

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II



**LA OBRA NARRATIVA DE FRANCISCO UMBRAL :
1965-2001**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Eduardo Martínez Rico

Bajo la dirección del Doctor:

José Ignacio Díez Fernández

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1940-6

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

LA OBRA NARRATIVA
DE FRANCISCO UMBRAL: 1965-2001

EDUARDO MARTÍNEZ RICO
MADRID 2002

Eduardo Martínez Rico

LA OBRA NARRATIVA DE FRANCISCO UMBRAL: 1965-2001

Tesis Doctoral dirigida por
el Dr. D. J. Ignacio Díez Fernández

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española II

Madrid 2002

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	17
I. UMBRAL Y SU PROYECTO NARRATIVO	31
I.1. LA PERSONALIDAD LITERARIA DE FRANCISCO UMBRAL	33
I.2. LA NARRATIVA EN LA OBRA DE UMBRAL. CLASIFICACIÓN	56
I.3. ENTRE LA NOVELA Y LAS MEMORIAS. HACIA UN CONCEPTO UMBRALIANO DE LA NOVELA	64
I.4. EL ESTILO COMO VALOR SUPREMO	87
I.4.1. Una interpretación del estilo	89
I.4.2. El estilo como “seducción”	90
I.4.3. La prosa como materialidad	97
I.4.4. El conflicto entre el estilo y el contenido	98
I.4.5. El estilo como autobiografía	103
II. EVOLUCIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA NARRATIVA DE FRANCISCO UMBRAL (1965-2001)	105
II.1. <i>Balada de gamberros</i> (1965) y <i>Travesía de Madrid</i> (1966)	107
II.1.1. Dos historias de juventud, euforia y transgresión	108

II.1.2. Tiempo lineal y tiempos simultáneos	113
II.1.3. La provincia y la gran ciudad	116
II.1.4. Los amigos de la adolescencia y de la juventud. Madrid como personaje	123
II.1.6. El narcisismo del narrador	127
II.1.7. Un estilo que se está haciendo	129
<i>II.2. Si hubiéramos sabido que el amor era eso (1969)</i>	135
II.2.1. Una novela de amor poco convencional	135
II.2.2. El espacio, habitado y condicionado por los personajes	135
II.2.3. Tiempo lento, vital y narrativo	137
II.2.4. Un estilo minucioso y poético que habla de lo cotidiano	138
II.2.5. El narrador, personaje anónimo	139
II.2.6. Los personajes	141
<i>II.3. El Giocondo (1970)</i>	143
II.3.1. Novela de personajes	144
II.3.2. Novela de ambientes	147
II.3.3. La Marquesa, eje del relato	148
II.3.4. Esperpento	149
<i>II.4. Memorias de un niño de derechas (1972)</i>	151
II.4.1. La primera persona del plural	152
II.4.2. Un lugar en la memoria	154
II.4.3. Un tiempo detenido	155
II.4.4. El estilo	156
<i>II.5. Retrato de un joven malvado (1973)</i>	159
II.5.1. Unas “memorias prematuras”	159
II.5.2. Un espacio sugerido	160
II.5.3. El tiempo del recuerdo y de la literatura	161
II.3.5.4. Una voz que hace memoria desde el “nosotros”	162

II.5.5. Intimidad	163
II.5.6. Ensayismo	163
II.5.7. El título	165
II.6. <i>Los males sagrados</i> (1973)	166
II.6.1. Origen de todo un ciclo novelesco	167
II.6.2. Una historia iniciática	167
II.6.3. El espacio y el tiempo como un todo	168
II.6.4. Los personajes de la memoria	169
II.6.5. Novela lírica	171
II.6.6. La memoria convertida en novela	173
II.6.7. Elementos recurrentes	174
II.7. <i>Las europeas</i> (1974)	176
II.7.1. Cinco mujeres contadas por un hombre	176
II.7.2. Un narrador-personaje que se autorretrata	177
II.7.3. Los personajes	178
II.7.4. Memorialismo, género abierto	178
II.7.5. Comunicación dentro de la obra umbraliana	180
II.7.6. Relato de soledad	181
II.7.7. El lema de Herbert Marcuse	182
II.8. <i>Mortal y rosa</i> (1975)	184
II.8.1. El debate sobre el género de <i>Mortal y rosa</i>	185
II.8.2. Un diario íntimo muy especial	189
II.8.3. “El libro del hijo” y “el libro del padre”	192
II.8.4. Los personajes y el tiempo del drama	193
II.8.5. La lectura de Pla	195
II.8.5. Los estilos de <i>Mortal y rosa</i>	196
II.8.6. El pensamiento	197
II.8.7. <i>Mortal y rosa</i> y los sentidos	200
II.8.8. La magia de <i>Mortal y rosa</i>	202

<i>II.9. Las ninfas (1976)</i>	204
II.9.1. La presentación indirecta de una personalidad	204
II.9.2. La riqueza de la primera persona	205
II.9.3. La historia	207
II.9.4. El espacio y los ambientes	209
II.9.5. El tema de la adolescencia	210
II.9.6 El sexo y la literatura, dos caminos paralelos	211
II.9.7. Los personajes	212
II.9.8. El desmoronamiento de los mitos	214
<i>II.10. Los helechos arborescentes (1980)</i>	215
II.10.1. Magia y realidad	216
II.10.2. La Historia de España presenciada y contada por un pícaro	217
II.10.3. La Formalita, punto de intersección de personajes e historias	219
II.10.4. Figuras, caricaturas, personajes de una novela tragicómica	220
<i>II.11. El hijo de Greta Garbo (1982)</i>	223
II.11.1. “El hijo de Greta Garbo”, narrador-personaje	223
II.11.2. La madre a través del hijo	225
II.11.3. Novela familiar	226
II.11.5. De la madre a la ciudad, de la ciudad a la madre	227
II.11.5. Indeterminación: “Greta Garbo”, el padre, la ciudad	229
<i>II.12. Trilogía de Madrid (1984)</i>	231
II.12.1. Madrid y una subjetividad	231
II.12.2. Simultaneísmo	236
II.12.3. Un contenido heterogéneo	239
II.12.4. Sobre la estructura: fragmentarismo y estilo	242
II.12.5. Personajes, historias y libros	
de una vida y de una obra	245

II.12.6. Envidita	246
II.12.7. Un canon y una poética personales. La formación literaria del escritor	248
II.13. <i>Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo</i> (1985)	251
II.13.1. La incertidumbre del género	252
II.13.2. “La novela de la memoria”	257
II.13.3. El tiempo, sinuoso y ambiguo, mágico	261
II.13.4. Francesillo en <i>Pío XII</i> ...	263
II.13.5. Teresita Rodríguez	266
II.13.6. La religión, la política, la Historia, la vida, desmitificadas	270
II.14. <i>El fulgor de África</i> (1989)	273
II.14.1. Memoria y novela histórica	273
II.14.2. Jonás “el bastardo” y su cronicón familiar	275
II.14.3. Valle-Inclán y Proust	276
II.14.4. De la Revolución Rusa a la Guerra Civil: “el fulgor de África”	277
II.14.5. <i>Contaminación</i> entre géneros. Libertad de escritura	278
II.14.6. <i>Realismo mágico</i> . Fusión de la Historia de España con la historia íntima y familiar	279
II.14.7. Ambigüedad	281
II.14.8. <i>El fulgor de África</i> en un ciclo literario	282
II.15. <i>Leyenda del César Visionario</i> (1991)	284
II.15.1. “En un burgos salmantino de tedio y plateresco...”	285
II.15.2. Novela de personajes	287
II.15.3. Los “laínes”	288
II.15.4. Francesillo, joven republicano, soldado nacional	290
II.15.5. Franco, un hombre que monologa	293
II.16. <i>Madrid 1940</i> (1993)	297

II.16.1. El <i>episodio nacional</i> de Mariano Armijo	299
II.16.2. Las memorias-diario de Marino Armijo	301
II.16.3. Periodista, delator y depravado sexual	302
II.16.4. Estructura, ambientación histórica y cultural	305
II.16.5. El final de Mariano Armijo	306
II.17. <i>Las señoritas de Aviñón</i> (1995)	309
II.17.1. “La odiosa deliberación de la novela”	310
II.17.2. La Historia de España y la historia familiar, fusionadas	311
II.17.3. El narrador de <i>Las señoritas de Aviñón</i>	312
II.17.4. Los personajes	315
II.17.5. Una interpretación de nuestra Historia	318
II.18. <i>Madrid 650</i> (1995)	320
II.18.1. La Hueva	320
II.18.2. Jerónimo, “príncipe renacentista”	322
II.18.3. El tiempo	324
II.18.4. Un estilo duro y lírico, vertiginoso	326
II.18.5. Los personajes, eje estructural de <i>Madrid 650</i>	328
II.18.6. El narrador-cronista	330
II.18.7. Una historia del mal sin moraleja	331
II.18.8. La muerte	332
II.18.9. Intensidad y fragmentarismo para contar un mundo	334
II.18.10. <i>Madrid 650</i> en la narrativa de Umbral	335
II.19. <i>Los cuadernos de Luis Vives</i> (1996)	337
II.19.1. “Retrato del artista adolescente”	337
II.19.2. Final de un ciclo literario	340
II.19.3. La “arqueología” de un escritor	342
II.19.4. De la poesía a la prosa	344
II.19.5. La madre, principio y final de un círculo	346

II.20. <i>El socialista sentimental</i> (2000)	353
II.20.1. La creación de un lenguaje	353
II.20.2. Los personajes	356
II.20.3. El espacio	363
II.20.4. El tiempo	364
II.20.5. Así, “el socialista sentimental”, narrador-personaje	365
II.21. <i>Un ser de lejanías</i> (2001)	367
II.21.1. Un “libro sonámbulo”	367
II.21.2. Libro de poemas, “libreta íntima”	370
II.22.3. El presente como única salvación. “La rosa y el látigo”	377
II.22.4. “El hombre es un ser de lejanías”	380
II.22.5. El elogio del lenguaje y de la literatura	382
II.22.6. Libro de postrimerías, recapitulación de una vida y de una literatura	383
III. CONCLUSIONES	391
IV. APÉNDICE	413
IV.1. Primera entrevista inédita a Francisco Umbral	418
IV.2. Segunda entrevista inédita a Francisco Umbral	431
IV.3. Original de “Miguel de Oriol”	449
IV.4. Original de “Una niña que llora”	454
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	459
1. Obras de Francisco Umbral	459
2. Libros y artículos sobre Francisco Umbral	461
3. Libros sobre la novela	465
4. Historias de la literatura y ensayos sobre la novela española contemporánea	466
5. Otras obras consultadas	466

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo agradecer al Dr. J. Ignacio Díez Fernández, mi director de Tesis, que me haya guiado en todo este proceso. Y sobre todo que lo haya hecho como lo ha hecho: dándome una gran libertad, abierto a mis ideas, respaldando mis decisiones cuando las estimaba acertadas, y despejando las dudas e inseguridades que este investigador ha sufrido en algunas ocasiones. Aunque parezca tópico decirlo, mi director siempre me ha apoyado, y cuando me ha faltado la confianza (¿quién está libre de tales momentos durante un trabajo tan largo?) él era el primero en restituírmela. Por todas estas razones, y por otras muchas, es de justicia que encabece este apartado.

También es de justicia, justicia poética (nunca mejor dicho), que yo agradezca muy especialmente a Francisco Umbral su generosa colaboración en esta Tesis Doctoral. Él y sus libros han sido mi objeto de estudio a lo largo de todas estas páginas. Pero su obra no ha sido la única en intervenir en este trabajo; también él personalmente ha tenido algo que ver con el resultado final que ahora presento. Además de *protagonista* de esta Tesis, Umbral ha sido *colaborador*. Gracias a esa colaboración mi estudio se ha enriquecido con los documentos que se ofrecen en el “Apéndice”: dos entrevistas y dos originales de artículos periodísticos.

El Dr. Antonio Prieto, de la Universidad Complutense de Madrid, está de alguna forma en el origen de esta Tesis. Fue fundamental para que yo me decidiera por este tema de investigación. En momentos de desconcierto él supo orientarme, y siempre que le he pedido consejo o ayuda para un trabajo universitario yo salía de su despacho con la sensación de que el trabajo ya estaba hecho, porque las dudas se habían desvanecido y sólo quedaba el entusiasmo por la literatura.

Por si esto fuera poco debo al Dr. Prieto haber conocido personalmente a Umbral. Sin su presentación no hubiera podido hacer el libro de conversaciones *Umbral: vida, obra*

y *pecados*, en el verano de 2000. Y, por supuesto, sin ese contacto con el escritor tampoco hubiera podido grabar las dos entrevistas que figuran como “Apéndice” en esta Tesis.

La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001 es el resultado de varios años de lectura, investigación y escritura. En este proceso han tenido mucha importancia mis cursos de doctorado. En dos de esos cursos, sobre novela española de posguerra y sobre narrativa española contemporánea, impartidos respectivamente por el Dr. Santos Sanz Villanueva y la Dr.^a Marina Mayoral, realicé trabajos de investigación sobre la narrativa umbraliana. Han sido pasos previos para esta Tesis Doctoral. Por ello, quiero agradecer a estos profesores su labor de dirección. Aunque sin duda haya reincidido en muchos errores, también es verdad que he procurado tener muy presente lo que me enseñaron.

Al Dr. Carlos X. Ardavín, de la Trinity University (San Antonio, Texas), especialista en Umbral, hasta el momento sólo lo conozco por correspondencia, pero nuestros intercambios de cartas y de *e-mails* han sido muy fructíferos y me han revelado un nuevo amigo. Estoy en deuda con él por haberme facilitado algunos artículos que en España eran difíciles de encontrar.

En estos “Agradecimientos” no puedo dejar de citar un libro y un autor que sólo aparece al final de mi Tesis, en la bibliografía, cuando ha sido tan importante en todo su desarrollo. Aunque se publicó hace bastantes años, y fue escrito pensando en los universitarios italianos, a mí me ha demostrado su vigencia y utilidad. En *Cómo se hace una tesis*, Umberto Eco dice que citar un autor o un libro es “pagar una deuda”.¹ Eso es lo que estoy haciendo en este apartado, y lo que he procurado hacer en toda la Tesis. El libro de Eco ha significado para mí una compañía constante durante estos años, sobre todo al principio y al final del trabajo. Tal vez él mismo me reprendería por citar una obra de las características de la suya en mi Tesis. Sin duda he desobedecido muchas de sus recomendaciones, consciente o inconscientemente. En este mismo apartado infrinjo una de ellas: él recomienda no *agradecer* al director de Tesis, porque lo considera “de mal gusto”; el ponente, nos dice, ha cumplido con su “obligación” (p. 218). Pero en el supuesto de que esto sea cierto, hay muchas maneras de cumplir, y también muchas de expresar *agradecimiento*.

¹ Eso es lo que estoy haciendo yo ahora con él: Umberto Eco: *Cómo se hace una tesis (Come si fa una tesi di laurea -1977-*, trad. de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez), Barcelona, Gedisa, 1998, p. 203.

Por último, deseo darles las gracias a mi familia y a mis amigos. Durante el tiempo que he estado trabajando en esta Tesis, mis padres, mis hermanos, en realidad toda mi familia y todos mis amigos, han estado pendientes de cómo avanzaba. No era raro que alguno de ellos me entregara una entrevista de prensa con Umbral, la reseña de un libro suyo, etc. A todos les estoy muy agradecido, pero especialmente a Eduardo Rico Isla, mi tío, que durante meses buscó y encontró para mí muchos libros de Umbral descatalogados, casi desaparecidos, la mayoría primeras y únicas ediciones.

