

Escribiendo un mapa sentimental del cosmos: la relación del hombre con el universo en *Mortal y rosa*

Rafael Ruiz Pleguezuelos
Universidad de Granada

Uno de los motivos recurrentes de *Mortal y rosa* es el grito desesperado de un narrador abatido ante su destino, que el autor a menudo encauza en una queja contra la fría racionalidad que constituye la visión occidental del cosmos y el sentido de nuestra existencia. En una obra tan sobrecogedora como ésta, y en la que por tanto resulta difícil destacar una parte sobre el resto, los pasajes en los que el narrador intenta minar la explicación racionalista del mundo constituyen sin duda algunos de los fragmentos más bellos.

La negación de la racionalidad y de las filosofías que la soportan ya está presente en el arranque de la novela, con el conocido pasaje en el que el narrador se pregunta por los sueños de los grandes filósofos, ofreciendo la provocación intelectual que supone el desprecio de Freud, Kant, Descartes o Hegel. La pregunta que se realiza Umbral desde la primera página: “¿Qué clase de sueños no tendrán estos monstruos de la razón?” es suficientemente elocuente acerca de la sensación de desengaño de nuestra cultura que el narrador alberga, un motivo que se convertirá en un auténtico *motto* de la novela. A lo largo de este artículo veremos, sin embargo, que el discurso de Umbral no es unitario, ni forma un bloque compacto en torno a la alabanza de una vida presocial o precultural, que se contraponga al universo simbólico con el que sustituimos los objetos verdaderos. Siendo Umbral un autor tan dado a enredar con la ambigüedad de las opiniones y a establecer un juego de significados con el lector, en nada sorprende que la presencia del tema en la novela sea poliédrica y fragmentaria, en ciertos momentos incluso contradictoria. El autor madrileño, aún inmerso en el profundo dolor causado por la muerte del hijo, siente la tentación de apartarse de la cultura, que ha sido su sustento anímico hasta ese momento, y que no parece responder de manera suficiente al momento personal que atraviesa. Hablamos de una tentación, a veces simplemente esbozada, y por eso en ocasiones *Mortal y rosa* se deshace en alabanzas al estado primitivo en el que viven los niños, y se permite despreciar todo lo que la cultura supone, celebrando el arte naïf y presocial, para unas líneas más tarde expresar que, a pesar de todo, el narrador sigue necesitando de la cultura y el arte. Porque Umbral sin su hijo, nos dice, no es nada, pero sin la literatura tampoco. El contacto con la infancia sin mácula y tremendamente idealizada de su hijo, remite al narrador a un estado de feliz de ignorancia, que le parece un paraíso al novelista. Hay numerosos pasajes en los que se pretende demostrar que el niño, los niños, están en contacto directo con ese universo que mantiene intacto la riqueza de lo presocial, contado con una tierna añoranza: “Dibuja el niño, escribe, hace sus primeras figuras, y es como cuando el hombre primitivo comenzó a minar la roca de la caverna [...] Todos los niños dibujan igual, no sólo porque su personalidad no está hecha, sino porque el niño vive en el fondo común y feliz de la especie” (*Mortal* 146).

La variedad de perspectivas de lo cultural, presentes en *Mortal y rosa*, no deben verse como una mera contradicción, sino como una especie de enciclopedismo lírico: la novela es una auténtica compilación de argumentos a favor y en contra del desarrollo del conocimiento por parte de la humanidad, todo ello tamizado por una fina poesía, que acaba por crear una larga narración que zarandea la historia cultural de la relación del hombre con el cosmos.

