” (231).

En la perspectiva umbraliana, el diario no termina con el cierre material, lo que se acaba es la escritura, signo de agotamiento o de profunda mutilación que imposibilita ya el continuar. La escritura, la dinámica de la escritura se transforma en texto, añadiendo Umbral desde una postura de autor el texto “Estoy oyendo crecer a mi hijo”, que, según menciona García-Posada, fue publicado anteriormente como cuento intitulado “La mecedora” en 1971, en la *Revista de Occidente*. La mecedora, motivo del cuento, condensa la felicidad de la experiencia de la paternidad a través del hipnótico balanceo de la silla —“ea, ea, mi niño”— que sirve de marco a un viaje emprendido por el padre y el hijo, fuera del mundo, hacia la paz sagrada de la íntima comunión. Doble invertido del sillón de ruedas del hospital, la mecedora asociada con la vida opera una vuelta atrás, fijando definitivamente la imagen de la pareja padre-hijo en un movimiento sin principio ni fin, en una eternidad literaria. El diario integra de esta manera una construcción textual de carácter autobiográfico, a la que aporta la vibración de inmediatez y de expresión confesional del dolor propias de la escritura desatada, enraizada en el tiempo de los hechos, pero que figura ahora como texto acabado destinado a la lectura, y por lo tanto sin la tensión propia del diario hacia el por-venir, como lo sugiere Philippe Lejeune: “Finir un journal consiste à le couper de l'avenir et à l'intégrer dans les constructions du passé” (361) [“Terminar un diario consiste en cortarlo del porvenir e integrarlo en las construcciones del pasado”; traducción mía].

Sobre estas breves calas, se puede afianzar la idea de un proyecto de escritura que ha ido evolucionando hasta asemejarse a un praxis diarística cuyas huellas siguen perceptibles en el texto final. Umbral no contradice su propósito inicial de crear un texto que no sea ni novela ni diario, sino que las circunstancias torcieron su aspiración y encaminaron el texto hacia una forma menos novadora pero adaptada a la situación. Frente a la heterogeneidad del contenido, dominante en la primera parte, el avance de la enfermedad se traduce por una restricción temática hasta su propio agotamiento, que culmina con la despedida textual al hijo. Con el hijo muere el diario como dinámica abierta para convertirse en pieza de un tiempo definitivamente clausurado, de un tiempo que ya no es futuro posible sino pasado irremediable. Asimismo, la construcción definitiva del texto afirma la posición de Umbral como sujeto único de la escritura.

Este deslizamiento genérico viene propiciado por las afinidades morfológicas y temáticas entre la poética del diario y la predilección de Umbral por la fragmentación. Temática y tipográficamente, el diario se presenta como una serie de fragmentos fechados o situados por por la deixis en el presente de la enunciación. Y desde el presente es como pretende Umbral captar la vivencia y restituirla mediante una labor discursiva concebida como “sucesivas iluminaciones concéntricas, rueda de instantes, faenar el presente hasta agotarlo” (100). Esta perspectiva favorece rasgos estilísticos habituales en un diario como la enumeración, las oraciones nominales o infinitivas, recursos que bajo la pluma de Umbral intentan abrazar la realidad pero abstrayéndola, estilizándola. Umbral se coloca en un presente ácrono para darse a la contemplación del mundo y de sus objetos, hasta abolirse en ellos: “Pelar una naranja, descortezar el mundo, desvendar el seno de una momia adolescente. Me como una naranja y tengo un día anaranjado. En rigor, una naranja me devora por dentro” (105). El fragmento prosigue desarrollando una vertiginosa exploración sensorial de la fruta que se convierte en una epifanía vital. Fragmentos de este tipo son frecuentes en la primera parte de *Mortal y rosa*, en la que Umbral se esfuerza por convertirse en “criatura de cercanías, pastor de lo inmediato” (53). Respondiendo a la definición de Martin Heidegger del ser humano como “ser de lejanías”, un ser tendido entre el pasado y el futuro y por lo tanto existente en la ausencia, Umbral aspira a apresar el presente, lo inmediato de la vivencia, y a fijarlo por la escritura, que confiere y duplica el sentimiento de existir. Una experiencia del propio existir a través de segmentos de tiempo, de instantes epifánicos que comparten muchos diaristas y que viene propiciada por la postura enunciativa del diario. El mismo Heidegger inspirará más adelante el título y el pulso de *Un ser de lejanías*, un diario que se inscribe en la misma línea que *Mortal y rosa*, con el que entra en resonancia a través de su carácter íntimo y depurado y la radical soledad de la voz narradora.