Agradecer a algunos también es olvidar a muchos otros. Por eso me gustaría que mi agradecimiento se hiciera extensible a todos los que puedan pensar que lo merecen, porque sin duda lo merecen. A todos aquéllos que se han cruzado conmigo durante estos tres años, con los que he hablado de Umbral y su obra, y que también han aportado algo a esta Tesis. Muchas veces las citas de un libro (ni su “Nota de agradecimientos”) no pueden agotar los nombres de las personas que han contribuido a hacerlo mejor, porque la aportación no tiene por qué estar contenida en una frase o una idea, y puede ser más *anímica* que científica. Hay muchas maneras de *participar* en una investigación. Espero acordarme siempre con gratitud de los que me han acompañado en *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*.

Eduardo Martínez Rico

INTRODUCCIÓN

Nos proponemos estudiar la obra narrativa de Francisco Umbral desde 1965, fecha en que publica *Balada de gamberros*, su primera novela corta, hasta 2001, año de aparición de *Un ser de lejanías*. Estos dos libros, y esos dos años, señalan los límites de nuestro trabajo. Tenemos, pues, tres aspectos fundamentales para estudiar: un autor, Francisco Umbral, una modalidad literaria, la narrativa, y una época, 1965-2001, que recorre prácticamente toda la vida literaria del escritor hasta la actualidad.

Entendemos por *obra narrativa*, en el caso de nuestro autor, un conjunto de textos muy heterogéneo, entre la novela, el libro de memorias y el diario íntimo. En muchos de estos libros predomina la narración de un yo muy particular que es el de Francisco Umbral, con lo que prima el elemento memorialístico sobre el novelesco, mientras que en otros se da una ficción más pura. Sin embargo, lo más frecuente es que el autor fusione ambos elementos. Así pues, vamos a estudiar novelas, unas más autobiográficas que otras, y libros de memorias, unos más *ficticios* que otros, porque lo habitual en nuestro autor es moverse en un territorio intermedio entre la realidad y la ficción, el pasado elaborado por la memoria con intención literaria.

No estudiamos específicamente la producción cuentística de Umbral, aunque acudiremos a ella para explicar algunos aspectos narrativos y estilísticos de los libros que aquí se analizan.

Nuestra Tesis va dividida fundamentalmente en dos partes. En la primera, “Umbral y su proyecto narrativo”, ofrecemos una serie de capítulos generales sobre Francisco Umbral y su obra: una breve biografía; una clasificación de la obra umbraliana, no exhaustiva, orientada especialmente a los libros que analizamos individualmente; un capítulo sobre el concepto que tiene nuestro autor de la novela, muy conectado con su idea de la literatura como recreación de la memoria; y una reflexión sobre el estilo en Francisco

Umbral. Ninguno de estos capítulos pretenden agotar los asuntos tan complejos que tratan, sino más bien presentar un escritor y una obra literaria, en particular su faceta narrativa. La información que suministran debe ser tomada en relación con el estudio de los libros concretos que integra la segunda parte de nuestra Tesis, la más extensa.

Hemos titulado esta parte “Evolución y análisis de la obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)”. En ella hacemos un recorrido por más de treinta y cinco años de producción literaria, en donde vida y literatura se confunden, como muestra toda la narrativa del autor, y seguramente también toda su obra. No estudiamos esa narrativa en su totalidad, pues Umbral ha publicado muchas otras novelas, muchos otros libros en general, a los que nosotros no atendemos individualmente. Un buen número de ellos nos sirven como apoyo para el análisis de los libros que aquí hemos tomado como *más representativos*. Nuestra elección puede parecer caprichosa. Los hemos seleccionado con un criterio personal de calidad, quizá discutible, pero también por entenderlos más adecuados para nuestro estudio. Sin embargo hay novelas, memorias y diarios que consideramos excelentes y que no incluimos aquí salvo para completar, comparar y contrastar.

En esta segunda parte de nuestra Tesis estudiamos los siguientes libros: *Balada de gamberros* (1965), *Travesía de Madrid* (1966), *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* (1969), *El Gicondo* (1970), *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Retrato de un joven malvado* (1973), *Los males sagrados* (1973), *Las europeas* (1974), *Mortal y rosa* (1975), *Las ninfas* (1976), *Los helechos arborescentes* (1980), *El hijo de Greta Garbo* (1982), *Trilogía de Madrid* (1984), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), *El fulgor de África* (1989), *Leyenda del César Visionario* (1991), *Madrid 1940* (1993), *Las señoritas de Aviñón* (1995), *Madrid 650* (1995), *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), *El socialista sentimental* (2000) y *Un ser de lejanías* (2001).

En “Apéndice” ofrecemos dos entrevistas inéditas con Francisco Umbral, realizadas en abril y mayo de 2000, la primera de ellas más general y quizá más apegada a la actualidad, y la segunda centrada especialmente en los primeros libros del escritor. Sin embargo, en ambas se tratan temas de la vida y la obra de Umbral que afectan a todas sus épocas. El escritor responde a algunas de las cuestiones que nos han ocupado durante la investigación. El lector observará que Umbral no siempre comparte nuestras ideas. De esta

manera el estudio se independiza del escritor, por supuesto no de su obra, pues a ella se remite en todo momento. Creemos que estas dos entrevistas constituyen un material interesante que completa el discurso teórico previo.

También en “Apéndice”, y a continuación, reproducimos los originales de dos artículos de Francisco Umbral. Nuestra Tesis no estudia su obra periodística (salvo cuando sirve para entender la narrativa, lo cual sucede con frecuencia), pero estos textos resultan de utilidad para comprender el método de trabajo del escritor. Después de cada texto original, damos la versión que se publicó en *El Mundo*, ya con el aspecto de columna al que estamos acostumbrados.

Vamos a asistir al crecimiento de un escritor que empezó titubeante, como es natural, con *Balada de gamberros*, en el terreno de la novela, y que no consigue su primer triunfo completo hasta *Mortal y rosa* (aunque este libro en su día no fue apreciado por un público tan amplio como el que lo aclama hoy).

De entre los libros que vamos a estudiar muchos pueden considerarse novelas, aunque se muevan a menudo en un terreno fronterizo entre la realidad y la ficción. Estudiar la *novela* de un autor como Umbral que a veces se ha confesado “no-novelistas” es complicado, más incluso si tenemos en cuenta que ninguna de sus novelas (o quizá unas pocas, como es el caso de *Madrid 650*, *Madrid 1940* o *El socialista sentimental*) puede ser tomada como tales leyéndolas desde una óptica tradicional del género. Umbral no ha escrito nunca *novelas puras*, en el supuesto de que algún escritor lo haya hecho alguna vez.² Desde luego él menos que nadie. Para hablar de la *novela umbraliana* es mejor utilizar el término *narrativa*, en un sentido muy amplio, incluyendo por supuesto los libros que claramente no son novelas, y explicar el concepto de novela que tiene Umbral, que conecta tan claramente con el libro de memorias. Ésa es una de las ambiciones de nuestro trabajo.

Novelas, memorias, ensayos, diarios, recopilaciones de artículos... Umbral ha hecho libros sirviéndose de los géneros que domina, y el artículo es el principal. Los otros géneros –en realidad todos, también el artículo– los ha reinventado personalmente, los ha adaptado a sus aptitudes y a sus intereses. No se trata de que sean, en el caso de las novelas, malas

² Quizá la novela sea el género más impuro que existe, y de esas impurezas ha hecho su rasgo distintivo.

novelas, sino que Umbral trabaja el campo que le da más satisfacciones, el memorialismo, donde se mueve con enorme libertad, sin violencias, y le suele salir algo distinto a lo que el género enuncia. Utiliza las herramientas novelísticas según su propio talante de escritor, y se adapta él a ellas menos que ellas a él. Es más fuerte en Umbral su tendencia a la introspección, la investigación sobre su pasado, y el poder del lenguaje que le arrastra, es más fuerte su personalidad literaria que la etiqueta genérica, circunstancial, a la que pretende adscribirse en cada libro. En nuestra opinión la *novela umbraliana* sí existe, y esta Tesis va a intentar probar que existe, aunque con muchos matices y peculiaridades, íntimamente vinculada a un proyecto mayor que entiende la literatura con unos presupuestos básicos: subjetividad, memoria y estilo.

Umbral quizá no se sabe tan dotado para la ficción novelística como para la prosa lírica, la invención del yo, el buceo en la memoria, la recreación literaria de todo lo que ve. Eso podría dar una novela más tradicional, pero nos da la impresión de que Umbral carece de la paciencia necesaria para ordenarlo, para darle forma. Su escritura, tan brillante, es demasiado anárquica; no se sujeta a unas tramas, a unos capítulos artificiales. Sus capítulos, si los observamos con detenimiento, marcan sus pausas conforme el autor ha interrumpido su tarea, ha terminado su labor rememorativa o periodística. Umbral remata un capítulo de un libro como remata un artículo de periódico. Da a luz unidades que valen por sí mismas, joyas todas, pero que en un libro pueden quedar desvaídas. Sólo para un lector excesivamente apegado a la novela tradicional. En esto creemos que se han equivocado muchos editores (comerciales) de Francisco Umbral. Él se ha quejado mucho de ello, diciendo que a algunos libros suyos los han llamado novelas y no memorias por una especie de *superstición* que se tiene en España por la novela. A Umbral le gusta esta expresión, “la novela de la memoria”, que utilizaremos y explicaremos en la Tesis. Así ha titulado José Manuel Caballero Bonald el proyecto general de sus memorias. Eso son los libros de Umbral. Pero también son (en buena medida) novelas. Sólo es preciso que el lector no se confunda. Ya sabemos que un libro sólo desvela su género, o su *no-género*, al ser abierto. El libro no engaña.

En esta obra narrativa predominan las novelas y las memorias, pero para analizar unas y otras hay que leerlas como si ambas sintetizasen cualidades y características de ambos géneros. Tal vez sea más *problemática* la novela de Umbral, porque su ambigüedad

es más patente, aunque en el libro de memorias también surja, por supuesto, la duda de hasta qué punto el libro se mueve dentro de la realidad. Por otro lado, Umbral suele utilizar algunas técnicas típicamente novelescas en la construcción de sus memorias, y lo mismo sucede con las novelas, cuyas historias, personajes, ambientes... todo lo que da contenido a las obras siempre está anclado en sus recuerdos, en la memoria. No sólo como punto de partida, o como fondo desde el cual el novelista extrae unos elementos que luego se convertirán en ficción, sino generalmente como objeto imprescindible y constante de su mundo literario.

Resulta curioso que la originalidad de la novela que vamos a estudiar a continuación surja, como hemos apuntado, un poco didácticamente, de esa conciencia poco novelística que toma el escritor.³ Su originalidad y su importancia, porque Umbral ha acudido a modelos extranjeros, franceses en su mayoría, para reforzar su tendencia memorialista, para aprender de otros a perfeccionar lo que en él es algo muy natural: la escritura del yo, la recuperación del tiempo perdido proustiano, la creación de un personaje ficticio sobre el caballete de su persona real, el que nos indica Anna Caballé que en su Documento Nacional de Identidad se llama Francisco Pérez Martínez.⁴

Son hipótesis para la investigación, pero hipótesis que se revelan una vez iniciada dicha investigación. En nuestro trabajo vamos a intentar explicar lo que hay de verdad en dichas propuestas; el análisis de los libros, cada uno por separado, pero sin abandonar una visión global, nos mostrará cómo las hipótesis señalan el punto de partida y de llegada. Por supuesto con excepciones, y siempre en el estudio de los libros. Nuestro objeto de análisis es toda una obra narrativa, pero ese *objeto* está compuesto de muchos otros, más pequeños, pero tan importantes como el primero. Necesitamos una mirada específica para cada libro (y más específica según atendamos a los diferentes aspectos de cada libro), y a la vez amplia para comprender todo el conjunto. En esto no se diferencia el estudio de la obra de Umbral, la narrativa en este caso, de la de cualquier otro autor. Pero la de Umbral se muestra coherente en su conjunto (sobre todo esta faceta narrativa), y por lo tanto las distintas piezas, de ese *mecanismo* literario y vital que constituye esta obra, cobran una

³ Insistimos: esto habrá que explicarlo cuidadosamente y con toda clase de matices, entre otras razones porque Umbral también ha conseguido *novelas-novelas*, en el sentido tradicional del término, o se ha aproximado mucho.

⁴ Anna Caballé: "Francisco Umbral: los comienzos de un escritor", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, septiembre de 1999, Universitat de Barcelona, p. 10.

relevancia extraordinaria por sí mismas en todo el conjunto. La obra de Umbral es valiosa como un todo, pero a la vez no se explica sin atender a los diferentes textos que la integran. Hay una gran dependencia entre la totalidad y las partes, quizá porque el gran logro de Umbral no está tanto en un libro, o en unos cuantos libros (*Mortal y rosa* sería el primero en tenerse en cuenta), sino en el desarrollo literario de una personalidad que produce una obra completa. Aquí sólo estudiamos la narrativa, y dejamos fuera algunos libros de esa narrativa, los que hemos creído más prescindibles para nuestro trabajo, porque el *corpus* podría alcanzar unas dimensiones exageradas y contraproducentes. Pero no queremos dar a entender que esos libros no tengan gran importancia en este *texto continuo* que es el de Umbral.

Nos enfrentamos con una nebulosa, donde la ambigüedad y la imprecisión parecen ahogarlo todo, y que no es sino un síntoma de una obra variada, rica y *libre*, en el sentido más amplio del término, con apariencia anárquica, como dijimos antes. Pero vamos a intentar demostrar que dentro de esa *anarquía, heterodoxia* literaria, múltiples géneros y contenidos, existen unos rasgos comunes, una intención creadora muy determinada, también unas obsesiones que se identifican a la postre con las *pasiones* de Umbral, toda una serie de invariantes que hacen posible hablar de *una* obra narrativa. Y que podría llevarse más lejos para demostrar la unidad de su obra completa (una obra que aún se está haciendo) de Umbral, como podrá comprobarse en las muchas referencias que en esta Tesis ponen en relación los libros que estudiamos preferentemente con otros que no pertenecen a la *narrativa* del escritor. O a lo que aquí llamamos *narrativa* umbraliana. Hemos marcado unos límites temporales muy precisos y muy amplios: treinta y seis años de trabajo literario de un autor llamado Francisco Umbral, una muestra literaria de veintidós libros. Sin embargo, no será extraño que aludamos intermitentemente a otros libros del escritor, tanto para compararlos como para completar y contrastar ideas.

La estética de Umbral, y su poética, anda desperdigada en muchos lugares, sus ensayos literarios y algunos libros de memorias. Los diarios, género que cultiva desde mediados de los años setenta, arrancando en *Mortal y rosa* (en el supuesto de que se trate de un diario; el género de *Mortal y rosa* es un asunto polémico), en este sentido son fundamentales. Por proximidad a las obras estudiadas acudiremos más a *Diario de un escritor burgués* (1978), que desde cierto punto de vista se puede entender como una

continuación de *Mortal y rosa*. Pero también nos será muy útil el cotejo con otros títulos más cercanos en el tiempo a la fecha de redacción de esta Tesis. Así, el *Diario político y sentimental* (1999) es muy rico en reflexiones literarias, artísticas, filosóficas, y por supuesto autobiográficas. Y no dejaremos de lado la producción periodística del autor siempre que creamos que puede ayudar a explicar su obra narrativa, tanto en aspectos formales como de contenido. Ni por supuesto olvidaremos los prólogos y conferencias en los que Umbral ha estudiado más o menos monográficamente el tema de la novela, del cuento o el del *escritor*, uno de sus motivos favoritos a la hora de escribir. Así como fragmentos de sus libros, novelas, memorias, ensayos, etc. con ideas sobre la literatura, el estilo, los personajes, y otros aspectos que suscita la reflexión sobre el fenómeno literario.