La materia novelable fundamental de Umbral, y acaso *Mortal y rosa* sea uno de los mejores ejemplos de ello, una vez que se aparta ese enorme *yo* que se extiende a todo lo ancho de su producción, es el valor otorgado a la codificación simbólica de la realidad. Este sistema simbólico es el que nos hace verdaderamente humanos, siguiendo el discurso de Ernst Cassirer en su *Antropología filosófica*. Como Cassirer, Umbral entiende que el hombre necesita, por una simple cuestión de supervivencia, de esa codificación simbólica para hacer frente al absurdo de la vida. Nótese la similitud del mensaje de ambos discursos, el del filósofo y el novelista: “El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. [...] Comparado con los demás animales, el hombre no sólo vive una realidad más amplia sino, por decirlo así, en

una nueva dimensión de la realidad. [...] El hombre [...] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico” (Cassirer 45).

Resulta sencillo encontrar pasajes en los que el narrador alude a ese proceso de aprendizaje del mundo simbólico que tiene que sufrir todo humano: “Tú, que eres todavía del reino fresco de las cosas, te internas ahora, sin saberlo, en el reino sombrío de las palabras, de los signos. Pero los signos y las palabras, para ti, también son cosas, porque estás saludable de realidad, y juegas con las letras como con insectos o guijarros. No sé si vale la pena arrancarte del mundo de las cosas” (*Mortal* 102).

¿De dónde surge, pues, la necesidad de codificar nuestra existencia? La respuesta que flota de manera constante en *Mortal y rosa* es que la realidad es imperfecta, y para unos seres dotados de inteligencia como nosotros, la vida en el planeta es una fuente continua de decepción y frustración, entre otras cosas porque, a decir del autor, no somos más que una “chapuza cósmica” (38). El anhelo de un estado animal, que también se repite en la novela (las famosas disquisiciones en torno al antropoide que llevamos dentro), parece más un juego intelectual y una excusa para hilvanar conceptos que una aspiración filosófica, pero lo cierto es que Umbral cree en una codificación simbólica de lo real eminentemente personal, porque entiende que la literatura es esencialmente eso, trabajar la realidad desde lo artístico para crear una mentira consoladora: “Meter la vida en un libro, tomarle medidas al tiempo. Eso es escribir. Darle unas dimensiones convencionales a la existencia. Se manipula el tiempo a efectos artísticos y se reina así, falsamente, secretamente, sobre la propia vida” (125). El autor sabe mejor que nadie que hay una perspectiva lenitiva en la producción textual, y ése es el método de codificación de la realidad que más le interesa, y por tanto uno de los que más presencia tendrán en la novela.

Conviene aclarar que, a lo largo de *Mortal y rosa*, Umbral está mezclando continuamente dos argumentos que sin embargo deberían diferenciarse: achaca al universo, a la propia concepción de lo que tenemos delante, un dolor que en realidad sabemos que procede de su propia biografía. Es decir, descarga sobre el universo una desgracia que es circunstancial al autor y que se hace extensiva a todo lo demás, en una hipérbole muy propia de la poesía que le inspira. La ausencia de un Dios consolador lo hace aún más difícil de soportar. El siguiente extracto ejemplifica de manera bastante concreta esta argumentación: “Lo que el mundo es, ahí está. Los secretos del universo, sus claves pueriles y últimas tiemblan en el aire fino de la mañana. En redes de luz y cielo coletean las verdes primeras. Altares de sol, deidades de roca, firmamentos vacíos y sucesivos, esa anchura fresca que la humanidad ha dejado en torno, encerrándose en la iglesia. [...] No hemos encontrado a nadie a nuestro paso. Ni siquiera a Dios” (46).

Una de las tesis mantenidas con cierta consistencia a lo largo de la novela es que, ante el desesperanzador panorama de la soledad en el cosmos, la humanidad se ha visto necesitada de modelar una ficción reparadora que haga más llevadera esa carga. La labor de los artistas será precisamente esa, la de crear una nueva realidad para después ofrecerla al público. En esta argumentación vuelve a coincidir con la visión de Ernst Cassirer: “El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red” (47).