La dominante gramatical del presente contribuye por otro lado al carácter reflexivo y lírico del libro, que no recoge lo anecdótico por lo anecdótico, sino que lo trabaja como materia prima para crear una nueva realidad verbal. De hecho, muchos fragmentos parten de una imagen concreta (los libros, una mujer, el niño en su cama, el metro) que crece y se amplía hasta crear un universo inédito, denso y profuso, desconectado de la actualidad y de la historia, puro producto de la lengua para habitar el presente de la lengua. Otras veces lo insignificante se convierte en clave simbólica, y la banal compra de una lámpara nos lleva, por una serie de repeticiones operando como círculos concéntricos, de la descripción del almacén a la visión sobrecogedora del espanto cotidiano en que se ha convertido la vida de la pareja: “Parece que esa luz distinta, como un día de sol, nos salva de algo. Pero la vida va oscureciendo lámparas, matando resplandores. Mi casa es una lámpara nueva y el hijo con fiebre. Mi vida es la luz y la muerte. La sombra y la vida. La lámpara. Hemos puesto una lámpara en el corazón del terror” (163).

La fragmentación en *Mortal y rosa* es doble, por un lado el texto se presenta como una serie de unidades de tamaño dispar, *a priori* no trabadas entre sí, y éstas a su vez se subdividen en secuencias también de extensión variable, separadas por blancos tipográficos. En un diario, esta organización es el fruto de la enunciación inserta en el día a día, siendo los blancos la materialización de una escritura hecha de sucesivas interrupciones y reanudaciones. Si en la segunda parte percibimos ese ritmo propio del diario, en la primera la naturaleza de la fragmentación es distinta en la medida en que parece encaminada a alterar intencionalmente la coherencia canónica del relato, una función asumida por la enunciación en primera persona.

El elemento llamativo de la primera parte de *Mortal y rosa* lo constituye el dilatado autorretrato diseminado en las siete primeras unidades del libro, que comportan otros textos como la evocación de la criada (III) o de un domingo en familia (II). Diseminación de la que resulta una doble fragmentación del género y del texto del autorretrato. Se inicia siguiendo el ritual ordinario del hombre que se despierta y se levanta antes de mirarse al espejo. La trama la constituye la descripción del cuerpo procediendo por partes: el pelo, el rostro, el cuerpo, el sexo, las manos, la calavera, los ojos y los pies. Es una descripción, o quizá fuera conveniente hablar de evocaciones, al no proceder Umbral a una pintura detallada del propio cuerpo, sino a estilizaciones del mismo ya que el puzzle corporal viene a ser el punto de arranque de una serie de meditaciones de variada índole acerca de la infancia, la literatura, la vida, el amor, entreveradas con recuerdos de su pasado, que abarcan la infancia, la adolescencia y los años de formación en la capital. Dicho de otra manera, este autorretrato es una forma de ejercicio autobiográfico, pero que se zafa de la narratividad y de la cronología, sustituyéndolas por un orden de tipo temático o asociativo; así, por ejemplo, las manos dan lugar a la evocación de la infancia, la escritura, el erotismo, la creación y la acción humana (66-69). Asimismo, un

mismo motivo da lugar a unos arabescos temporales que abarcan el pasado mitificado (“era mi pelo rubio trigal por donde pasaban palomas femeninas como manos, vientos de primavera, ráfagas”, 57), pero también el porvenir desalentador (“el pelo se va, se irá”, 56). La plasticidad temporal se despliega, sin embargo, desde el presente de un sujeto que afirma o busca su presencia en la actualidad del acto de escribir, aunque de manera contradictoria. El autorretrato viene en efecto atravesado por una doble tensión de dispersión y de reunión que figura en la frase inaugural del libro: “Cuando me arranco al bosque de los sueños, a la selva oscura del dormir, y me cobro a mí mismo, me voy lentamente completando” (53). El espejo en el que contempla su rostro opera, cual la escritura, como instrumento de agregación, de recuperación de un yo dudoso de su propia realidad, de su consistencia.