Ya hemos sugerido en esta introducción el papel trascendental que juega el artículo, su técnica y la maestría que ha demostrado Umbral en este terreno, en la concepción que tiene el escritor del libro, estructuralmente sobre todo.

Tratándose de un autor como el nuestro es inevitable ofrecer una breve biografía, que acompañe al estudio de su obra literaria y que le sirva de pórtico. Umbral ha utilizado su propia vida como principal materia narrativa, o *artística* (por no cometer restricciones). Dicha biografía, aunque recientemente hayan aparecido trabajos de interés,⁵ es muy parcial aún, porque el escritor se ha preocupado de mostrarla y ocultarla a su antojo, superponiendo al plano de la *no-ficción*, que suele ser el de toda biografía, el de la ficción, o leyenda, territorio literario que él cultiva. Uno de los tópicos más extendidos entre los estudiosos de Francisco Umbral, tópico verdadero y útil si se ahonda en él, es que en nuestro autor vida y literatura funcionan como vasos comunicantes. Hay un trasvase continuo, en Umbral, del vivir y del escribir. La frontera es ambigua, pero podemos afirmar que su literatura influye tanto en su vida como su vida en su literatura, y que llega un momento en que Umbral no hace muchas distinciones. Sin embargo, él mismo afirmó enérgicamente en *Mortal y rosa* que el hombre que escribe no se parece gran cosa al hombre que vive: “La pluma no tiene mucho que ver con el hombre. Eso lo sabe bien cualquiera que haya escrito cinco folios. Otro instrumento es quien tira de la pluma.”⁶

⁵ Por ejemplo el de Anna Caballé, ya citado.

⁶ Francisco Umbral: *Mortal y rosa*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra, 1995, p. 182.

Sería muy iluminador hacer un recorrido por su obra, sobre todo la que aquí nos compete, teniendo muy presentes los datos que conocemos de esa biografía, los datos que podemos tener por ciertos, aunque con alguna desconfianza, y aquellos otros que él nos ha suministrado en todos sus libros, memorias y novelas autobiográficas, diarios, etc. Con Umbral nos encontramos el mismo fenómeno que con algunos de los escritores que él más admira, como Valle-Inclán. Una leyenda rodea al autor, un halo romántico, mitad maldito, mitad frívolo, que provoca la polémica, el rechazo o la adhesión más incondicional. En gran parte es obra suya, porque sus libros y artículos, así como sus apariciones ante los medios de comunicación, su presencia en determinados actos públicos, le han creado una imagen. Una imagen que no siempre ha beneficiado a su labor literaria, la recepción por parte de los lectores de esa obra. Además, el escritor ha elaborado una figura de *dandy*, en vestimenta, gestos e ideas, y su pensamiento de izquierdas no se ha mantenido, ni mucho menos, al margen de su obra. En estos treinta y seis años de *vida literaria* de Francisco Umbral podemos presenciar el nacimiento de esa leyenda, una de las claves para el estudio de sus novelas, de todos sus libros, pues, como sostienen casi todos los críticos que se han ocupado de su obra, la literatura umbraliana es un esfuerzo sobrehumano de reafirmación del yo, una construcción minuciosa de *otro yo*. No niega el escritor que su principal personaje es él mismo, y que los demás bailan alrededor suyo una danza para acompañarle, para explicarle o para sumirle aún más en la desorientación. Es el recuerdo de una vida, muchas vidas, pero también la invención de una autobiografía. El lector de su obra se encuentra con una genealogía literaria, ideológica y vital hecha a golpe de máquina de escribir, talento literario puesto al servicio del yo.

La biografía de Umbral está muy ligada a la *biografía literaria*, que es el tema fundamental de muchos de los libros que vamos a estudiar. La vida *real*, histórica, de nuestro autor se *literaturiza* en su obra, hasta el punto de confundirse. Éste es el nexo que une casi todas las novelas de Umbral con sus libros de memorias. Y del mismo modo que en ocasiones no se distingue bien un género de otro, ficción y realidad, en ningún libro narrativo de Umbral se sabe a ciencia cierta dónde empieza lo real y dónde lo imaginario, dónde termina la vida que nutre la literatura, y dónde se desvincula ésta de la vida. Por lo tanto, en los libros narrativos de nuestro escritor, hay una línea imaginaria que va de la *memoria pura* a la *novela pura*. Ambos extremos es probable que no existan, pero para

Umbral menos que para nadie. Nuestro autor se mueve en una zona intermedia. Por esa razón afrontar el estudio de la novela umbraliana es desembocar en el libro de memorias, en el proyecto autobiográfico entendido como creación, verbal y estilística, pero también narrativa. También se trata de *contar* una vida, *contar* un personaje.

La novela de Umbral, sí, pero ¿qué novela?, ¿qué distingue lo que escribe Umbral de lo que entendemos por género-novela? ¿Qué es la novela? Aunque aquí entraremos con más precaución y menos espacio, por no ser el núcleo de nuestro estudio. Sin dejar de lado, naturalmente, los propios modelos del autor, en el campo narrativo y en el ideológico, fuera y dentro de España, contemporáneos y no contemporáneos.

Esta frontera genérica tan dúctil que aparece entre los libros de Francisco Umbral dificulta la clasificación. La más indiscutible (y sigue siendo discutible) es la que distingue los libros narrativos de los ensayos, los artículos de prensa, los diccionarios, etc. Pero en esos libros narrativos nosotros incluimos *Un ser de lejanías*, especie de diario íntimo, pero que podría llamarse de otra manera. De muchos libros de nuestro escritor se dice que son inclasificables. Esto debe interpretarse en el sentido de que sí son clasificables, pero de muy diferentes maneras, y algunas, en principio, contradictorias. Nosotros no diferenciamos esos libros por géneros, o sí, pero al hilo del estudio de cada libro concreto, y casi siempre aclarando que no existe una sola *etiqueta* para distinguirlo de otros. En nuestro capítulo I.2, “La narrativa en la obra de Umbral. Clasificación”, situamos la narrativa del autor en el conjunto de su obra, aunque no citemos todos los libros que la integran, sólo los que consideramos más interesantes para localizar esta obra narrativa en el total de la obra umbraliana. Y *diferenciamos* –ahora sí– la narrativa de ese corpus amplísimo que es la producción completa, hasta 2001, del escritor.

Nuestra clasificación de la obra narrativa es muy general, y podríamos sintetizarla de la siguiente manera:

-*Libros de Valladolid*: novelas, memorias, etc., en los que Umbral recrea su infancia, adolescencia y primera juventud en Valladolid.

-*Libros de Madrid*: libros de memorias en los que Umbral relata su peripecia madrileña, desde que abandona la provincia (tras su paso por León) y llega a Madrid; y novelas ambientadas en la capital de España, todas ellas con un sustrato autobiográfico más o menos grande.

Umbral publica sus dos primeras novelas en 1965, *Balada de gamberros*, y 1966, *Travesía de Madrid*. Ya estos dos primeros títulos (no tenemos en cuenta ahora el ensayo *Larra. Anatomía de un dandy*, que se publicó antes, en 1965, como la *Balada*) nos indican que las dos grandes etapas de la vida de Umbral, Valladolid y Madrid, lo van a ser también de su literatura. Pero esta división, tan esquemática, ofrece unas posibilidades posteriores de análisis y una exactitud –no infalible, pero suficiente– que el estudio de los libros confirma. Si vida y literatura están tan estrechamente unidas en Umbral, nos parece adecuado esta clasificación que identifica sus dos grandes épocas vitales con dos vertientes literarias. Por supuesto, ambos bloques están ligados por muchos rasgos comunes.

En el capítulo “El estilo como valor supremo” (I.4), damos algunas de las claves del estilo de Umbral, sin entrar a estudiar a fondo dicho estilo por razones de espacio. Un tema tan amplio y tan importante sobrepasa los límites de nuestro trabajo. Preferimos encarar este aspecto tan esencial de la obra umbraliana al hilo del comentario de sus libros. El estilo en cuanto forma peculiar y eficaz que tiene un escritor de decir las cosas, con una intención determinada: crear belleza, fealdad, asco, sorprender al lector o adormecerlo, según los objetivos del escritor. El estilo como una “huella digital”, utilizando una expresión de Umbral, que distingue a un autor de todos los demás.⁷ Umbral contesta así a la pregunta qué es literatura:

¿Que qué es literatura? Literatura es escribir las cosas como no las escribe nadie, no digo mejor ni peor, sino distinto. (...) Tener una visión personal del mundo, y una manera personal de expresarlo.⁸

Este escritor domina varios registros, muy relacionados con el medio en que se expresa, periódico o libro, incluso con el género en que presuntamente se inscribe. Conocemos la indiferencia umbraliana respecto a los géneros, normal por otro lado en un autor que reivindica el factor del estilo como forma suprema de calibrar la valía de un

⁷ “Va de suyo que el escritor hecho tiene una huella digital inconfundible, un estilo, como el pintor, y eso le hace personal, incanjeable, genial.” *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 124.

⁸ Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca, 2001, pp. 161 y 162.

escritor. Pero Umbral se sienta a escribir, por lo menos en el principio de la obra, con un conocimiento preciso del género, en sentido amplio, en el que va a trabajar. El desarrollo en la escritura de dicho libro puede cambiar sus intenciones, porque Umbral hace gala de una gran libertad a la hora de escribir, pero veremos cómo las formas y las ideas generales de sus libros se amoldan bien a lo que entendemos por géneros. O, mejor dicho, se amoldarían bien a los ojos de cualquier lector de no ser por su principal valor, esa prosa tan alabada. Tan alabada incluso que puede despistar al lector en la recepción de otros aspectos destacables de la obra de Umbral, como puede ser su pensamiento. De esto se lamentaba José Hierro en el prólogo que escribió a una muy reciente edición de *Larra. Anatomía de un dandy*,⁹ y de lo mismo se lamenta José Antonio Marina en el prólogo a *Los Alucinados*.¹⁰ Dicho pensamiento es menos frívolo y más profundo de lo que se cree, como demuestra la función crítica que desempeña el escritor en la prensa y en muchos de sus libros. Lo que ocurre es que la prosa umbraliana, su mayor tesoro, aquello que él más cuida, puede ocultar la ascendencia genérica y dejar la obra en una especie de poema largo en prosa, donde la fuerza principal está en la palabra, en sus sonidos, sus combinaciones, sus juegos verbales, las metáforas, las sinestesias, un larguísimo etcétera, esos recursos que siempre han sido más propios del verso que de la prosa. De este modo no nos parece erróneo calificar ciertas obras de Umbral como *poemas*, en el sentido más amplio de la palabra: creación verbal que llama la atención principalmente sobre sí misma, sobre la palabra, al margen de ideas, argumentos, acciones.

Hablaremos de la prosa poética y de la novela lírica que ha cultivado Francisco Umbral, aunque esos *poemas* no tienen por qué ser líricos, sino que muy bien pueden tocar temas alejados del yo, como obras literarias, escritores, o sucesos de actualidad. Aunque es cierto que el yo de Umbral siempre está presente en su prosa. Importa la mirada de poeta que tiene Umbral, pero sobre todo importa el lenguaje de poeta que él se ha afanado en construir. Insistiremos en los varios *estilos* que ha exhibido el autor. Llegados a este punto,

⁹ José Hierro: Prólogo a *Larra. Anatomía de un dandy*, de Francisco Umbral, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p.9. Escribe José Hierro: “Dice su canción a quien con él va. Y el que se quede en lo externo, en el estilo, en lo imaginativo, que se fastidie y se pierda la fundamental. Que se quede en la admiración por el juego de piernas, por la elegancia de los golpes y no por su contundencia”.

¹⁰ José Antonio Marina: “Manual de instrucciones para leer a Umbral”, prólogo a *Los Alucinados*, de Francisco Umbral, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, p. 12.

y quizá mucho antes, porque lo engloba todo, acudiremos al Umbral periodista para explicar al Umbral narrador. Tampoco es el tema de nuestro trabajo, pero si alguien quiere explicar qué es una manzana le convendrá hacer un esfuerzo por remontarse al árbol que la ha generado, el manzano. El periodismo, el reporterismo, la crónica o columna, etc. todo ello es clave para comprender la forma de hacer literatura de Francisco Umbral. Muchos recursos literarios, y otros no tan literarios que él vuelve literarios, los ha heredado el escritor de su actividad periodística. Así, por ejemplo, esto se manifiesta en el fragmentarismo de toda la obra umbraliana. Casi todos sus libros podrían dividirse en unidades independientes de no más de tres o cuatro páginas, es decir, las dimensiones de un artículo periodístico, más o menos largo. De hecho Umbral no oculta en ningún momento dicha división, que seguramente marca los descansos que él mismo se toma entre fragmento y fragmento. Un espacio en blanco marca estas separaciones, cuando no el salto de página. Sus novelas están divididas en capítulos, sin título ni numeración, generalmente, porque a Umbral le basta ese espacio en blanco para cambiar de registro, tono, acción o personajes, pero sin dividir el texto más de lo preciso. Por una parte, fragmentarismo, y por otra unidad, continuidad. Aquí se juntan dos pasiones de Francisco Umbral, dos pasiones profesionales además: la columna y la poesía. Entre estas dos aguas se mueven muchos de sus libros, y sobre todo sus muy peculiares novelas. La prosa poética nace de su predilección por la poesía como género literario por excelencia, y él mismo se vanagloria de “haber aplicado los recursos del verso a la prosa”¹¹ (Miguel García-Posada insiste mucho en este aspecto en sus trabajos sobre Francisco Umbral). Pero se ha hablado también de “prosa periodística”, y algunas veces de la feliz conjunción de los dos estilos. En su famosa columna diaria, desde hace más de diez años publicada en *El Mundo*, y antes en otros periódicos, como *El País*, Umbral hace a menudo prosa poética sin despistar el motivo que la actualidad le regala y le impone. Entre estos dos registros se mueve buena parte de la producción del escritor.

El estudio específico de cada libro, en la segunda parte de nuestra Tesis, se ha hecho con criterios distintos según el título de que se trate. Lo habitual es un análisis de los aspectos narrativos: la historia que desarrolla cada libro, el espacio y el tiempo, los personajes y el estilo. Pero este esquema se quiebra en muchas ocasiones, según los libros,

¹¹ En la “Rúbrica” de *Guía de pecadores* (Barcelona, Anagrama, 1986, p. 215) escribe refiriéndose a él mismo: “Sabe que se ha limitado a trasladar a la prosa los hallazgos de la poesía.”

y se incide más en unos aspectos y se eliminan otros. Los libros *más novelescos* piden un enfoque distinto que los *más memorialísticos*, aunque ya hemos dicho que novela y memorias no constituyen dos categorías fiables para diferenciar la obra narrativa de Umbral, porque elementos propios de la ficción y de la memoria suelen coincidir en muchos libros. También entramos en el estudio de los rasgos más puntuales y característicos de las obras.

Toda esta reflexión sobre la narrativa de Francisco Umbral depende, naturalmente, de los textos. Ofrecemos numerosos fragmentos para ejemplificar nuestras ideas, así como citas de estudiosos de la obra umbraliana, libros, artículos, reseñas, entrevistas, etc. Nosotros hacemos *una lectura* de la narrativa de Francisco Umbral, y en ella nos acompañan siempre los textos del escritor, pero este proceso es tributario también de otras muchas *lecturas* de críticos y estudiosos.