Como resultado de la contradicción interna del texto a la que aludía al principio, el narrador ve tal codificación como una necesidad y una condena, tomando como punto de partida la visión de un individuo que es, por encima de todo, un escritor. Conviene recordar además que, pese a que el motivo narrativo fundamental de la obra es la muerte del hijo, nunca se abandona la perspectiva inicial de la reflexión del artista, algo que no deja de ser curioso tratándose de un libro aparentemente tan personal. La necesidad surge de la idea de que pretender acercarse a la realidad convierte al arte en algo estéril y sin aliciente, al tiempo que deja de cumplir la función paliativa a que me he referido anteriormente. En *Mortal y rosa*, Umbral vuelve a cargar contra el realismo galdosiano, con argumentos como los que acabo de exponer: “Por eso ya casi no soporto las novelas realistas, la novela tradicional. Ni la leo ni la escribo. Sobre la ratificación aburrida de sí misma que es la vida, está la ratificación ociosa que nos dan Galdós o Balzac. ¿Y para qué tanta certeza? Lo que hay que ponerle a la vida es duda, luz de dubitación, porque para añadirle certeza no se debe escribir. Certeza mostrenca ya tiene bastante la vida” (183-84).

En otras ocasiones Umbral consigue dar la vuelta a esta argumentación filosófica y nos intenta convencer de que, tomando el proceso en el sentido contrario, la realidad deshumaniza. La gran tragedia del

autor, entre todas estas argumentaciones, es la de un hombre acostumbrado a manejar la codificación simbólica a su capricho, y que se siente profundamente herido e impotente cuando ésta ya no parece responder a sus necesidades, o no es lo suficientemente poderosa para esconder el dolor de algo tan rotundamente real y poco sustituible por ficciones, como la muerte de un hijo. Por ello una de las argumentaciones más interesantes de *Mortal y rosa* es aquella en la que el baño de realidad que supone una experiencia biográfica tan traumática hace tambalear el universo esteticista del que se ha rodeado el autor. Son numerosos los pasajes en los que se habla del engaño que supone ese universo simbólico creado por el hombre. En los largos pasajes dedicados a una especie de revisión de la corporeidad, en los que el narrador se reconoce minuciosamente cada parte del cuerpo (la cara, las manos, el pelo) con numerosas referencias a la capacidad sexual y la función eréctil, hay frecuentes alabanzas al estado presocial del hombre, como una especie de pose primitivista extraña en un universo tan esteticista como el de Umbral. Uno se queda con los momentos en los que habla de la cultura como perversión de la esencia cósmica del hombre, que me parecen realmente interesantes. Suele comenzar con una alusión sexual, acerca de cómo el sexo pudiera ser en gran medida el último reducto de nuestra condición animal, para pasar a mencionar lo que la cultura puede tener de perversión del humano original, el que no conoce el verso ni los movimientos de los astros pero sin duda sufre menos que el ser refinado y contemporáneo: “Las mujeres vienen buscando al antropoide, aunque no lo digan, y sólo una perversión de la cultura les ha hecho preferir al antropoide que sabe versos, citas y títulos de libros. Uno siempre quedad un poco monosabio, con una mujer, si sabe cosas, porque ellas ponen en evidencia al mono, lo hacen aparecer, y una vez el mono en escena, lo mejor es que se comporte como tal” (33).

En otras ocasiones, estas reflexiones vienen acompañadas de alabanzas a la pureza de los ciclos naturales, o de la nostalgia del paisaje sin mácula que viene a nuestra mente cuando se piensa en una naturaleza idealizada:

Cada verano, con la vuelta a la naturaleza —siquiera sea una vuelta amagada y tímida—, se nos replantean los viejos mitos. Al principio, el mar era mar y el cielo era cielo, abandonado todo a la inocencia de sus colores. Luego, con la cultura, lo fuimos poblando de referencias ajenas y fiebres personales. Pasa el tiempo, se desvae la erudición, nos baja a nosotros la fiebre creadora, y la naturaleza vuelve a ser, como al principio de nuestra vida, un vaso sencillo y hondo, claro, y limpio, sin mitos, fiebres ni interpretaciones. Qué difícil rescatar la naturaleza de la cultura. (75-76)