El tema de la dispersión, de la inconstancia surge en varias ocasiones en el autorretrato a través del motivo del boceto: “porque hay una mano de sombra que va remodelando mi cara, moldeando mi expresión, haciendo y borrando bocetos sucesivos del que fui, del que soy, del que seré” (59). El trabajo del tiempo imposibilita la consolidación del ser en perpetuo movimiento, el ser se vive como una discontinuidad vanamente afanado en la busca de estabilidad o de consonancia íntima, que agudiza el sentimiento de irrealidad. Los géneros del autorretrato y del diario comparten la misma interrogante acerca de la realidad de la existencia del sujeto, la cuestión no es tanto la definición de la identidad sino la de experimentar la propia realidad como lo sugiere el postulado de Michel Beaujour a propósito del autorretrato: “C’est sans doute que l’expérience inaugurale de l’autoportraitiste est celle du vide, de l’absence à soi” (9) [“La experiencia inaugural del autorretratista es sin duda la del vacío, de la ausencia a sí mismo”; traducción mía].

No extraña por lo tanto que aparezca el tema corolario, y muy habitual en Umbral, de las pensiones madrileñas (“nunca una cama propia, conseguida, íntima”, 90), tema que debe relacionarse con el de la casa significativamente situado en las últimas secuencias del autorretrato, “la casa, tu casa, la que te esperaba, ésa que teje enseguida en torno a ti su silencio, sus sombras, su polvo, su tiempo, y de la que no vas a salir nunca, a la que volverás siempre. La casa que empieza a cerrarse como una tumba en torno a ti” (103). Una casa de signo paradójico, que se presenta primero como el contrario del nomadismo de la pensión, un lugar propio y apto para favorecer el íntimo recogimiento pero cuya estabilidad proyecta la propia finitud. El boceto y la casa metaforizan lo que ponen en juego las escrituras autobiográficas de Umbral, la tensión entre la dispersión y la unidad, entre lo continuo y lo discontinuo, una tensión constitutiva de la identidad. El autorretrato disemina elementos seleccionados, que constituyen biografemas de Umbral, que se repiten y se irán repitiendo de una obra a otra, y entre los cuales se reconocen la muerte de la madre, la infancia, las mujeres, la escritura, los artículos, las pensiones, la lucha por forjarse un nombre. Pero la diseminación en fragmentos vulnera la perspectiva unificadora del relato clásico y se presta al juego de exhibición y ocultación, a la intención de eludir el reto autobiográfico de la totalidad. En la poética de Umbral, el autorretrato y el diario aparecen como dos formas privilegiadas, por descansar ambas en lo discontinuo; discontinuidad inducida por la morfología del diario, por esencia fragmentario e incompleto y, en el caso del autorretrato, resultante de su carácter no narrativo “de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s’oppose à la syntagmatique d’une narration” (Beaujour 9) [“De tal manera que su apariencia principal es la de lo discontinuo, de la yuxtaposición anacrónica, del montaje que se opone a la sintagmática de una narración”; traducción mía].

El recurso a la fragmentación en Umbral está vinculado con una concepción fracturada de la identidad; en este sentido resulta significativo que el pórtico de *Mortal y rosa* sea un autorretrato basado en el fraccionamiento del cuerpo, de la cronología y de los temas. Según la imagen del cuerpo figurado, la identidad viene pensada como un *collage* de piezas dispersas, de *yo* sucesivos y siempre incompletos, indicio de una sutura imposible o indeseada. Estéticamente, el fragmento que se opone a lo descriptivo y a las formas clásicas de la significación entra en consonancia con la concepción del arte de Umbral: “arte es reducir las cosas a uno solo de sus rasgos, enriquecer el universo empobreciéndole, quitarle precisión para otorgarle sugerencia” (98). La sugerencia que no pretende agotar la significación crea un espacio que inscribe la figura del lector en la estrategia enunciativa, un lector perturbado por las sucesivas interrupciones y disyunciones e invitado a desear el siguiente fragmento que le ayude a reconstruir la huidiza completud. Discordancia ideada por Umbral desde unos fragmentos que, aunque no son totalmente estancos, poseen su organización, una autonomía que refuta el relato unitario y significativo, en este sentido la escritura de Umbral aparece en fase