Nos enfrentamos a un período de tiempo muy dilatado, a un conjunto de libros muy extenso, y a un escritor complejo. Pero la trayectoria de Umbral, siendo tan variada y rica se nos muestra muy lineal, con unos principios literarios e intelectuales muy sólidos que se han mantenido hasta la actualidad con escasas modificaciones. Umbral ha cultivado o *reinventado* casi todos los géneros; su bibliografía supera los cien libros*, si incluimos las recopilaciones de artículos; la cantidad y la calidad de su obra son testimonio de un desvelo permanente por la literatura, por el arte y la profesión literarias. Una figura como la suya, polémica y dandy, que suscita tanto las admiraciones más incondicionales como los más hondos desprecios, literarios y de otras índoles, nos da las mil caras de la complejidad. Pero en esta Tesis vamos a comprobar cómo su obra, después de todo, ha evolucionado no *lógicamente*, pero sí con bastante armonía –también con altibajos, por supuesto–, fiel a un proyecto literario que empezó a realizarse muy pronto, y que nosotros señalamos en sus dos primeras novelas, *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid*.

I. UMBRAL Y SU PROYECTO NARRATIVO

I.1. LA PERSONALIDAD LITERARIA DE FRANCISCO UMBRAL

Uno de los aspectos más llamativos de la biografía de Francisco Umbral es la imbricación de vida y obra. Parece normal tratándose de un escritor; no es extraño encontrar la biografía de un hombre de letras bajo el epígrafe “vida y literatura”. Es como una marca de género, pero antes ha sido una *marca de vida*. Hasta el punto de que la vida de un autor no está completa sin la lectura, que antes fue escritura, de su obra. En sentido contrario no tiene por qué ser así.

En principio la vida de un escritor sólo debería interesar a sus estudiosos, y no a todos –los formalistas nos enseñaron que era perfectamente prescindible-, a no ser que dicho escritor destacara en otro campo que no fuera la literatura, o que su vida, el relato de su vida, constituya un documento tan apasionante, tan *literario*, como cualquier otra creación de la literatura. De otro modo, esos trabajos biográficos serían pasto de los morbosos, en el supuesto de que el autor biografiado pueda satisfacer sus apetencias. Nosotros sí pensamos que la vida de un autor es fundamental para entender su obra, aunque ésta tome una dirección completamente opuesta en apariencia. Pero en nuestro caso está muy justificada la atención que han dispensado, que están dispensando, los biógrafos a Francisco Umbral.

En primer lugar por el carácter de su obra, autobiográfica siempre, en mayor o menor medida. En segundo lugar –quizá en el primero- por el propio talante del escritor. Umbral ha gustado de vivir *literariamente*, dentro y fuera del papel, en sus frases públicas, en su vestimenta, en sus relaciones sociales... En lo más superficial y en lo más profundo, allá donde se muestra un ser humano, Umbral ha puesto una intención literaria que él ha llamado “dandismo”, “malditismo”, “estilo”, y que puede ser una emanación natural de su personalidad, o una creación deliberada para significarse, para hacer esa “obra maestra” con

la vida a la que aludía Oscar Wilde, su querido “tío Oscar”. Lo más probable es que sean ambas cosas: consecuencia vital de su persona y elaboración artística.

En este capítulo nos proponemos dos objetivos bastante ambiciosos. Por un lado, esbozar una semblanza de Francisco Umbral, como escritor y como hombre, presentando al lector de sus novelas una vida que desborda cualquier clasificación y estudio, porque su ámbito es la libertad (a veces incluso la anarquía, vital y artística; Umbral es un ácrata, en vida y en obra, y así le gusta proclamarse). Un perfil de escritor y un perfil de hombre, testigo consciente de más de medio siglo de Historia española contemporánea, cronista de las grandes figuras de ese medio siglo, y de las no tan grandes, testigo y portavoz de sí mismo y de su memoria, del presente periodístico y del día cotidiano, casero, madrileño, social e íntimo. “Otorgó a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido”, escribió Novalis. Umbral ha utilizado la frase como lema de su *Diario de un escritor burgués* (1978). Sí, es cierto, Umbral también ha otorgado a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido, en prensa y en libro, en sus paseos por Madrid y en el fresco nocturno del verano, el jardín de su Dacha. Y es el yo el artífice de este milagro: el yo dignifica lo más prosaico, lo más vulgar, que es todo aquello a lo que no nos asomamos por pereza, porque el esfuerzo de la mente sólo se lo lleva lo que previamente es conocido, con toda su nobleza heredada. Si no tiene su prestigio de nobleza, o el atractivo de lo completamente nuevo, ya no nos interesa tanto. Tiene que ser totalmente desconocido o totalmente conocido. Umbral aplica su mirada a lo que tiene más cerca, que es él mismo, o sus libros. Su memoria viva y su memoria literaria. Ambas conforman la personalidad que en este capítulo vamos a tratar de elucidar, aunque nuestras ambiciones no deben ser desmedidas. Presentar al personaje que hay detrás de sus libros, pero sin apartarnos del que hay *dentro* de sus libros. No muchos datos, no una sobrecarga de fechas, entre otras cosas porque algunos datos y algunas fechas que ha aportado Umbral desembocan, unos y otras, en la contradicción y la autoleyenda.

Los géneros umbralianos son los del yo: memorias y diario. El resto de sus cauces de expresión se han visto contaminados por estos dos grandes géneros, incluso el artículo periodístico, la columna, donde él ha exagerado los rasgos imprescindibles del género, aportando algún otro: subjetivismo, opinión, ironía, cierto cinismo, confesión. Sus novelas tienen como protagonistas a Francesillo, Paquito, Jonás, Paulo, *alter egos* del escritor que

salvan su pasado pero a la vez lo cincelan a su libre albedrío. Vida y literatura, en efecto, funcionan como vasos comunicantes en Francisco Umbral, y el investigador no sabe hasta qué punto ha influido más poderosamente una de ellas en la otra. Los vasos comunicantes se mantienen siempre a un nivel equilibrado. Umbral ha realizado trasvases subterráneos entre una y otra hasta borrar sus orígenes.

Jean-Pierre Castellani define el concepto de autobiografía tal como lo ha practicado Umbral: “Francisco Umbral consacre une partie très importante, voire centrale, de son oeuvre à l’exercice autobiographique, c’est-à-dire, dans son cas, à une littérature de confidence intime, de mise à un sans fard de son intériorité la plus secrète.”¹² Lo cual no significa que no haya misterios en esa vida plasmada en el papel. La ficción transforma y completa, enriquece, pero también oculta, y hay episodios o pensamientos que, transformados, o callados, pueden permanecer ocultos, aún tratándose de un autor tan *exhibicionista* como Umbral.

Todos los libros que vamos a estudiar en este trabajo nos podrían dar datos suficientes para reconstruir una biografía umbraliana, ni verdadera ni falsa, ficticia. Podríamos seleccionar y ordenar fragmentos y reconstruir la vida de Umbral –lo que él ha querido salvar, lo que recuerda, lo que quiere recordar, suponemos que a veces con dolor-, y ofrecer un libro coherente, con principio y final, una novela tradicional que él nunca ha escrito. Pero eso mismo es lo que ha hecho toda su vida el escritor sin pasar por el trámite de la coherencia expositiva, y porque su vida, como ha afirmado frecuentemente, no ha sido más que el soporte para su literatura, para un estilo que él ha querido desarrollar. Sin embargo, la vida literaturizada le ha devuelto su moneda, ha sido clave en la evolución de la *vida real* (estas expresiones, tan inexactas cuando se trata de literatura, de momento nos sirven) de un hombre que ha creado un personaje al margen de sus obras: Francisco Umbral.

Por eso, como ha señalado Anna Caballé en su estudio biográfico sobre el escritor,¹³ no es de extrañar que el crítico Miguel García-Posada haya podido crear en *La rosa y el*

¹² Jean-Pierre Castellani: “Autoportrait dans l’oeuvre romanesque de Francisco Umbral”, en Guy Mercadier (ed.): *L’Autoportrait en Espagne: littérature et peinture [Actes du IV Colloque International d’Aix-en-Provence (6-8 décembre 1990)]*, Aix-en-Provence, Université, 1992, p. 291.

¹³ Anna Caballé, “Francisco Umbral: los comienzos de un escritor”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, septiembre de 1999, Universitat de Barcelona, p. 10.

látigo, antología de textos memorialísticos de Francisco Umbral, *otra* novela a partir de las novelas, memorias, diarios, etc. de nuestro autor. Una labor de clasificación y síntesis que atiende a las directrices fundamentales que guían a Umbral: las estéticas, la estilísticas, las literarias.

En un estudio de las novelas de un autor, de un autor tan marcadamente autobiográfico como Umbral, los datos sobre su vida deben estar subordinados a los ofrecidos en esas novelas, y sobre todo deben ayudar a esclarecerlas, no echar más sombra, sombra gratuita, sobre su literatura. En este capítulo no aspiramos a hacer un relato exhaustivo de su vida, sino dar la información necesaria para que el lector pueda entender (más *científicamente* que literariamente) de una manera cabal los libros que aquí se estudian.

Anna Caballé, que va a estar muy presente en este capítulo, por ser su estudio biográfico el más completo y serio que existe hasta la fecha, comenta la identidad de Francisco Umbral. Parte de la admiración de una obra elaborada con el material autobiográfico como principal sustento:

Umbral es también un pionero en tejer su obra con los hilos de aquella memoria: nadie como él ha escrito de la postguerra, y cuando llegue la hora de la madurez a nuestros estudios autobiográficos la obra de Umbral alcanzará la importancia y sobre todo el sentido que, sin embargo, hoy se le da en calderilla. Lo que ahora puede interpretarse como una insistencia abusiva en la propia identidad se verá como un proyecto coherente anclado en la concepción de la autobiografía como mitografía que a su vez se convierte en fuente de una visión de la sociedad española contemporánea.¹⁴

Mucho se ha hablado de que el nombre con el que firma el escritor es un pseudónimo. Anna Caballé afirma que su verdadero nombre, el que “figura en su carné de identidad”, es Francisco Pérez Martínez, y que “Umbral” es un apellido lejano de la familia. Hasta ahora, que sepamos, no se había publicado que el escritor nació en La Inclusa de Madrid el 11 de mayo de 1932.¹⁵

Arcadi Espada, en una entrevista realizada poco después de la concesión del Premio Cervantes al escritor, le pregunta por el pseudónimo de “Umbral”:

¹⁴ Op. cit., p. 10.

¹⁵ Op. cit., p. 10. A continuación, escribe Anna Caballé: “Fue inscrito en el Registro Civil de la ciudad tres días después actuando como testigos en la inscripción dos empleados del establecimiento benéfico.”

-Umbral es el hermoso seudónimo literario de Francisco Pérez. Siempre he tenido curiosidad por saber de dónde lo sacó.

-De la familia.

-¿De qué familia?

-De mi familia. Umbral es uno de los apellidos familiares. No el primero, claro. Me pareció adecuado para un escritor. Melchor Fernández Almagro, nuestro gran historiador del siglo XIX, al que aún tuve tiempo de entrevistar, me decía que era un apellido judío, como todos los que designan cosas. Una vez el editorial del diario *Arriba*, sacó con muy mala leche, una lista de los apellidos de la familia de Picasso, demostrando que Picasso era el apellido número veinte. No el segundo, después de Ruiz, sino el veinte. Y descubrió también que era italiano. Lo que, al final, acaba revelando la verdad porque Picasso, por encima de cualquier otra cosa, y como hemos sabido siempre, es un pintor italiano.

-O sea que usted es un escritor judío.

-Debo de serlo. A distancia. Pero debo de serlo.¹⁶

Sus orígenes habían permanecido siempre borrosos en el telar de la ficción, el que él ha levantado. Las semblanzas biográficas de Umbral, las solapas de sus libros, las contraportadas, han dado dos fechas de nacimiento, incluso dos lugares de nacimiento, Madrid y Valladolid. En algunos libros suyos publicados por la Editorial Destino se dice que nació en 1936, aunque en otros ya figura la fecha de 1935, como ocurre con todos los publicados por Planeta, la editorial a la que ha sido más fiel en los últimos veinte años. No sabemos aún cuáles fueron las razones, suponiendo que el dato que ofrece Caballé sea cierto, que llevaron a Umbral a adelantar tres o cuatro años su fecha de nacimiento. Tal vez quiso situarse más cerca de las fechas de la guerra civil, logrando así una mayor *neutralidad* en la división entre españoles que se produjo entonces. Aunque dicha neutralidad, por llamarla de alguna manera, el autor la haya desmentido en muchos libros y artículos. También puede deberse, lo más probable, a un simple deseo de quitarse años, o *ganarlos*.

No oculta ahora que sus padres eran republicanos y que él es un “producto de la guerra civil”, una víctima de la separación entre españoles que sus padres vivieron muy directamente. La figura del padre deja un enorme vacío en su obra. Debieron de verse muy poco. Umbral afirma que su padre era un perseguido político y que al estallar la contienda su madre se lo llevó a Valladolid y León, donde tenían familia y donde parecía que el

¹⁶ Arcadi Espada: “Odiar da cáncer”, *El País*, 17 de diciembre de 2000, suplemento *Domingo*, pp. 12 y 13.

ambiente estaba más tranquilo.¹⁷ Anna Caballé arriesga una hipótesis sobre la relación de los padres de Umbral, interpretándola a la luz de los hechos históricos:

La República, proclamada el 14 de abril, supuso un cambio de bandera, de himno, de política y también de costumbres. La llegada de la República significó una apertura de compás en las relaciones entre hombres y mujeres inédito hasta entonces. Muchas de ellas se permitieron poner en práctica el poder mantener unas relaciones amorosas menos convencionales y otras se atrevieron a ser madres solas, sin pareja conocida. La situación, quizá de Ana M^a con el padre de Umbral podría entenderse en este contexto de transformación de las costumbres amorosas que bien poco podía durar.¹⁸

Las imágenes que le podrían quedar a Umbral del Madrid de la guerra están recogidas en su novela *Madrid, 1940* (1993).¹⁹ Lo cierto es que esa experiencia de niño, y la que luego tendría en la posguerra como “hijo de republicana”, han marcado toda su vida, su ideología y por supuesto su obra.

La experiencia del hambre, de la precariedad no sólo física sino moral a la que se alude en la cita, es central en la memoria umbraliana de aquellos años decisivos en la conformación de su personalidad. Porque en el 42, por ejemplo, el niño Francisco Alejandro tiene 10 años, edad suficiente para galvanizar las vivencias que se le ofrecen y desear en lo más profundo de sí mismo salir de todo aquello. ¿Para ser qué? En pocos años la respuesta surgirá clara y alta: ser escritor. A su madre le gustaba mucho leer, de modo que la familiaridad con los libros surge de forma espontánea. En la obra umbraliana se describe la biblioteca materna en numerosas ocasiones: dominaban los autores clásicos aunque Umbral se acostumbró a leer todo lo que caía en sus manos: de Mallorquí a Valle-Inclán, el preferido de su madre.²⁰

La madre es el centro de su vida. Un niño criado prácticamente sin padre erige en la madre el destinatario ideal de cualquier mitificación. Ana Pérez debió de ser, ya en vida, una figura mítica para su hijo. Esa idealización más tarde la explotaría el escritor en varios libros, sobre todo *Los males sagrados* (1973), *El hijo de Greta Garbo* (1982), *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), y muchos otros en menor medida. Sin embargo el verdadero homenaje, la profundización lírica en la figura de su madre, se lleva a cabo en *El hijo de Greta Garbo*. *Los males sagrados* es la primera novela de la infancia y adolescencia que escribe Umbral (si exceptuamos *Balada de gamberros* –1965-, que narra una serie de

¹⁷ Cfr. Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca, 2001, capítulo I, “Años y libros”, pp.15-92.

¹⁸ Anna Caballé, op. cit., p. 11.

¹⁹ Cfr. *Umbral: vida, obra y pecados*, ed. cit., pp. 123 y 124.