Otra de las quejas clásicas del hombre ante la naturaleza que también se explota en *Mortal y rosa*, es la de la indiferencia del universo ante los problemas del hombre. Aunque el tema de la indiferencia de la naturaleza ante nuestro destino es un motivo de larga tradición, en la novela se presenta con originalidad, que además viene propiciada por la incapacidad del autor para entender la vida sin que vaya acompañada de la literatura. Ello provoca una interesante variación del tema: la naturaleza no es indiferente e igualadora respecto del individuo a secas, sino del escritor, porque aunque gran parte de la motivación profunda de la obra sea personal, Umbral es ante todo escritor, y su voz, como es habitual, ocupa todo. Los pasajes oscilan entre la rebeldía o el enfado ante la suprema indolencia de lo natural con el énfasis en el enorme poder del medio: “Qué estúpida la plenitud del día. ¿A quién engaña este cielo azul, este mediodía con risas? ¿Para quién se ha urdido esta inmensa mentira de meses soleados y campos verdes? ¿Por qué este vano rodeo de la muerte por las costas de la primavera? El sol es sórdido y el día resplandece de puro inútil, alumbra de puro vacío [...] El universo se rige siempre por la persistencia, nunca por la inteligencia. No tiene otra ley que la persistencia. Sólo el tedio mueve las nubes en el cielo y las olas en el mar” (228-29).

También se encuentran ejemplos de simple y llana resignación: “¿Y mi nombre, y mi aura, y lo que he creado en torno de mí? Un nombre de escritor. Todo el que vie confortablemente dentro de su renombre, debe salir al campo, a la naturaleza, y decirlo en voz alta: “Soy escritor, soy importante, soy...” No creo que pueda terminar. Eso no suena a nada entre los montes, frente al mar. La gloria no va más allá del término municipal. La perdemos en el campo, de viaje” (174).

No debe dejarse de tener en cuenta, en el primero de los extractos, que Umbral está consiguiendo comunicar el dolor propio, el de su cuerpo (que nos presenta con todo detalle y materialidad en los momentos iniciales de la novela), a partir de la molestia que crea en él esa naturaleza ausente y vacía. Resulta sencillo encontrar ejemplos en los que el dolor personal y corpóreo es conducido a través de elementos del universo: “Pero bajo el cielo, que es una inmensa y serena llaga de luz inextinguible, estoy parado con el dolor de mi hijo, y veo la inmensa desgarradura azul del firmamento, con bordes de hoguera. El cielo es tierra quemada, un día y una noche arden ahí arriba” (193).

Umbral ha mostrado por norma general un vivir por y para la ficción, que es una de sus marcas más reconocibles, y tema central de tantos y tantos libros del autor que giran en torno al narcisismo *dandy* de su figura. Podríamos decir que la generosidad llega a Umbral con el dolor. Únicamente el sufrimiento le hace desconfiar del valor de la cultura como producto del hombre. Ese “rescatar la naturaleza de la cultura” del párrafo que acabo de reproducir, como muchos otros que podrían ofrecerse, sugiere un hastío de la creación humana, que resulta verdaderamente conmovedor. La infancia es volver a la naturaleza, nos volverá a decir.