con la modernidad al asumir la disonancia como modo del ser, así como la idea de un sujeto inaprensible. Sobre estas fundaciones se establece la significativa analogía inaugural entre el cuerpo “jeroglífico” del autor y el corpus de su escritura: “No morir completamente limpio, completamente descifrado. Quedar como un códice a medias, incompleto, fragmentado y sugestivo” (63).

Anna Caballé señala acertadamente el hito fundamental que representa *Mortal y rosa* en el itinerario literario de Umbral: “«Madre de todas las guerras», escritura de una grave crisis personal, con *Mortal y rosa* se consolida, da un paso adelante el autorretrato más prolongado de la literatura de ámbito hispánico. [...] A partir de ahora el único tema realmente importante de su obra será él y sus variantes” (258). Una inflexión deseada y expresada por Umbral bajo los auspicios del diario íntimo: “Por eso, todo lo que escriba, ya, quisiera que tuviese la sencillez directa del diario íntimo” (197). La locución “por eso” remite al avance de la enfermedad, que ocasiona en el padre el sentimiento de ir muriéndose con el hijo hasta convertirse en cadáver ambulante. Hemos apuntado más arriba la posición “póstuma”, fuera del tiempo, que adopta Umbral y que halla su expresión en el tiempo suspendido del diario. La analogía estructural entre muerte y diario la percibe desde el inicio el autor al equiparar la muerte a ese momento en que “se cierra la carpeta de apuntes de la vida” (59). Confesado admirador de Cesare Pavese y de César González-Ruano, Umbral conocía sus diarios, cuyos finales se cierran con la evocación de la inminente muerte de sus autores, y es que el diario es sin duda, como lo constata Eric Marty, el único texto que la muerte puede interrumpir sin que el texto resulte inacabado (255). De ahí la progresiva adecuación entre la vivencia dramática y el instrumento de expresión. Una muerte por otro lado presente desde el inicio del texto, que convoca la muerte de la madre como escándalo fundacional —“Ya es bastante surrealista que se le muera a uno la madre mientras tiene que subir miles y miles de escaleras como recadero” (54)—, pero también a través de otra ausencia determinante, la del padre evocada de manera muy elíptica mediante la referencia literaria a la novela familiar y a la obra de Marthe Robert. La meditación evidencia el conflicto de los orígenes, que imposibilita el sentimiento de la propia existencia, y cuya consecuencia manifiesta la conclusión de Umbral: “compruebo plácidamente que no he vivido” (171).

La venida del hijo supuso una efímera posibilidad de afianzar la propia historia, de crear una continuidad en la discontinuidad esencial, “la pieza suelta del rompecabezas. Lo que no viví en mí, lo vivo en él, lo que no recuerdo de mí, es él. Él es el trozo que me faltaba de mi vida. Yo soy el trozo que me faltaba de mi madre” (155), una genealogía que trascienda la muerte y la ausencia de sí mismo. La muerte del niño rompe definitivamente los cimientos del ser, descomponiendo el pletórico autorretrato inicial en una figura roída por la inconsistencia y el vacío: “La cabeza se me decapita sola. Los brazos se me lastran de sombras. Los muslos se me espesan de sueño. Soy una ropa vacía que pisa con miedo la falsa vegetación del mundo, la trampa de ramas y hojas de la muerte” (215). A la vez “cripta” y “útero” para el hijo muerto, Umbral sólo puede ser un padre fantasmático, un padre sin herencia. El diario se hace eco, en dos momentos, de la tentación del suicidio como respuesta a la pérdida de la coordenada vital que fue el hijo, pero la escritura sustituye al gesto concreto, al ser el diario un principio de acción (Girard 533), que crea, mediante el proceso de escritura, una distancia objetivante, operando luego como receptáculo de la expresión que desactiva el fantasma de muerte, mediante la creación de un espacio entre dos vacíos: “Sólo la escritura de un hombre que hace interminablemente su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir” (198).