²⁰ Anna Caballé, op. cit., p. 12.

episodios adolescentes en Valladolid), una de las más bellas también. Esa novela-memorias empieza con un retrato de la madre gestante, poco antes de nacer él, que se puede considerar un preámbulo a todos los textos que el autor le ha dedicado:

Recordar a mamá en aquel pueblo de la montaña, preñada de mí, solos los dos, solos por primera y última vez en la vida, y ella con su vaga ternura de gestante, sin hijo todavía donde posar, las gentes del pueblo mirando el embarazo, la preñez, el vientre grande y dulce, como miraban los sembrados, los montes, las nubes, con mirada sopesadora y sabedora. La maternidad empieza a ciegas, una ternura hacia algo de lo que todavía no se sabe ni siquiera el sexo, y sin embargo se le quiere, se lo quiere. Mi madre durmiendo bajo las estrellas grandes y toscas de la montaña, sintiéndome en su vientre, palpitante como una estrella de sangre, pasando su pesantez de hijo por entre la levedad del aire, las flores de las alturas, la mirada rubia de los campesinos, el paisaje que no la conocía.²¹

La genealogía de Umbral empieza y acaba en su madre, y por eso es tan importante en su vida y en su obra. Ella, durante un tiempo, le dirigirá las lecturas: *La Divina Comedia*, por ejemplo, o los libros de Valle-Inclán, en especial la trilogía de *La guerra carlista*, una pasión que no le abandonará nunca, o las novedades que iban apareciendo, como *La sombra del ciprés es alargada*, de Delibes, y *Nada*, de Carmen Laforet.

La genealogía umbraliana, la de la sangre, no la literaria, alcanza un abismo infranqueable en la figura materna. El padre, como ya hemos dicho, aunque con una expresión difusa y algo tópica, constituye un vacío en su obra. Cuando lo ha querido representar lo ha hecho aludiendo a un traje o uniforme que había en un armario de su casa, o dibujando al padre, quizá, en otro personaje, un amigo de su madre, por ejemplo. Nada parece cierto. El árbol genealógico se cierra en la madre, no sube más alto en su vida, porque le interesa menos o le es desconocido, pero en sus relatos de ficción memorialista, el autor también ha vestido traje de personaje (un traje similar al que permanecía vacío en aquel armario) a sus abuelos, amigos, compañeros y primos.

El Valladolid que vivió Umbral durante la posguerra, según ha contado muchas veces, era un lugar donde se respiraba la gran división política creada, o potenciada, en la Guerra Civil: *nacionales* y *rojos*, ricos y pobres. “Yo siempre seré aquel niño que mira la fiesta desde lejos y dice: “Estos hijos de puta”. Siempre”, afirma el autor.²² Siendo todavía muy joven, le dijo a un amigo que le increpaba por su tibieza política, hablándole de lo

²¹ Francisco Umbral: *Los males sagrados*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 11.

²² Umbral: *vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., p. 74.

social: “Lo social soy yo”.²³ Las rígidas jerarquías de la posguerra, las habladurías que podrían rodear a una familia de pasado republicano, los comentarios normales en una ciudad de provincias, no muy grande, como era Valladolid, debieron influir en la personalidad de Francisco Umbral. Siempre tuvo una inclinación natural a diferenciarse, según cuenta y escribe, y una tendencia a juntarse con los niños y adolescentes que, en principio, eran de otra clase y de otra ideología, la heredada de sus padres, tanto en el atuendo como en el carácter, “los niños vestidos de blanco” de sus libros. En ello tuvo un papel fundamental Teresita, la niña de la que se enamoró muy pronto y con la que ha alimentado libros de memorias, cuentos y novelas. La experiencia de Valladolid y su viaje a Madrid a buscar fortuna periodística y literaria señalan los dos hitos más importantes de su vida, incluyendo la ausencia de su padre, la muerte de su madre y sus primeras *escaramuzas* en la prensa de Valladolid y de León, *El Norte de Castilla* y el *Diario de León*. Por ello no es de extrañar que Gonzalo Torrente Ballester, tan sutil observador, escribiera en el prólogo a *Ramón y las vanguardias* la radiografía humana que transcribimos aquí parcialmente. Es una semblanza muy atractiva y al parecer muy profunda de Francisco Umbral. Torrente se interesa más por lo vital y social que por lo literario, aunque de lo primero hace depender lo último:

Él viene de los años del hambre, que no ha olvidado, que no puede olvidar, que nos recuerda a todas horas, y de esa adolescencia que también nos ha contado, sin demasiados libros aunque con mujeres; hizo su aprendizaje de la vida literaria en un Madrid que ya no era, o empezaba a no ser, el de *La Colmena*, ese que describe en *La noche que llegué al Café Gijón*. Fue testigo, por tanto, de la más feroz transformación de la sociedad española que se recuerda, de su conquista por la osada clase media baja, cargada de complejos y frustraciones, sedienta de exhibición y ganancias.²⁴

²³ Op. Cit., p.52.

²⁴ Gonzalo Torrente Ballester, “Prólogo” a *Ramón y las vanguardias*, de Francisco Umbral, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (1ª ed. 1978), p. 26. Sigue Torrente en su afán de caracterizar social y psicológicamente a nuestro escritor:

El mundo de Paco Umbral ha decaído bastante en su antigua eminencia: habría que averiguar el *pedigreé* de la marquesa de los miércoles, y el resto lo componen, por lo general, *rastacueros* ostentosos y ostentados (galicismo utilísimo este de *rastacuero*, a falta de palabra equivalente pues las que conozco no lo son del todo, como la de advenedizo, quizá por designar otros fenómenos). La ira manifestada por Umbral contra ese mundo nace de su decepción, y es ira furibunda, y no ironía suave, porque cuando se es aún mancebo las decepciones duelen. Pero no deja de ser curiosa la consecuencia más visible, complementaria de la ira, quiero decir, la ternura y casi el mimo con que Umbral se

Torrente, en su prólogo, explica ese anhelo umbraliano por distinguirse de los demás, su particular dandismo, siguiendo la estela de algunos de sus más admirados escritores, como Larra, Valle-Inclán, Baudelaire, Lord Byron, Oscar Wilde. Aún a riesgo de cargar este capítulo de párrafos ajenos damos aquí las palabras del escritor gallego:

Pero no se quedó en mero contemplador, sino que quiso ser actor sin abandonar su profesión; quiso ser el escritor-testigo al mismo tiempo que el escritor-castigo, y, para ello, lo primero que hizo fue sacar del desuso viejas fórmulas, no poéticas, sino sociales, como el dandismo y el esnobismo (que tan unidos suelen ir), y hacerlas suyas, armas anticuadas, dirían algunos, aunque él mostró que no lo son. Del dandismo tomó el cuidado de la facha y un atuendo, o, mejor dicho, unos principios para construirlo, en un momento en que la sociedad permisiva dejaba de preocuparse de cómo se visten los demás y de cómo se portan (al menos aparentemente), siempre y cuando lo hagan conforme a unas leyes muy precisas, promulgadas, precisamente, por quienes tienen a su cargo el cuidado de la comunidad: los fabricantes.²⁵

Parece que no fue buen estudiante. Estuvo matriculado en el Grupo Escolar José Zorrilla, conocido popularmente en Valladolid como “La Gota de Leche”. De esta etapa el autor conserva una fotografía de su grupo: los alumnos y el maestro en típica imagen de escuela de posguerra, con sus muchas carencias y algunas esperanzas. Umbral ha publicado esta foto en *Los cuadernos de Luis Vives*.²⁶

Umbral fue a la escuela pública José Zorrilla sin el menor entusiasmo. La dejó pronto: según nos ha precisado él mismo repitió algún curso y en sexto de primaria lo dejó, aunque estuvo unos meses ocultando ese dato a su madre. Se iba al río: fue un tiempo de absoluta libertad y cierta golfería que el escritor ha evocado en varios libros (*Las giganteas, La forja de un ladrón...*).²⁷

En *Los males sagrados* también aparecen reminiscencias escolares, aunque el libro más explícito sobre esa etapa de “absoluta libertad y cierta golfería” quizá sea *Balada de gamberros*, su primera novela, un relato socialrealista con algunas descripciones poéticas, aunque no tan lírico como otros que vendrían después. De todos modos el narrador de *Balada de gamberros* tiene más años que el niño Umbral al abandonar “La Gota de Leche”.

aproxima a las clases populares, a su quiosquero y a su abrecoches, a sus vallecanos y a su Ramoncín. (pp. 30 y 31)

²⁵ Op. cit., p. 26.

²⁶ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996.

²⁷ Anna Caballé, op. cit., p. 13.

Sin embargo, no está muy claro si fue expulsado del colegio, con once años, después de haber repetido dos cursos, o si fue él el que lo dejó voluntariamente.²⁸ Como dice Javier Villán en su *Francisco Umbral*, tratándose de nuestro escritor nada está claro, pero no sólo por la ficción de sus libros sino por sus propias declaraciones en prensa o los datos que suministra a sus biógrafos. Villán escribe sobre la primera etapa de la vida del autor algo que ningún estudioso de la obra umbraliana debe olvidar:

La protohistoria de Francisco Umbral, su nacimiento en Madrid, en la Ribera de Curtidores, su infancia en Valladolid, tan de tedio y plateresco como el Burgos o la Salamanca de su César Visionario, es más fiable en sus libros que en las notas biográficas que, a veces, se divulgan. Umbral es un niño prebélico, nacido en el 35 y trasladado a Valladolid pocos meses después. Pese a la cantidad de datos que suministran sus libros memoriales, siempre queda la desazón de averiguar dónde empieza la biografía y dónde la fabulación. Francesillo o Jonás, como sujetos literarios, tienen una sobredimensión: lo que puedan tener de Francisco Umbral. Y Umbral, como fuerza creadora, tiene un enigma: lo que tenga de Francesillo.²⁹

Este Francesillo, o Jonás, que menciona Villán, constituyen las dos caras literarias, autobiográficas, más persistentes de la novelística de Francisco Umbral, protagonistas del ciclo que el autor ha elaborado con su infancia y adolescencia como materia. Para Javier Villán es un “niño dickensiano”. Umbral estaría de acuerdo en autodenominarse así, pero quizá estos *alter egos* suyos tengan un matiz maldito y mágico que no tienen los niños de Dickens, tal vez porque nuestro autor ha preferido pintar la miseria y las privaciones de una época y de un ambiente, con pluma poética, lírica. Su testimonio más grave, más duro, lo da el autor en *Memorias de un niño de derechas* (1972), donde Umbral acude a la primera persona del plural para evocar y, en ocasiones, denunciar aquel tiempo.

De las asignaturas del colegio, como señala Ángel Antonio Herrera en *Francisco Umbral*,³⁰ sus favoritas son Literatura, Historia y Religión, que si lo pensamos bien van a ser claves en su obra futura. La Literatura por razones obvias; la Historia porque Umbral cultivará la novela histórica, cruzándola con el género de memorias tan querido por él, y la Religión, por su postura crítica ante las religiones establecidas, canónicas, su oposición a la

²⁸ Lo que sí es cierto es que la salida del niño Francisco del Grupo Escolar José Zorrilla significa para él la ruptura con la enseñanza oficial. Umbral no hará el bachillerato, ni obtendrá una licenciatura en Letras, que es la carrera que le hubiera gustado hacer. “Tuve, poniéndome cursi, la universidad de la vida”, dice en *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., p. 27.

²⁹ Javier Villán: *Francisco Umbral*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1999, pp.18 y 19.

³⁰ Ángel Antonio Herrera, *Francisco Umbral*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991, pp. 34 y 35.

Iglesia, aunque él diga que no es anticlerical. Umbral en el fondo es un racionalista y no entiende cómo un edificio como la Iglesia puede mantenerse aún hoy en pie. Para explicar su polémica actitud ante la Iglesia podríamos revisar algunos textos de *Las ánimas del purgatorio*,³¹ *Los ángeles custodios*³² y *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*,³³ cuyos respectivos títulos de ninguna manera son casuales. Sin embargo, en este trabajo sólo estudiaremos *Pío XII...* Umbral ha jugado siempre con el vocabulario religioso, tan sugerente y cargado de connotaciones, utilizándolo a menudo de forma irónica o satírica, pero también para iluminar parcelas de su yo interior.

Esos tres pilares de su formación parcialmente autodidacta nutren por otra parte su actividad periodística, Las columnas de Umbral siempre han jugado con la Literatura, la Historia, la Religión, tanto para apoyar sus opiniones como para reforzar sus sátiras, incluso para demostrar, por qué no, que el columnista posee una cultura, maneja unas fuentes y es capaz de relacionar, según sus intereses, citas de los intelectuales más diversos, hazañas de los guerreros más lejanos o actitudes de los políticos más opuestos.

Insiste Javier Villán en su libro ya citado en lo difícil que resulta para el lector umbraliano deslindar vida y literatura, aunque en verdad esto no tenga mayor importancia para él ni para nosotros (aunque sí, y mucha, para sus biógrafos). Al contrario, ese conflicto y confusión es uno de los mayores valores de la obra umbraliana.³⁴ Villán se esfuerza en explicar la tensión vida-literatura, experiencia y poesía, digamos, con una fórmula: “realismo inverso”. Veamos sus conclusiones:

Estas son las claves de lo que vengo llamando realismo inverso: presencia de la realidad, actitud crítica ante la misma; depuración estilística de los datos que la realidad suministra. Los datos personales de Francisco Umbral que suministran sus novelas son verificables con los datos de la realidad en mayor o menor grado. Aunque esto es, quizá, lo de menos.³⁵

³¹ Barcelona, Grijalbo, 1982.

³² Barcelona, Destino, 1981.

³³ Barcelona, Planeta, 1985.

³⁴ La vida *real* del escritor, su conocimiento, nos puede ayudar a entender mejor los mecanismos creativos de su obra, pero el momento en el que ambos se independizan, que es lo que más puede desorientar a sus biógrafos, es para el investigador literario un instante especialmente feliz, porque ahí está su trabajo, donde el biógrafo tradicional no puede más que detenerse

³⁵ Javier Villán, op. cit., p. 19.

Umbral completaría su formación extracadémica en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, donde ingresa en 1946 y aprende a dibujar y a pintar. Permanece en esta escuela local de bellas artes hasta que vio que sus cualidades no le darían para ser un gran pintor. Sin embargo, el gusto por la pintura no le abandonará nunca. Para Umbral quizá sea la pintura el arte por excelencia, incluso por encima de la literatura, y todos sus libros están llenos de referencias a pintores y a cuadros. Por otra parte a algunos artistas los ha convertido en personajes, como ocurre con el Picasso de *Las señoritas de Aviñón*. Y entre los pintores tiene o tuvo buenos amigos, como Pepe Díaz y Álvaro Delgado, que le hicieron sendos retratos. Por no hablar de su admiración y amistad con José Hierro, que une dos pasiones artísticas, la poesía y la pintura, practicando ambas. Hierro realiza los dos anhelos principales de Francisco Umbral, amante del arte y de los artistas. Algunas veces ha dicho Umbral que él no se hizo poeta, poeta-poeta, para entendernos, porque de la poesía no se vivía en España, y él quería vivir plenamente de la literatura. Es una contradicción aparente: también ha manifestado que su gran frustración es la poesía; otras se ha limitado a decir que de la poesía no se come, que sólo se puede ser poeta a tiempo parcial, teniendo otra ocupación que resuelva ese eterno dilema del escritor: escribir y vivir, escribir para vivir y vivir para escribir, pero con unos ingresos que hagan todo esto posible.³⁶ El artículo se le aparece a Umbral como la solución perfecta, casi perfecta, al dilema del hombre que escribe. Casi perfecta, porque tal vez por este *sacrificio* hayamos perdido un poeta en Francisco Umbral, con todos los derechos a recibir ese nombre. De todos modos, no parece aventurado llamar a Umbral *poeta*, en el sentido más amplio del término: creador del lenguaje, de la palabra. La palabra, en este poeta, es su máximo desvelo, su dedicación más constante, su sacrificio –de nuevo la palabra-, su objetivo. Cuidar la palabra por encima de todo, sus sugerencias, sonidos y combinaciones, es tarea de los poetas. Umbral, en este sentido, amplio y justo, es poeta.