Detrás de la tragedia personal que describe *Mortal y rosa* hay una ruptura cultural, existencial si se quiere, que mediante la transfiguración poética del dolor nos niega el valor de lo artificial cuando lo que uno pierde es realmente valioso. Se puede entender como una gran queja contra el lenguaje, por ser —como todo producto humano, insisto— incapaz de ofrecer consuelo. El siguiente extracto recoge uno de los momentos más inspirados en los que el narrador, abatido, reconoce la superioridad de lo verdaderamente estable (los astros, el viento) frente a la artificialidad (aglutinada en el concepto de ciudad):

De pie en la noche, asomado al cielo, de espaldas a la ciudad, veo venir los nortes y los astros. De espaldas, sí, a la ciudad. La ciudad es un chaqué devorado, una copa de angustia, un guante en el barro. Yo le di a la ciudad mis ojos primeros, mi corazón de viento. Yo era el violinista adolescente que prodigaba su música por las calles cuando ya todo el mundo había cerrado sus puertas y dormía o fornicaba. Ahora, de espaldas a la osamenta desguazada y luciente de la ciudad, tengo la raíz de cada estrella, noches barajadas, el sueño de un niño, cuerpos resignados [...]. (90)

El libro llega a definirse en la novela como una “concentración de vacío” (227). La negación del libro como símbolo máximo de la cultura y del oficio de escritor actúa como la renuncia expresa más poderosa que puede realizar un autor tan enamorado de su oficio como él: significa el rechazo a la razón de ser de toda la construcción de su persona. El narrador intenta convencernos —quizá autoconvencerse, en cierto modo— de que siendo el universo simbólico ineludible, pues forma parte de la condición humana, la verdadera sabiduría consiste en ser capaces de “desaprender” el lenguaje, recuperando con ello el objeto, la cosa, sin atributos ni añadidos intelectuales, reduciendo el universo a lo que verdaderamente es. *Mortal y rosa* ofrece una ventana a la adquisición del lenguaje del niño, ofrecido como un proceso de corrupción de la naturaleza pura de su ser. El período de humanización mediante el lenguaje y la cultura se explica por el narrador con frecuencia y de formas muy diversas: “Meter la vida en un libro, tomarle medias al tiempo. Eso es escribir. Darle unas dimensiones convencionales a la existencia. Se manipula el tiempo a efectos artísticos y se reina así, falsamente, secretamente, sobre la propia vida” (125). También se ocupa de dar cuenta de las consecuencias de este aprendizaje: tan pronto el niño entra en el universo simbólico de los adultos, deja de ser único, de estar en contacto directo con la naturaleza, y por tanto ya ha perdido gran parte de su valor, sin contar con que ha dejado de disfrutar esa felicidad inocente que encierra la ignorancia. Todo ello es presentado, aunque muy de pasada, con ecos del *buen salvaje* rousseauiano: “en todo niño hay un salvaje perdido” (146). El aprendizaje de las letras es el hito que más interesa al narrador, por eso aparece una y otra vez como puerta a la humanización: “Para el niño no existe lo abstracto (ni para el hombre: lo abstracto es una ilusión filosófica de la que ya estamos cayendo)- el cuatro para el niño, es una silla o una escalera, no sólo por juego y plasticidad, sino por la sencilla razón de que las sillas y las escaleras existen, mientras que los cuatros no existen” (148).

El narrador insiste en el hecho de que para una persona que ha llegado tan lejos en el conocimiento del lenguaje, como Umbral lo ha hecho, la recompensa es aún menor, porque la extrema sensibilidad que la

cultura despierta solamente te hace más vulnerable a la caída de ese sistema de sustitución del mundo verdadero. A este respecto, hay un pasaje en el que se alaba, mediante la recreación de la figura feliz del niño aún ignorante, la posibilidad de un arte que no tenga en cuenta la tradición sino que simplemente pretenda expresarse: “Los niños son pequeños soles porque no dudan un momento. Mi hijo se pone ante el papel ignorando que hay siglos de pintura detrás de él. No experimenta el peso inhibitorio de la cultura. Acaba de inventar ese ademán, ese gesto, esa manera de pintar. Acaba de inventar la pintura” (163).