En el diario sigue manifestándose el yo, pero reducido, incapaz de morir pero también de vivir fuera del ámbito de la escritura, en el refugio último del tiempo suspendido de la escritura diarística, separado del mundo, del yo histórico. Un lugar donde esperar y resistir a través del lenguaje, de la expresión del dolor que se propone afrontar —“hay que beber a morro el dolor” (194)— explorando un dolor ajeno a las categorías de lo humano y figurado por sensaciones y materias concretas, buscando asir la corporeidad del dolor secretado sin fin: “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. [...] un miedo anterior al hombre, una medusa de espanto, no sé” (199). Las metáforas orgánicas apuntan el carácter brutal, primitivo del dolor, cuya profusa intensidad no alcanza siquiera a formular el lenguaje, íntima y última derrota del autor. Tras la violencia del dolor y el momento álgido e informulado de la muerte del hijo, el diarista reintegra progresivamente el mundo ordinario reanudando el diario, pero definitivamente escindido: “Parece que hago, pero no hago. Por falta de ganas, por falta de fe, por falta de todo. No por falta de fuerzas,

claro. El oficio funciona” (205). El hombre del oficio ha reanudado sus actividades, lee periódicos, escribe artículos, viaja y hasta se sorprende “haciendo proyectos literarios, de trabajo, de triunfo, que ya están superados con mucho por mí mismo” (206), un hombre activo contemplado por el narrador del diario que va errando por la casa, ausente de sí mismo, sonámbulo definitivo, “ni vivo ni muerto” (207).

El diario prosigue, aunque con interrupciones marcadas, valiosa herramienta que tiende una pasarela hasta la triste resurrección, instrumento de continuidad que evita la dislocación total. Así valora Umbral la función de su diario en el momento de contemplar su cierre: “La razón última de este libro es la disciplina que a mí me da, la continuidad que pone en mi vida, ya que todos somos discontinuos” (210). La disciplina es aquí la escritura concebida como trabajo, trabajo creador en el sentido en que la escritura crea la realidad porque para Umbral “no es que la obra bien hecha exija todas nuestras virtudes y entregas, sino que esas entregas y virtudes nacen de la obra bien hecha, ella las concita, las despierta, las inventa” (209). El verbo es lo primero, el verbo es creación, resurrección. La escritura mínima pero necesaria del diario ha preservado el germen vital de Umbral, que se dispone a retomar su vida, cerrando el diario pero abriendo otro proyecto de escritura.

La función terapéutica del diario asumida por el propio autor es sin embargo una excepción en su concepción del diario que, de acuerdo con la naturaleza reflexiva de la escritura diarística, va formulando en una serie de comentarios metadiscursivos, inherentes a la práctica del diario. La aprehensión del diario por Umbral pasa por una serie de rechazos de rasgos estereotípicos del mismo. Buen conocedor del género, como lector y como asiduo de su ejercicio, Umbral conoce la flexibilidad de una escritura que responde a motivaciones e intenciones diversas. Para su propio caso descarta el diario en su acepción más común: “si se opta por el prosaísmo directo, cae uno en la cuenta del mercado, en la anotación banal, esquemática, doméstica y monótona” (210). Un rechazo que debe relacionarse con su condena de la novela realista en la medida en que, salvando las distancias morfológicas, considera Umbral que surgen de una misma voluntad de reproducción de lo vivido, de la realidad.