La Escuela de Artes y Oficios no es una anécdota en su vida, aunque casi podemos asegurar que ese gusto por la pintura habría surgido de todas maneras. Más adelante asistirá a cursos de inglés y de francés en la Universidad de Valladolid, por las tardes. Pero eso fue mucho después de que se produjera uno de los grandes descubrimientos de su vida: la

³⁶ Umbral expone todas estas contradicciones, conciliándolas en *Los cuadernos de Luis Vives*, como tendremos ocasión de comprobar en II.19.

máquina de escribir. Un verano, ante el peligro de lo que podía suponer para su nieto el mucho ocio, la calle y los “golfos” con los que andaba Umbral, su abuela le obligó a matricularse en un curso de mecanografía en la Academia Hidalgo de la ciudad. Desde entonces (1945) no ha dejado de teclear, tanto en el Ayuntamiento, donde le dejaban utilizar las máquinas (su madre era secretaria del alcalde), como en el Banco Central, donde trabajó hasta 1958, primero como botones y después contando billetes, ocupándose del negociado y de la correspondencia, y por supuesto en *El Norte de Castilla* que dirigía Miguel Delibes, hasta hoy, muchos libros y muchísimos artículos escritos con Olivettis, Underwoods, etc.

Umbral explica en *Los cuadernos de Luis Vives* la importancia que tuvo para él el descubrimiento de la máquina de escribir, uno de los factores que le transformaron en prosista:

El invento me gustó en seguida y aprendí pronto, pero no imaginaba entonces que iba a ser la artesanía esencial de mi existencia. A mano sólo he escrito unos cuantos poemas de juventud. La mecanografía me fue muy útil en los reaseguros y luego, naturalmente, en el periodismo y la literatura. Mi escritura manual es imposible y me cansa mucho. De escribir a mano, yo sólo hubiera sido poeta, que es oficio más despacioso.

La máquina me hizo prosista, aquella vieja Underwood (las de los reaseguros eran muy parecidas). Aquí se confirma una vez más la teoría vagamente marxista o materialista de que las condiciones exteriores, objetivas, determinan incluso el arte de un tiempo, y esto lo ha estudiado bien Sartre a propósito del Tintoretto.

Después de tanto como vengo divagando en este libro sobre mi gestación de escritor, he de concluir que lo que me hizo prosista fue la máquina de escribir, herramienta noble, hermosa, sencilla y compleja, que me ha servido para ganarme la vida y para llevar a las últimas consecuencias mi innato diálogo con el lenguaje.³⁷

En 1954 muere su madre, “a causa de una afección pulmonar”, como señala Ángel-Antonio Herrera en la cronología que nosotros estamos siguiendo con algunas variaciones.³⁸ La madre de Umbral muere dos años después que el padre. La muerte de Ana Pérez es capital para el futuro del escritor.

Perder a la madre significa perderlo todo en su caso. Tal vez por eso se centrará a partir de entonces en ser él mismo, en imponer una especie de hiperyo, de personaje, sobre el cual tejerá su escritura literaria. Ahí está el nudo gordiano: no es la actitud vanidosa o narcisista de quien vive prendado de sí mismo, sino la señal de un yo primitivo herido,

³⁷ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 136.

³⁸ Ángel-Antonio Herrera, op. cit., “Currículum vitae”, p. 18.

incompleto, que ha resuelto hacer de la necesidad virtud y alzarse con un yo a veces altivo y principesco con el que combatir la dolida carencia del nombre propio.³⁹

Para Anna Caballé, pues, la pérdida de la madre explica en gran parte la personalidad del escritor. Nadie duda que los primeros años de la vida de un hombre son fundamentales para entender el resto. En el caso de Umbral parece irrefutable. La *prehistoria* del autor es un origen difuso, ambiguo, que él no ha aclarado todavía, y que quizá ni siquiera sepa aclarar, aunque la información que maneja Anna Caballé constituye un paso importante para escribir esa “futura biografía”, que ella misma reconoce que no existe. Caballé afirma que Umbral nació en La Inclusa de Madrid el 11 de mayo de 1932, es decir tres años antes de lo que el autor o los editores habían manifestado en las notas biográficas que acompañan los libros del escritor.

La infancia de Umbral, según la ha retratado él mismo, se desarrolla en un ambiente hostil. Una dura posguerra, una división entre españoles heredada de la Guerra Civil, y muchas carencias y obstáculos. Vivir juntos este ambiente hostil, al que hay que añadir el problema del padre, siempre ausente, le debió de unir mucho a su madre, aún más de lo que es natural en cualquier relación madre-hijo. La madre le inició en la literatura: le recomendaba lecturas, las comentaban luego juntos; su madre también escribía. Pero Ana Pérez quería para su hijo un porvenir más halagüeño y estable de lo que, en principio –y más en aquellos tiempos-, podía dar la literatura. Su madre quería para él un trabajo fijo. Umbral ha manifestado que la muerte de su madre significó, en cierto modo, una liberación.⁴⁰ Aunque le afectase profundamente y le dejara más desprotegido, como explica Anna Caballé en la cita anterior, Umbral cree que su madre era una rémora para la carrera literaria que él quería emprender. Cuando ella muere él siente mayor libertad para elegir sobre su futuro.

En la última página de *Los males sagrados* Umbral expresa sus sentimientos sobre su vida, su pasado y el mundo que le rodeaba en Valladolid. Pronunciadas poco después de

³⁹ Anna Caballé, op. cit., p. 15.

⁴⁰ Escribe Anna Caballé en el estudio citado (p. 15):

La muerte de su madre: un antes y un después en la vida del joven, un hachazo que le deja un sentimiento de orfandad feroz e irreversible. Es un hecho traumático que tiene sin embargo algo de liberación: “La muerte de mi madre marcó un hito importante en mi vida. De vivir mi madre hubiese tardado más en ser escritor. Inteligente y dominante, me absorbía”.

conocer la muerte de su madre (al menos en la literatura de *Los males sagrados*) estas palabras adquieren una significación muy grande: “Nunca más esa vida, esa tristeza, ese miedo, tanto pasado, tantos muertos, tanta pobreza, mamá, esta ciudad de guardias y oficinas, no.”⁴¹

Empieza a colaborar en revistas universitarias. Su primer artículo publicado aparece en la revista *Arco* (Oviedo), del SEU, y lleva el título de “La mañana”. En él nuestro escritor, según ha contado él mismo en entrevistas, describe cómo la ciudad se pone en marcha tras la inactividad de la noche: los escasos automóviles, la gente que va al trabajo, las calles que se van llenando de vida. Escribe Anna Caballé:

Dos años después, en 1955, Umbral publicaría su primer artículo en *Arco*, revista universitaria editada en Oviedo: trata del despertar en la ciudad. Aunque su principal interés y vocación sea la poesía, el futuro escritor es consciente de su falta de talento para llegar a lo más alto. En cambio la prosa no guardará secretos para él. Sigue trabajando en el Banco Central y vive con su tía y con su abuela pero ya ha empezado la cuenta atrás. La relación con su tía Maru es escasa y mala. Él tiene su llave del piso y hace su vida.⁴²

Aquí tenemos varios temas interesantes para comprender la evolución vital y profesional del escritor. Umbral publica su primer artículo, es decir, inicia el camino que le llevará a ser uno de los más importantes columnistas⁴³ del siglo XX español. Y abandona, sólo tangencialmente, la escritura poética; como le ocurría con la pintura –aunque ésta de forma más anecdótica-, ve que le faltan cualidades para ser un gran poeta. Decimos “tangencialmente” porque Umbral ha hecho poesía toda su vida, ha insertado poemas en muchos libros, ha escrito artículos con unos metros muy determinados, ha leído poemas en la radio, y, sobre todo, ha empapado su prosa de los modos y las técnicas, incluso el tono, propios de la poesía, hasta ofrecer algo que muchos no han dudado en llamar “prosa poética”, la prosa que brilla, por ejemplo, en *Mortal y rosa*, pero que ya había exhibido en otras obras anteriores como *Los males sagrados*. En cuanto a su *abandono* de la poesía, él mismo da varias interpretaciones, y en distintos lugares de su obra, pero “la falta de talento” no es la única.⁴⁴

⁴¹ Francisco Umbral: *Los males sagrados*, ed. cit., p. 163.

⁴² Anna Caballé, op. cit., p. 16.

⁴³ O “articulistas”, porque el término “columnistas” es muy reciente.

⁴⁴ Remito para este tema al capítulo dedicado a *Los cuadernos de Luis Vives* (II.19).

El artículo va a ser su principal instrumento para conquistar un sitio personal en la literatura española. Por el artículo periodístico entraría en ese mundo. Los libros vendrían después. Umbral explica que el periódico le daría el sustento y la posibilidad de seguir viviendo de su prosa; él iba a ser “escritor de periódicos” o, mejor, “escritor que escribe en los periódicos”.

Ángel-Antonio Herrera, en su *Francisco Umbral*, al llegar en el capítulo biográfico a la entrada de Umbral en el periódico de Delibes, le pregunta si ése fue el primer momento en que se sintió escritor:

-¿Fue entonces cuando te ves ya de escritor?

-No, yo me vi de escritor siempre. La vocación me debía venir de familia.

-No sabía que tus padres escribieran.

-Muy poco. Mi padre escribió algo, siempre de tema político durante la República, y enseguida tuvo problemas. Mi madre escribió algunos poemas muy tiernos, que yo aún conservo, por ahí, poemas de inspiración modernista titulados Abrojos y cosas así. Ahora, ninguno de los dos se planteó la escritura como modo de vida, que es como me la planteé yo, desde muy pequeño.⁴⁵

Umbral contesta altanero a su entrevistador cuando involuntariamente éste pone en duda la precocidad de su vocación, su absoluta certeza de que la literatura era su inclinación natural, lo que le iba a dar un oficio, una manera de ganarse la vida. Herrera continuaba su entrevista en un sentido, el puramente económico, que Umbral nunca ha desdeñado a la hora de enjuiciar su dedicación a la literatura:

-Tú querías comer, y bien, de la literatura.

-Por supuesto. Cuando yo me di cuenta de que iba a dedicar mi vida a la escritura, busqué una salida económica de urgencia, y ésta era el artículo. Yo sabía que de la novela no vivía nadie, en España, ni Delibes, al que yo tenía cerca, y a pesar de ser el hombre de mayor éxito, después de Cela. En cambio, estaba al tanto de que del artículo, al menos, se podía ir tirando. En Madrid o en Valladolid estaban Don Paco Cossío o Paco Martín Abril, ambos de artículo diario, y luego estaba César González-Ruano, que era una incurable referencia mía y un maestro absoluto.⁴⁶

Umbral lee en su ciudad de provincias a los grandes maestros del artículo literario en España, o a los que a él consideraba tales. El primero de todos ellos es César González-Ruano, a quien dedicó un ensayo ya desde la madurez, *La escritura perpetua* (1989), sobre el escritor de periódicos, o el escritor que escribe *en* los periódicos, utilizando el ejemplo de

⁴⁵ Ángel-Antonio Herrera: *Francisco Umbral*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991, p. 45.

⁴⁶ Op.cit., p. 44.

Ruano, vida y obra, para explicar ese fenómeno de la escritura constante, ininterrumpida, diaria, a menudo destructora de proyectos más ambiciosos, pero entendida, prácticamente, como una adicción, una emanación más del cuerpo del escritor. “César González-Ruano, que era una incurable referencia mía y un maestro absoluto”. Umbral ha llegado a confesar que en una ocasión, siendo muy joven, todavía en sus primeros pasos periodísticos, vio en el periódico una foto de Ruano y que la recortó y la llevó en la cartera mucho tiempo.⁴⁷ En *Los cuadernos de Luis Vives*, el libro que es un homenaje a su infancia y a su fermentación como escritor, Umbral ha explicado bien la necesidad del adolescente que era él de buscar y hallar padres literarios. Uno de esos padres fue Ruano, otro Juan Ramón Jiménez, y otro Camilo José Cela. De Delibes ha dicho Umbral que es como un “hermano mayor” para él. Pero su primera gran influencia umbraliana, según sostiene él mismo en *Los cuadernos de Luis Vives*, es Juan Ramón Jiménez:

El hombre necesita un padre individual o un padre colectivo (la mujer lo encuentra en el amante), porque el padre natural cae pronto, no resiste nuestra callada crítica adolescente. Tras la caída del padre viene el Superpadre. Para mí, poco político entonces, ese padre fue Juan Ramón.

Padre remoto, lejano, único. Él ordenaba en su verso el cielo y la tierra, y hasta el mar (*Diario de poeta y mar*). La lejanía, el exilio (Dios es un exiliado de su propia Creación), la entrevisión conferían a JRJ todas las condiciones, todos los atributos de Dios Padre, o mejor de Padre/Dios.⁴⁸

En 1958 se traslada a León, donde un primo suyo le invita a trabajar en la radio. Pronto se convertirá en locutor radiofónico y empezará a colaborar en el *Diario de León*, con una columna diaria titulada *La ciudad y los días*. Un conflicto relacionado con el pase de una película de Jean Cocteau, en esta misma ciudad, parece que le impulsa a hacer el viaje a Madrid, dispuesto a poner sitio a la capital de España, que también era el centro literario de todo el país, aunque él ya tenía en mente este viaje desde hacía tiempo.

Pero la meta de Umbral es Madrid: quedarse en León o Valladolid significaba, en el mejor de los casos, no pasar de gloria local y además todo empujaba para que así fuera: “Madrid era la distancia entre mi madre y Madrid. Infinita” escribirá en *Los cuadernos de Luis Vives*.⁴⁹

⁴⁷ Umbral: *vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., p. 33.

⁴⁸ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 39.

⁴⁹ Anna Caballé, op. cit., p. 17.

Umbral lee –estamos en 1961- unos cuentos en el Ateneo de Madrid. Lo presenta el poeta José Hierro, con el que ya había tenido contacto en provincias. En *Retrato de un joven malvado* el escritor recuerda esa primera lectura pública de sus textos en Madrid, y una segunda que parece que realizó después, en el mismo escenario, con sobria amargura, decepción.⁵⁰ Umbral piensa que ha “llegado”, o que está empezando a llegar, que ha iniciado el camino, pero lo que se encuentra no era lo que esperaba. Este sentimiento le acompañará ya toda la vida después de cada éxito profesional. La *gloria*, piensa, siempre es gloria de un día, o de pocos días, actualidad, y lo que hay detrás de la gloria, escribirá apesadumbrado, no es más brillante ni más digno que el fracaso, sino que toda la gloria tiene un momento, más duradero que el instante triunfal, en el que el escritor se siente más fracasado que glorioso.

Realmente no había empezado nada. Al día siguiente habría que empezar de nuevo, en la redacción triste, el reportaje de batalla y la calle anónima. Pero comprendí aquella noche que la suerte estaba echada, que empezaban a tomarme en serio, que se había terminado para siempre la libertad salvaje, el temblor lírico del novel, el paraíso del anonimato, la vida silvestre de las calles.