El hijo descubre una nueva forma de trabajar, que en realidad es la más antigua, al tiempo que muestra un camino que al adulto, por su propia condición de *aculturizado*, no puede recorrer. La pérdida del hijo interrumpe en Umbral el disfrute de asistir a la forja de una infancia feliz para su vástago, y todos sabemos el valor que el autor otorgaba a ese tramo biográfico. La quiebra de ese gozo de lo verdadero se precipita hacia la mitad del libro, dando paso a las páginas más desesperadas, las que gravitan en torno al caos y la muerte.

La interrupción del camino a la felicidad que el niño traza nos lleva a un tercer y último estadio de este tratado discontinuo y caleidoscópico de filosofía del lenguaje que es *Mortal y rosa*, en el que el autor viene a decirnos que, pese a todo, la única solución posible es añadir más ficción a la vida. Es cierto que con la presencia del niño el escritor llegó a atisbar el valor auténtico de lo natural e irrefutable, pero la tragedia lo ha vuelto un objeto de deseo o una aspiración, porque el que ya ha entrado en el universo simbólico no puede salir de él. Hacia el final del libro se precipita la sensación de resignación ante la continuidad del oficio. Desaparecido el hijo, solamente queda esperar a la propia muerte escribiendo. Volver al principio, en definitiva, como si el tiempo con el hijo solamente hubiera sido un lapsus más feliz y auténtico de reconciliación con el mundo tangible. Estas ideas quedan condensadas en ese “Me moriré escribiendo páginas ilegibles” (233), que da paso a la inspiradísima descripción del cadáver, que, a decir del narrador, todo hombre lleva dentro. Esa confianza en el momento presente, y en el valor de la literatura, se recupera en obras posteriores, y se pueden rastrear momentos de su obra futura en los que se busca que el universo vuelva a plegarse a la producción del autor. La construcción de un universo propio literario, personalísimo y, paradójicamente, público, acabará por sepultar al universo físico. Elijo una página de *Un ser de lejanías*, cargada de un culto hedonismo y de una celebración del oficio literario sin las dudas que se recogen en *Mortal y rosa*: “Pero es que no hay verdades, ni una sola verdad en el universo. Sólo estas pequeñas cosas son verdad, el don de cada mes, reflejos en el agua, una hoja de sol, las dulcísimas bestias que olisquean el invierno como un lobo, como la muerte sin cruz de los cementerios, como el mentido porvenir que viene con niebla y con antorchas, enemigo. Sólo me interesa el presente porque es el sitio donde voy a pasar el resto de mi vida” (36).

Al principio del artículo sugería cómo me llamaba la atención la personalísima reconfiguración de la importancia de la cultura que la novela presenta, así como la frecuencia con la que a lo largo de ella el narrador carga contra la filosofía. Este motivo de alguna forma me remite a obras posteriores, especialmente a *Y Tierno ascendió a los cielos*, que utiliza de manera constante la biografía de Tierno Galván para jugar con el anuncio de la muerte de la filosofía: “Quizá este caso particular pueda insertarse en el fenómeno general y contemporáneo de la muerte de la filosofía. Tierno, más que renunciar a la filosofía, decidí, quizá, devolverla a sus orígenes peripatéticos” (153).

Porque si *Mortal y rosa* juega con la añoranza de un estado primitivo del hombre y con la alabanza al universo sin ningún añadido social, y siente esa relación contradictoria con la cultura humanística, la razón destilada, la que no está tamizada por la visión poética, se desprecia de una manera absoluta, desde la célebre frase de primera página de “A la mierda con Freud”. Las páginas iniciales de *Mortal y rosa* ya ofrecen un desprecio chulesco de lo que los grandes filósofos pueden aportar, normalmente puestos en contraste con la propia naturaleza. En la novela está, como no podía ser de otra forma, Heideggard y su “ser de lejanías”, pero también Kant y Platón, en un pasaje que ejemplifica bastante bien lo que ahora sugiero: “Se reparte su sabor, su olor, su química, por todo mi cuerpo, y aprendo más de la vida, del mundo, del tiempo, gracias a la naranja, que en todos los libros de Kant y Platón. [...] Si hay que creer en algo, creo en la naranja.” (82). El mensaje está claro: sustituir las ideas por los objetos.