Es notable que, interrogándose sobre el proyecto inicial de lo que será *Mortal y rosa*, no duda Umbral en poner en el mismo plano novela y diario, o sea, como alternativas equivalentes; de esta suerte no sólo descarta la opinión al uso que considera el diario como una escritura menor, al margen de la literatura, sino que la concibe como un factor de renovación de la prosa. A este respecto, la postura de Umbral al desestimar jerarquías y fronteras genéricas, resulta singular en una época en que el diario no gozaba del reconocimiento y de la atención que obtendrá más adelante en los ámbitos de la creación o de la investigación literarias. De la misma manera se aleja del diario psicológico, que se propone desmenuzar interioridades cual una “burocracia del sentimiento” (101), propósito que reafirmará más tarde incurriendo en otro prejuicio acerca del diario como actividad de sustitución para profanos de la escritura: “una señorita de provincias que escribe su diario porque se aburre mucho, no me interesa nada. Me interesa el diario de un escritor, lo que escribe un escritor, no un aficionado” (García-Posada, *La literatura* 189).

Umbral no concibe el diario como un simple inventario del mundo o de las vivencias de un sujeto, sino como un ejercicio de creación. Hemos señalado como, en el transcurso de la redacción, Umbral aspira, de ahora en adelante, a dotar su escritura de “la sencillez directa del diario íntimo, de este diario que hace uno con su caligrafía más honrada, y esto por reducir al mínimo la farsa del vivir, duplicada siempre por la farsa de escribir” (197). Al diario atribuye Umbral la facultad de expresar la sinceridad y la verdad de la persona, del vivir, unos valores éticos que considera privativos del género comparado con otras formas de expresión: “Ni el gran espectáculo de la filosofía ni el convencionalismo de la narración” (197). En *Mortal y rosa*, estas características resultan a menudo relacionadas con la infancia y su “facultad mágica y silvestre de participar de la vida como del arte” (85). La palabra “silvestre” y sus variantes (“primitivo”, “elemental”) aparecen reiteradamente aplicadas a la infancia, a la celebración del comportamiento de los niños y del suyo: “Vienes de la hortaliza y vas al concepto. No sabes, hijo, cuánto cuesta, luego, volver a reconquistar las cosas, que el idioma sea otra vez voluptuosidad, descubrimiento, fruta, y no diccionario” (121).

El arte como la vida deberían aprehenderse como lo hacen los niños, aboliendo la corruptora distancia cultural que es lo propio del adulto, de la civilización que interpone sus ritos y sus normas entre el mundo y el sujeto. Esta concepción se articula con el afán de captar el mundo desde la inmediatez, de recuperar la elementalidad que ensancha la visión y trasciende la limitada realidad, una perspectiva que reafirmará en varias ocasiones Umbral, como en este fragmento de *Un ser de lejanías*: “Hay que tolerar,

naturalmente, las memorias narrativas, el diario íntimo psicologista, pero yo pretendo otra cosa: pillar al tiempo por sorpresa, cada día. Dar la intimidad del universo y el universalismo de un pájaro dormido a la vista peligrosa de un gato” (27).

Al no ser el diario un género ritualizado por la cultura normativa, puede, en teoría, acoger una escritura exenta de “trucos de novela, efectos de poema, trampas del oficio” (210); así legitima Umbral el recurso a una escritura libre de convencionalismos, antes de constatar que el trabajo insidioso de la cultura pervierte también el diario íntimo “que se llena de lirismos, de lucimiento, de improvisaciones muy preparadas” (210). De esta suerte, Umbral exhibe las tensiones de la escritura diaria, que desembocan en el fracaso del fantasmático ideal diarístico de una escritura primitiva, silvestre, que fusione la vivencia y el lenguaje. La elaboración literaria se presenta entonces como el único recurso posible: “Así las cosas, tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo y a que vaya resultando un poco el poema en prosa de unos graves meses de mi vida, o la novela de un mal novelista” (210). El suspiro —¿retórico?— del diarista indica al lector el protocolo de lectura de un texto no exento, pues, de trucos y efectos. El lector que se haya asomado a más de un libro de Umbral habrá percibido en *Mortal y rosa* reminiscencias, ecos de otros textos pasados y venideros, escenas, imágenes que se repiten, circulan de una obra a otra. Las interpretaciones de este proceder son discrepantes en gran parte debido al carácter polémico del personaje Umbral. Desde el punto de vista de la recepción, las reiteraciones producen un efecto de estilización que iluminan sólo determinados segmentos de la vida y de la persona del autor, desde su construcción literaria. Un efecto habitual de la lectura de los diarios, que nunca reflejan la totalidad de la persona. La clave del diario de Umbral quizá resida en su meditación sobre la literatura: “Quizá la literatura sea eso. Desaparecer en la escritura y reaparecer gloriosamente, al ser leído” (110). Francisco Umbral se crea verbalmente a través de la escritura, de ahí la compulsiva necesidad de emprender un nuevo libro en cuanto acaba el precedente. La escritura es salvación en la medida en que le permite salir de sí mismo y recrearse escribiendo lo que él mismo definió metafóricamente, en *Mortal y rosa*, como un interminable diario (198).