Cené de mala gana, en la pensión, y me acosté llorando.⁵¹

Así terminan las “Memorias prematuras” en las que Umbral recuerda su “asalto a Madrid” –el escritor siente debilidad por los términos bélicos aplicados a la literatura, y en general a todo: “ballestería”, “metralleta”, “barricada”, etc.-, sus principios como reportero a la caza de una buena exclusiva, sus primeros contactos con los grandes escritores que vivían en Madrid (a ello también le dedicará otras memorias, “literarias”, *La noche que llegué al Café Gijón*). Ángel-Antonio Herrera, en la cronología de su *Francisco Umbral* fija esta lectura de cuentos en el Aula Pequeña del Ateneo de Madrid, en 1961. Seguramente se refiere a la primera, en la que Umbral debió de pasar sin pena ni gloria, como un joven escritor más que pelea por hacerse un lugar en la prensa y las editoriales madrileñas. En el *Retrato de un joven malvado* el autor recuerda dos lecturas celebradas en

⁵⁰ “Me felicitaban, me rodeaban, me daban una amistad que no era ya la camaradería deshilachada de siempre, sino el fervor natural de un primer deslumbramiento no deteriorado aún por la distancia crítica, el enfriamiento y la rutina. Algo había ocurrido allí. Una pequeña, una mínima cosa, pero algo había ocurrido. A medida que me bajaba la fiebre del éxito, a medida que se hacían boquetes en el muro de la amistad y la gente, sentía por dentro la angustia de todo aquello, y conocía por primera vez la desolación de haber triunfado, siquiera fuera mínimamente” (*Retrato de un joven malvado. Memorias prematuras*, Barcelona, Destino, 1986 –1ª ed. 1973-, pp. 217 y 218).

⁵¹ Op. cit., p. 218.

el mismo sitio: una primera en la que el talento desconocido de Francisco Umbral convoca a muy poco público, y una segunda en la que se concentra un buen número de personas, para sorpresa del escritor: “A medida que se acercaba el día de la lectura, comprobé vagamente que el ambiente se caldeaba, que la cosa estaba teniendo más eco de lo acostumbrado y que las gacetillas se enredaban en la prensa como cerezas”.⁵² Confiesa en el mismo libro que, al enterarse de la expectación creada, se encerró en su pensión y modificó por completo el programa, perdiendo toda la fe que le inspiraban sus textos: “Aquello era muy malo,”⁵³ Umbral no tenía muchas esperanzas en este acto, pero más tarde se daría cuenta de la importancia que para él iba a tener. De otro modo no hubiera terminado ese “autorretrato”, más encubierto de lo que parece, *Retrato de un joven malvado*, con la glosa de aquel acto. “Sólo se trataba de llevarse las quinientas pesetas con descuentos, que era lo que daban más o menos, al cabo de tres meses, por la lectura”,⁵⁴ escribe. Pero para él sí iba a ser decisivo lo que en un principio daba la impresión de pobre sarao literario, unos cuantos amigos incondicionales entre el público y, como él dice, “quinientas pesetas con descuentos”.

Umbral conoce en el Café Gijón a algunos escritores, sobre todo poetas, que le ayudarán a abrirse paso en las redacciones madrileñas. José García-Nieto, por ejemplo, le introducirá en *Poesía española*, donde el escritor hará crítica literaria durante años. Además, García-Nieto le presentará a Camilo José Cela, un encuentro clave para Umbral:

Cela, que es hombre de impulsos entre generosos y autoritarios, quería encargarme de golpe tres libros y la dirección de un semanario.

Los tres libros salieron, efectivamente. Una novela corta, una novela larga y mi libro sobre Larra, que es el que tuvo gran fortuna inmediata y buenas críticas que me lanzaron. Cela se vistió delante de nosotros y nos fuimos a comer los tres. Desde entonces ha sido para mí un amigo generoso, un profesor de energía y un maestro literario.⁵⁵

En efecto, en 1965 la Editorial Alfaguara, que entonces dirigía Cela, le publica *Larra. Anatomía de un dandy*, un ensayo literario, no exactamente una biografía, que aún hoy sigue siendo uno de los mejores textos de nuestro autor. También en 1965 Alfaguara, a través de La Novela Popular, bajo la dirección de Jorge Cela, le publica *Balada de*

⁵² Op. cit., pp. 214 y 215.

⁵³ Op. cit., p. 216.

⁵⁴ Op. cit., p. 214.

⁵⁵ Francisco Umbral: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994, pp. 345 y 346.

gamberros, novela corta, y ese mismo año *Travesía de Madrid*, su primera novela larga, queda finalista del Premio Alfaguara. En esa fecha fundamental para el escritor ve la luz, asimismo, una colección de cuentos, *Tamouré*.

Umbral ya está en el circuito literario, no sólo en el periodístico. Ya colaboraba, desde 1961, en *La Estafeta Literaria*, *Mundo Hispánico*, *Vida mundial* y *Arbor*, y en 1964 obtenía su primer premio importante, el Nacional de Cuentos Gabriel Miró. Ha publicado un ensayo sobre una figura esencial en la historia del periodismo literario español. Es muy significativa la elección de Larra para debutar en el campo de la literatura, como *autor de libros*. Con este ensayo Umbral comienza a construir su propia genealogía literaria, una genealogía que para él, y dentro de las letras españolas, empieza en Quevedo y tiene grandes sucesores en Torres Villarroel, Larra, Valle-Inclán y Cela. Es indudable su intención de ser leído y estudiado junto a estos maestros. Umbral ha puesto muy fácil (y muy difícil) el camino a los estudiosos de su obra. Las influencias que ha tenido y tiene, las afinidades que guarda con algunos de los más grandes escritores de nuestra lengua, todo esto lo ha confesado él orgulloso, con el velo –muy transparente– del ensayista y crítico, en sus libros sobre Larra, Lorca, Valle-Inclán, Delibes, González-Ruano, y en sus “memorias literarias”, *La noche que llegué al Café Gijón* y *Las palabras de la tribu*.⁵⁶ Declarando sus lecturas, sus gustos y animadversiones por unos escritores u otros, y, sobre todo, escribiendo sobre ellos, los pasados y presentes críticos de su obra, y los que vendrán en el futuro, tienen parte del trabajo hecho. Pero también una dificultad añadida. Umbral sabe muy bien dónde quiere ser colocado en la Historia de la Literatura, porque es el espacio que él mismo se ha preocupado en fijar y ocupar.

En el apartado más íntimo debemos señalar dos episodios. En 1965 se casa con España Suárez, que será su compañera hasta hoy y con la que tendrá su único hijo, en 1968, Francisco, muy importante para la trayectoria personal y profesional del escritor. La experiencia del hijo, según ha contado (aunque no le guste hablar de este tema; siempre remite a *Mortal y rosa*), fue un deslumbramiento, y la intensidad de la experiencia le animó a escribir su libro más alabado. La historia terminó en tragedia. En 1975, un año clave en su

⁵⁶ Hay coincidencia en el título entre este libro de Umbral y otro de José Ángel Valente, recopilación de ensayos sobre literatura, publicado tiempo atrás (*Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971). Umbral señala en el lema la procedencia de este título citando a Mallarmé: “Devolvamos su prestigio a las palabras de la tribu”.

vida, el niño muere de leucemia. La desesperación de un padre que pierde a su hijo es sublimada por Umbral en un libro prodigioso.

En efecto, 1975 es un año muy importante en la vida y en la obra de Francisco Umbral. Es el año en que muere su hijo Francisco, y es el año en que obtiene sus mayores éxitos literarios hasta la fecha. Umbral escribe sobre la enfermedad y la muerte del niño, y sobre muchos otros temas, su libro más emblemático, *Mortal y rosa*, que será publicado ese mismo año. También se le concede el prestigioso Premio Nadal por su novela *Las ninfas*, publicada en 1976. El escritor se encuentra en su apogeo creativo. Umbral cita en su *Diccionario de literatura* una frase que escribió un periodista cuando él ganó el Nadal: “Al Nadal le han dado el Umbral”,⁵⁷ lo que denotaba la relevancia que ya había conseguido una obra literaria dispersa en miles de artículos y decenas de libros.

1975 es una fecha muy significativa, tanto en la vida de nuestro escritor como en la Historia de su país. En 1975, año en que muere Franco y comienza la Transición democrática en España, Umbral es considerado una de las principales plumas periodísticas del país, y un escritor con una sólida obra literaria, repartida en múltiples géneros: novela, cuento, ensayo, memorias, diarios, etc., todos ellos, como ya hemos insistido mucho, confundidos en un modo muy personal de entender la literatura.



A partir de 1975 podemos afirmar que la pluma de Umbral entra en su período de madurez. Tras *Mortal y rosa* y *Las ninfas*, entre otros libros, el escritor publica *Diario de un escritor burgués* (1978), un diario íntimo de gran calidad, y muy revelador para comprender al Umbral doméstico, al espectador de los fastos del exterior, al hombre que trabaja en casa (el lector presencia el acto de crear y la reflexión que genera) y observa siempre su propia evolución de escritor y de ser humano. En esta época se acentúa su pesimista visión del mundo, rozando a veces el nihilismo. Umbral reconoce tener muy poca fe en el ser humano.

Escribe sin parar innumerables colaboraciones periodísticas, en los periódicos y revistas de más repercusión en nuestro país: *La Vanguardia*, *El País*, *Abc*, *Diario 16*, *El*

⁵⁷ Francisco Umbral: *Diccionario de literatura*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 212.

Mundo; Entreviú, Tiempo, entre otros medios. Y va publicando, a un ritmo vertiginoso –hay años que publica hasta tres libros, si incluimos recopilaciones de artículos-, novelas, memorias, ensayos, algunos muy importantes, posteriores a *Mortal y rosa*, como *El hijo de Greta Garbo* (1982), *Los helechos arborescentes* (1980), *Trilogía de Madrid* (1984), *El fulgor de África* (1989), *Leyenda del César Visionario* (1991) y *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* (1998), *Diario político y sentimental* (1999) y *Un ser de lejanías* (2001). Hay muchos más, porque Umbral, condenado a “escritura perpetua”, como él dijo de Ruano, mantiene un ritmo de producción constante e imparable, motivo de censura para algunos críticos, pero creemos que es en estos libros donde su ambición ha recibido mayor recompensa. Para él escribir es la mayor reafirmación de la personalidad a la que puede aspirar un hombre.⁵⁸

José María Martínez Cachero hace una equilibrada síntesis de esta personalidad literaria en su libro *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*:

Generoso, quizá excesivo, su derroche de un relevante talento no siempre bien dirigido, víctima su dueño de un desmandado deseo de estar siempre en primerísimo plano del cotarro literario; desenfado, descaro, teatralidad a veces bufonesca, insolencia o ponerse el mundo por montera son palabras que cabe aplicar a Umbral habida cuenta de algunos de sus hechos y dichos. Provoca deliberadamente el escándalo cuando se complace en publicar libros como *Las palabras de la tribu* (1994) y *Diccionario de literatura, 1941-1995. De la posguerra a la posmodernidad* (1995), donde pueden leerse arremetidas feroces, irrespetuosas e injustas contra muy diversos colegas pues “el escritor es carroña para otro escritor” y, además, “esto de meterse con la gente funciona”.⁵⁹

Por desgracia nuestro autor es más conocido entre el gran público por sus polémicas y controvertidas actuaciones en los medios de comunicación –y no precisamente en su columna, aunque también- que por sus obras. Pero Umbral ha escrito algunos de los mejores libros de nuestra literatura contemporánea, y ha recibido los premios más importantes de las letras españolas. El Premio Mariano de Cavia (1990) y el César González-Ruano (1980), por citar dos de los más destacados, han distinguido su periodismo literario. El Premio de la Crítica de Narrativa, por *Leyenda del César Visionario*, en 1992,

⁵⁸ En su artículo “La invisible”, donde comenta la aparición de un libro de Carmen Martínez-Bordiú, Umbral va más lejos: “Escribir un libro es la manera más cierta de existir” (*El Mundo, Los placeres y los días*, 11 de mayo de 2000, p. 68)

⁵⁹ José María Martínez Cachero: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997, p. 630.

el Príncipe de Asturias de las Letras, en 1996, el Nacional de las Letras Españolas, en 1997, y el Cervantes del año 2000, confirman la consagración oficial de un gran creador del lenguaje, un autor que, entre polémicas y desplantes, ha llevado al periódico la mejor literatura, un escritor con un puñado de obras maestras a sus espaldas y una dedicación plena, profundamente vital, al arte de la escritura.

I.2. LA NARRATIVA EN LA OBRA DE UMBRAL. CLASIFICACIÓN

Nos gustaría situar lo que entendemos en esta Tesis como *narrativa umbraliana* en la totalidad de la obra del autor, aunque para ello tengamos que simplificar mucho. Buena parte de los libros de Francisco Umbral se caracterizan precisamente por ser *inclasificables*, o al menos susceptibles de encuadrarse en distintas clasificaciones, tanto por los géneros a los que en principio pertenecen como a los contenidos que desarrollan. Digamos que nuestro punto de partida, Umbral y su obra narrativa, se abre a todos esos géneros y a todos esos contenidos, siempre que lo que se narre en las obras sea el yo del escritor, y los métodos que emplee *narrativos*. Esto no significa que todos sus libros sean marcadamente autobiográficos, pero hay que aceptar que el yo de Umbral es el principal soporte (junto con su estilo, que forma una unidad con él) de toda su producción literaria y periodística, y que los modos de la *narración*, en él, abarcan todos los géneros, desde la novela más o menos pura, hasta las memorias, también más o menos puras, pasando por el diario íntimo, el ensayo, el artículo periodístico y otras formas que el autor ha practicado. Es una idea extraordinariamente amplia de la *narrativa*: la historia de un personaje literario que escribe a menudo desde un yo, y que es Francisco Umbral transfigurado en palabras.

Por eso incluimos en nuestro estudio novelas, memorias y un diario íntimo, *Un ser de lejanías*, que se puede considerar también memorias, incluso poemas en prosa. En realidad todos los libros que analizamos podrían ser muchas otras cosas según la óptica con que los enfoquemos. El concepto amplio de la *narración* nos lo permite. Sin embargo, no lo creemos caprichoso.

No pretendemos en este capítulo una clasificación exhaustiva de la obra umbraliana. Sólo presentar en qué *compañía* (compañía en el tiempo) fueron apareciendo los libros que vamos a estudiar con más atención. Aportando una clasificación muy general, quizá

entendamos mejor la elección de los libros que nos proponemos analizar. Pero esas obras, y otras que no veremos, nos demuestran que todas estas clasificaciones son parciales. Deben conformarse con orientar, porque no pueden ser exactas. Y todas fallan por lo mismo.

La forma más fácil de clasificar la obra de Umbral consistiría en dividir entre obra periodística y obra *literaria*, pero el investigador umbraliano, o el lector de Umbral, sabe que el artículo que practica nuestro escritor se caracteriza precisamente por ser muy *literario*. Y en él, además, podríamos rastrear esa *narrativa* que pretendemos estudiar. Del mismo modo si pensamos en una ordenación “obra periodística y obra *en libro*”,⁶⁰ también topamos con una gran simplificación, aparte de que muchos libros de Umbral se han compuesto con artículos ya publicados en la prensa. Algunos de esos libros (estoy pensando en *Amar en Madrid*, por ejemplo) son de gran calidad literaria, como libro, por seguir con la simplificación. Sin embargo, afrontar la obra umbraliana desde este punto de vista también nos puede favorecer. Aunque sólo sea por la interacción de estos conceptos tan poco precisos: del mismo modo que Umbral construye libros con artículos de periódico –colecciones de artículos–, escribe algunos libros con una técnica, unos temas y un sentido de la limitación del espacio, en los capítulos o fragmentos, muy cercanos a los que ha tenido que utilizar en su trabajo periodístico.⁶¹

Dejamos fuera de nuestro estudio la gran contribución de Umbral al género periodístico, si bien la tendremos muy en cuenta en los capítulos siguientes. Nos quedamos con la producción literaria restante. Umbral ha escrito novelas, memorias, diarios, ensayos sobre temas diversos, y especialmente ensayos biográficos, diccionarios, etc. Esos ensayos biográficos, que más que biografías son *lecturas* personales sobre autores muy admirados por el autor. Creemos que esos libros están entre lo mejor de su obra. El primero fue *Larra. Anatomía de un dandy* (1965) –que también es su primer libro publicado–, y después vendrían *Valle-Inclán* (1968), *Lorca, poeta maldito* (1968), *Lord Byron* (1969), *Miguel Delibes* (1970), *Ramón y las vanguardias* (1978), *La escritura perpetua* (1989) –sobre César González-Ruano y el periodismo literario–, y *Valle-Inclán. Los botines blancos de*

⁶⁰ Sería una división muy poco científica, pero quizá más exacta que la que distinguiría entre *obra periodística* y *obra literaria*, prácticamente con la misma intención, identificando libros con literatura y artículos con periodismo. La literatura y el periodismo se dan la mano en los artículos de Umbral, y el periodismo influye decisivamente en las formas y los contenidos de sus libros.