La mención de las disciplinas científicas tiene un tratamiento muy parecido en el texto. La ciencia, como ejemplo máximo de destilación del conocimiento humano, también encuentra su comentario

despectivo, o al menos jocosos, en *Mortal y rosa*. Umbral se complace en jugar, dotando sus ataques de fina ironía, con la gravedad realista de las leyes físicas que gobiernan el mundo, como en esas líneas en las que resulta sencillo ver una alusión a la ley de la gravitación universal de Newton: “Somos el interior de una lentísima manzana cayendo silenciosamente en el tiempo” (96), o en la referencia a Einstein y su teoría de la relatividad, en la que debemos darnos cuenta de que realiza un sabio contraste entre la corporeidad e instantaneidad de lo real frente a la especulación científica: “Sea como fuere, enjabono mi cuerpo y me siento a esperar que la teoría de la relatividad llame a mi puerta” (106). El padre de la relatividad ya había aparecido al principio de *Mortal y rosa*, en un párrafo desconcertante, de muy difícil interpretación pero suficientemente sugerente: “Einstein descubrió que la luz, expandiéndose a contracorriente de la gravedad, degenera hacia el rojo. Lo rojo, pues, es una tragedia, una degeneración o una transformación. Incluso simbólicamente, en simbología ideológica, lo rojo es sinónimo de transformación dialéctica, de lucha contra la gravedad de la Historia y del mundo” (30).

Conviene recordar además que las referencias a la teoría de la relatividad y al legado de Einstein presentes en *Mortal y rosa* no representan un caso aislado en la producción de Umbral. Por lo general aparecen como un signo de modernidad, de visión actualizada del universo frente a órdenes tradicionales o caducos. El siguiente fragmento de *Ramón y las vanguardias* se mueve en un terreno muy parecido: “Esto es un hallazgo plástico de un hombre que lo pensó plásticamente casi todo, pero a Ramón, como buen barroco, no acaba de irle la relatividad einsteniana, el Universo abierto. El universo de Ramón, como el de su fraternal Pablo Neruda, es el universo cerrado, poblado y complicado de los barrocos. Un universo circular” (53).

De cierto interés resultan, además, las propiedades adscritas al orden del universo y los planetas en *Mortal y rosa*, en los que el autor demuestra un conocimiento muy bien digerido de la astronomía y de las distintas explicaciones del origen del universo. Por lo general, es la imposibilidad de digerir el dolor el que enfrenta al narrador con el cosmos, que se extiende al escaso valor concedido a la ciencia: “Casi todos los movimientos del universo son estúpidos, y el atentado contra la vida del niño es una destrucción de la única sacralidad de la existencia. La biología es blasfematoria” (160), y resulta magistral cómo el autor consigue llegar a cuestiones filosóficas o científicas de gran calado desde párrafos de gran hondura lírica. Es una constante que *Mortal y rosa* crea además una imaginería del frío y del calor particularmente rica, que a menudo se inserta en variaciones alrededor de los ciclos del día, la luz y la oscuridad, o las estaciones del año: “El frío, hijo, el frío, compañero helado de la infancia pobre, gato sucio y arañador que fue mi única amistad durante tantos años, el frío, que toda la vida ha ido haciendo crecer la yedra por mi cuerpo invernal” (239). La forma en la que el narrador va presentando los distintos momentos del año (normalmente mediante una referencia al mes en el que se desarrolla la narración), vuelve a remitirnos a la importancia concedida a lo largo del libro a la unión entre ese nuevo individuo que el dolor ha creado y el medio que le rodea.