En nuestra propuesta de lectura, *Mortal y rosa* es un texto constituido en parte por un diario, pero asimismo una escritura ideada desde unas premisas que presentan afinidades con la escritura diarística. Si en el caso particular de *Mortal y rosa*, el diario se convierte en auxiliar de la labor de resistencia a la tragedia personal, Umbral se ha ido forjando una concepción propia del género que rebasa los usos canónicos: ni documento histórico, ni herramienta de autoconocimiento o de catársis emocional; el diario es revisitado a la vez como texto y como gesto vital. Umbral recurre al diario como dispositivo de escritura que Bakhtine contemplaba, al igual que la carta o el diálogo a su vez utilizados por nuestro autor, como un género primero del que proceden los demás géneros literarios (Bakhtine 307). Umbral explota las posibilidades del diario por ser éste una modalidad de escritura escasamente prescriptiva y muy plástica: exploración de lo cotidiano desde una perspectiva subjetiva y desde el presente, fragmentación, tensión productiva entre lo acabado y lo inacabado. La elementalidad de la poética diarística se presta a la captación del presente de la persona sin ser incompatible con la elaboración formal: “en esta especie de libreta íntima me abro a mí mismo y trabajo más en la realización verbal, que es lo único que me importa. Y cuidado con lo que digo: «realización verbal», pero no sólo del verbo, sino de todo el ser” (*El hijo* 41). La creación verbal no sólo compensa una realidad insuficiente o insoportable, sino que da una forma al vacío. Desde la radical soledad del huérfano absoluto y del padre mutilado, Umbral fusiona estética y ontología, en un continuo engendramiento de sí mismo a través de la escritura.

Nota

1. Según Miguel García-Posada, “La mecedora” se publicó en la *Revista de Occidente*, en junio de 1971, y “Estoy oyendo crecer a mi hijo” en *Jano* (Barcelona), el 31 de diciembre de 1971.

Obras citadas

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- Caballé, Anna. *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- Caballero Bonald, José Manuel. Prólogo. *Mortal y rosa*. Barcelona: Planeta, 2001 (Colección Austral). 7-16.
- Castellani, Jean-Pierre. "Francisco Umbral, ¿escritor sin género?". *Autobiografía en España: un balance*. Ed. Celia Fernández y María Ángeles Herмосilla. Madrid: Visor Libros, 2004. 333-342.
- García-Posada, Miguel, coord. *La literatura de la memoria entre dos fines de siglo: de Baroja a Francisco Umbral. 1898-1998*. Madrid: Comunidad de Madrid/Consejería de educación y cultura, 1999.
- . Introducción. *Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra/Destino, 2007. 9-47.
- Girard, Alain. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- Lejeune, Philippe. *Autogenèses. Les brouillons de soi 2*. Paris: Seuil, 2013.
- Martínez Rico, Eduardo. *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Marty, Eric. *L'écriture du jour. Le Journal d'André Gide*. Paris: Editions du Seuil, 1985.
- Umbral, Francisco. *El hijo de Greta Garbo*. Barcelona: Planeta, 1998.
- . *Un ser de lejanías*. Barcelona: Planeta, 2003 [2001, para la primera edición].
- . *Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra/Destino, 2007. [Barcelona: Ediciones Destino, 1975, para la primera edición].