En el caso del Dios cristiano, se nos dice que el narrador lo imagina “vestido de albañil” y perpetrando un mundo imperfecto que rechaza en cada línea de la obra, una “chapuza cósmica”. El autor recurre al humor para *justificar* que la idea de Dios no tenga un papel principal en la tragedia universal representada en *Mortal y rosa*, argumentando simplemente que él no es el tipo de escritor capaz de escribir del tema. De lo cristiano parece interesarle de manera concreta la parte más cultural y estética del culto. El mejor ejemplo de ello es el capítulo dedicado al Cristo yacente de Gregorio Fernández. Karine Desroses, autora de “L’écriture de la douleur dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral”, señala la función de la presencia del universo, la naturaleza y Dios en la obra como una típica concepción panteísta del mundo, una definición que encuentro acertada: “La nature devient alors reflet de l’âme et renvoie ainsi à la littérature romantique, émaillée de multiples références à la mythologie panthéiste évoquant le soufflé de la vie qui anime le monde” (Desroses 85).

Mortal y rosa es una novela en la que las circunstancias dominan al narrador, y no al revés, que es la forma en la que Umbral, como creador de mundos en la narrativa, está acostumbrado a trabajar. Porque no hay que olvidar que el universo umbraliano es en esencia eso, una construcción simbólica extensa y personalísima que tiene como primera misión apartar el dolor de la biografía propia y sustituir la realidad del mundo. Se pueden encontrar cuantas referencias se quiera a la comparación entre el autor y Dios por parte de Umbral, pero quizá la más conocida es la presente en *Ramón y las vanguardias*, que actúa como es habitual en el

escritor, uniendo teoría y crítica literaria: “El broche de la novela, aunque sea abierta, es siempre el autor, como el broche del universo es Dios” (103).

Mortal y rosa constituye una auténtica cartografía del dolor, que se proyecta de manera sucesiva en distintos ámbitos, sucediéndose de una manera caprichosa a lo largo de la novela. En el inicio del texto, el dolor se refleja en el propio cuerpo, parte a parte, detalle a detalle. Después se desplaza a los objetos que rodean al autor o que mantiene en su recuerdo, particularmente aquellos relacionados con los juegos de infancia. Es el momento en el que su hijo entra en escena y los objetos de ambas infancias (la del autor y el niño) son igualados, en el ambiente de feliz ignorancia que ya he comentado. Con la muerte, el dolor entra en toda su magnitud, y es ahí donde se abre totalmente el enfoque dándose un salto a la inmaterialidad, tomando como depósito de la angustia a la naturaleza que rodea al autor o la que se evoca para el lector. Como hipérbole máxima, el último grito de dolor del narrador va dirigido al universo, al que desprecia por su frío orden e indiferencia. Visto en perspectiva, el contenido simbólico de *Mortal y rosa* compone una asimilación de la tragedia en una serie de círculos concéntricos, que abarcan desde el reconocimiento del dolor en la distancia más corta posible, la del propio cuerpo, a la aspiración de que el universo entero participe del tremendo dolor que produce la muerte de un hijo.

Obras citadas

- Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945, 1963, 21ª Reimpr. 2003.
- De Prada, Juan Manuel. “Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*”. *Ínsula* (1995): 20-21.
- Desroses, Karine. “L’écriture de la douleur dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral”. *Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIXe au XXIe siècle*. Ed. Sebastian Baudoin. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007. 82-94.
- Genoud de Fourcade, Mariana. “Francisco Umbral: Teoría y práctica del diario íntimo”. *Revista de Literaturas Modernas* 36 (2006): 237-247.
- Umbral, Francisco. *Mortal y rosa*. Pról. José Manuel Caballero Bonald. Barcelona: Planeta (Colección Austral), 2011.
- . *Ramón y las vanguardias*. Barcelona: Espasa Calpe, 1978.
- . *Un ser de lejanías*. Barcelona: Planeta, 2001.
- . *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*. Barcelona: Planeta, 1990.