⁶¹ No entramos a discutir la clasificación entre libros de *ficción* y libros de *no ficción*, porque creemos que es imposible tratándose de un escritor como Umbral.

piqué (1998). Son libros monográficos sobre grandes figuras de la literatura española (con excepción de *Lord Byron*), pero también ha dedicado otras obras al estudio de la literatura y de los escritores, entre la semblanza y el análisis literario, como *Las palabras de la tribu* (1994), el *Diccionario de la literatura* (1996) y *Los Alucinados* (2001).

Citamos tan pormenorizadamente estos títulos por dos razones: por su gran calidad y porque nos van a servir en el estudio de los libros narrativos. Umbral habla en esos ensayos tanto de los escritores que lee e interpreta (la subjetividad como principal herramienta) como de sí mismo y de su obra.⁶²

No podemos hablar de la narrativa umbraliana sin hacer mención de sus cuentos. El escritor reunió en 1977 sus relatos en *Teoría de Lola*, con un prólogo teórico sobre el cuento español que nos será de ayuda en nuestro trabajo. Esos relatos habían aparecido ya en publicaciones periódicas. Desde entonces no ha vuelto a hacer un libro completo de cuentos, pero ha seguido publicándolos en periódicos y libros. Por ejemplo, en 2000 apareció “Domingo de invierno” en *De Madrid... al cielo*, recopilación de cuentos sobre Madrid editada por Rosa Regás.

En esta Tesis no estudiamos la faceta cuentística del autor, aunque también forme parte, por supuesto, de la narrativa umbraliana. Los cuentos nos ofrecen muchos datos para completar el análisis de algunos libros que sí son nuestro objeto de estudio principal.

Dejando de lado, hasta cierto punto, la narrativa breve del escritor, podemos generalizar y decir que la narrativa de Umbral oscila desde el principio entre la novela y el libro de memorias, fusionando ambos géneros a menudo. Con la madurez del escritor viene el cultivo cada vez más frecuente del diario íntimo. Umbral ha publicado: *Diario de un escritor burgués* (1979), en nuestra opinión el mejor diario íntimo del autor, *Mis paraísos artificiales* (1976), *Los ángeles custodios* (1981), entre otros libros suyos de este género. En el diario íntimo practicado por Umbral se perciben los rasgos líricos y ensayísticos que suelen aparecer en sus novelas. Sin embargo, naturalmente, el diario está marcado por el presente del escritor, aunque se recuerden muchas anécdotas, episodios y lecturas. En las novelas Umbral ha recreado su presente, o un pasado inmediato, pero también ha dado forma a todo un ciclo memorialístico que engarza y se confunde con sus libros de

⁶² Para un estudio de estos ensayos remito al lector a nuestro artículo “Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 19, 2001, en prensa.

memorias, llegando a veces a una ambigüedad muy fértil. En ese ciclo, la memoria personal del autor se conecta con la colectiva, de una generación o de España en general, creando una interpretación de la Historia muy subjetiva y eminentemente literaria.

Así, podríamos dividir en dos bloques su obra memorialística, que corre casi en paralelo con la novelística en un terreno ambiguo, y que nosotros hemos sintetizado llamándola *narrativa*. Insistimos en la simplificación que supone clasificar una obra como la de Umbral, aunque se trate tan sólo de una parte de ella. Nuestro intento va a generar abundantes lagunas, pero quizá explicándola dicha clasificación sobre sentido.

Esos dos grandes bloques son:

-Libros que remiten a la vida del escritor en Valladolid: son los que narran la infancia, la adolescencia y la primera juventud de distintos personajes más o menos autobiográficos, más o menos ficticios. El más recurrente de estos *alter egos* del escritor es Francesillo. Son memorias y novelas, generalmente narradas en primera persona.

-Libros que desarrollan, o inventan, experiencias de Umbral en Madrid. Son novelas o memorias ambientadas en la capital de España, con un protagonista joven o maduro. Predomina la voz narrativa en primera persona, pero en este bloque es más frecuente la tercera persona. Sin embargo, ni siquiera en esos casos nos encontramos un narrador omnisciente, decimonónico, sino alguien que participa de la acción y de los problemas de los personajes. También es frecuente la fusión narrador-personaje.

Entre los primeros, los que rememoran la etapa vallisoletana, estarían *Balada de gamberros* (1965), *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Los males sagrados* (1973), *Las ninfas* (1976), *Los helechos arborescentes* (1980), *El hijo de Greta Garbo* (1982), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), *El fulgor de África* (1989), *Leyenda del César Visionario* (1991), *Los cuadernos de Luis Vives* (1996).

Entre los *libros de Madrid* nos encontramos con *Travesía de Madrid* (1966), *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* (1969), *El Giocondo* (1970), *Retrato de un joven malvado* (1973), *Las Europeas* (1974), *Mortal y rosa* (1976), *Trilogía de Madrid* (1984), *Madrid 1940* (1993), *Las señoritas de Aviñón* (1995), *Madrid 650* (1995), *El socialista sentimental* (2000), *Un ser de lejanías* (2001).

Esta clasificación, un tanto obvia si se quiere, nos puede ser de mucha utilidad. Valladolid y Madrid no son sólo dos escenarios sobre los que construir un discurso

literario. No sólo señalan límites espaciales, también temporales. Valladolid y Madrid, como ya hemos visto en el capítulo biográfico, son dos *etapas* de la vida de Francisco Umbral, quizá las únicas verdaderamente importantes. Hay una frontera muy clara entre una y otra, y Umbral lo ha querido demostrar en su obra. Valladolid supone para el escritor la *educación sentimental*, la iniciación en la vida y en la literatura. Son novelas y libros de memorias que miran con nostalgia, aunque tan bien con dureza, aquellos años, y en ellos predomina el estilo lírico y evocativo, sin que falten otros. Son los libros de la familia, de la madre, que juega un papel esencial en casi todos, los libros que narran los comienzos del autor, y de personajes más o menos ficticios, en el amor, en el sexo y en la literatura, así como los dramas de una infancia y una adolescencia muy determinadas.

Madrid, en cambio, y salvo excepciones, desempeña en la obra de Umbral una función distinta. Es otra época en su vida, otras experiencias. En estos libros se cuenta el paulatino ascenso de Umbral en su carrera, como escritor y como periodista. Las relaciones profesionales se mezclan con las amistosas y amorosas. El autor no narra ya desde la madurez, sino que también narra, directamente, la madurez. También hay angustia, pesimismo, etc., pero en general el escritor, o el *narrador*, está muy satisfecho de lo que ha conseguido. Ésa es la sensación que nos dejan libros como *Retrato de un joven malvado*, en ocasiones bastante amargo, y *Trilogía de Madrid*, que es el libro de límites más amplios, en todos los sentidos, que Umbral le ha dedicado a Madrid, es decir, a su etapa madrileña.

Por supuesto, esta clasificación tan general choca con la realidad de los libros concretos. Para aceptarla es necesario aclarar ciertos puntos, incluso enriquecerla con otras clasificaciones. En el caso de *Mortal y rosa*, por ejemplo, creemos que no es fundamental que se refiera a un *episodio* ocurrido en Madrid. La *historia* que cuenta *Mortal y rosa* pudo desarrollarse en cualquier parte, y Madrid aporta poco a la calidad de la obra, o a sus características. Con *Las Europeas* sucede algo parecido. Se habla de Madrid y de la sierra madrileña, pero los personajes también viajan a otros lugares, cosa rara en la obra umbraliana, muy poco *viajera*.

Un ser de lejanías también exige aclaración. Es el único diario íntimo que vamos a estudiar individualmente.⁶³ Sus elementos son más poéticos y filosóficos que narrativos,

⁶³ Aunque nosotros estudiaremos *Mortal y rosa*, otro libro inclasificable, más como diario íntimo que como novela.

pero Umbral sigue *narrando* su yo. Lo hemos incluido entre los libros *madrileños*, pero tampoco éste es un rasgo definidor de *Un ser de lejanías*, aunque se cuenten anécdotas (en este libro Umbral dice prescindir cada vez más de la anécdota, en el sentido de *historia*, o de “historieta”, como diría él) ocurridas en Madrid o en su casa de Majadahonda. Como *Mortal y rosa* es un libro, en ese sentido, volátil, abstracto, alejado del tiempo y del espacio, porque ellos mismos crean un tiempo y un espacio literarios, sobre todo poéticos, en el que se nos dan pocas coordenadas para situar la *realidad concreta*, si se nos permite la expresión.

Además, debemos hacer otra salvedad. En esos libros de la etapa de Valladolid, que sólo por desarrollarse en Valladolid ya denotan iniciación, infancia, adolescencia, etc., se encuentra también una vertiente narrativa muy fecunda, una serie de *novelas históricas*, ambientadas por lo común en los siglos XIX y XX, con especial atención a la época que comprende desde principios del siglo XX hasta la Guerra Civil española. En el fondo es una prolongación de los títulos anteriores, con la diferencia de que en éstos Umbral proyecta el material autobiográfico a un tiempo pasado que no vivió. Los personajes suelen ser los mismos, cambia el fondo histórico, y se da entrada a personalidades célebres. Esas personalidades, más los sucesos de la Historia de España que tienen lugar (a los que se le da mucho relieve), convierten estas novelas en históricas, aunque Umbral no haya abandonado su proyecto autobiográfico. El ciclo empezaría con *El fulgor de África*, publicada en 1989, y nos llevaría finalmente, quizá, a *Las señoritas de Aviñón*, aparecida en 1995. Estos límites serían discutibles, porque también puede considerarse *novela histórica* a *El socialista sentimental* (2000), mucho más apegado a la época contemporánea, y menos autobiográfica que la mayoría de las novelas de Umbral.

Atendiendo a rasgos más concretos de cada obra, se puede hablar también de libros eróticos (como *La bestia rosa*, *Historias de amor y viagra*, *Los amores diurnos*), políticos (como *La década roja*, que Umbral llama “memorias políticas”), etc. Pero pensamos que todos ellos pueden aceptar, aunque con reservas, nuestra clasificación.

Todos los libros que hemos citado en los dos grandes apartados, *libros de Valladolid* y *libros de Madrid*, son estudiados individualmente en nuestra Tesis. En realidad, la clasificación que hemos ofrecido queda vacía si no se interpreta a la luz del análisis de los libros.

Miguel García-Posada, en su introducción a *Mortal y rosa*, ofrece una clasificación de la narrativa umbraliana muy similar a la nuestra, dividiendo la obra en dos partes, pero dando a esas dos “grandes zonas” nombres distintos, e incluyendo libros que nosotros no citamos por no ser esenciales en nuestro estudio. Es una clasificación más totalizadora y menos general que la que proponemos nosotros:⁶⁴

Una raíz unitaria nutre, pues, toda su obra, que admite clasificaciones, pero no amputaciones. Dentro de la obra estrictamente creadora, narrativa, cabe señalar dos grandes zonas: los libros de la memoria, la personal y la histórica, y los libros urbanos. A la primera zona pertenecen las novelas de la infancia y primera juventud, donde se rememora y transfigura el período vallisoletano del autor, ciclo integrado por *Los males sagrados*, *Las ninfas*, *El hijo de Greta Garbo*, *Las Giganteas* y *Las ánimas del purgatorio*. Con ella se relaciona un libro memoria, donde la peripecia personal se enmarca dentro de la colectiva, como *Memorias de un niño de derechas*, que fue un poco el germen de todo el ciclo. Novela de la memoria del primer amor, libro “blanco” como *El hijo de Greta Garbo* y, por tanto, y en cierto sentido, vinculado a este ciclo, es *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*.

La memoria personal, pero también colectiva, y referida a la juventud y madurez del autor, nutre diarios y crónicas como *Retrato de un joven malvado*, *Diario de un snob*, *Mis paraísos artificiales*, *La noche que llegué al Café Gijón*, *A la sombra de las muchachas rojas*, *Trilogía de Madrid* y *La década roja*. Cabe hablar también de “memoria erótica” en textos como *Los amores diurnos*, *La bestia rosa*, *La belleza convulsa* y *Memorias eróticas*.

Novelas históricas propiamente dichas, con algo o mucho de “episodios nacionales”, son *Los helechos arborescentes*, *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, *El fulgor de África*, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*, *Leyenda del César Visionario* y *Las señoritas de Aviñón*.

La otra zona de esta producción, la novela urbana, negra, se halla integrada por títulos como *Balada de gamberros*, *Travesía de Madrid*, *El Giocondo*, *Sinfonía borbónica*, *El día en que violé a Alma Mahler*, *Nada en el domingo*, *Un carnívoro cuchillo*, *Memorias borbónicas* y *Madrid 1940*.⁶⁵

Nos hemos atrevido a transcribir este fragmento tan largo porque completa nuestra propia clasificación, y porque revela un gran esfuerzo por delimitar una obra que se resiste a ser delimitada. Estamos de acuerdo con García-Posada en que la obra de Umbral posee “una raíz muy unitaria”, y que “admite clasificaciones”, pero todas esas clasificaciones son parciales, incluso contradictorias, se cruzan unas con otras. Sin embargo, la unidad y

⁶⁴ Hay que tener en cuenta que esta edición de Miguel-García Posada de *Mortal y rosa* fue publicada por primera vez en 1995. Su clasificación no incluye, pues, los libros publicados por Umbral (nosotros no los incluimos todos tampoco) entre esa fecha y 2001. Por otro lado, García-Posada también se refiere en su introducción a la obra periodística (*Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 13 y 14).

⁶⁵ Miguel García-Posada: introducción a *Mortal y rosa*, ed, cit., pp. 14 y 15.

coherencia queda demostrada en el proyecto narrativo-memorialístico del escritor, casi constante a lo largo de su vida, y en la existencia de esas dos etapas. Nosotros hemos hablado de *libros de Valladolid* y *libros de Madrid*, parámetros que tienen muchos puntos en común con los de García-Posada, cuya clasificación es mucho más ambiciosa: “libros de la memoria, la personal y la histórica, y novelas urbanas”. Pero nosotros hemos incluido en los *libros de Madrid* los que el estudioso llama “novelas urbanas, negras”, utilizando un criterio más amplio. En muchas ocasiones es problemático distinguir entre los “libros de la memoria” y algunas de esas novelas urbanas, como *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid*, por no citar otros títulos. Es una memoria presentada con un “pacto de ficción”, pero también algunos libros del primer bloque de García-Posada se presentan, en principio, con un pacto de ficción. El campo de la ambigüedad, tan fértil, en el que se ha movido Umbral, dificulta una clasificación *exacta* de sus libros, si es que existe para cualquier escritor.

I.3. ENTRE LA NOVELA Y LAS MEMORIAS. HACIA UN CONCEPTO UMBRALIANO DE LA NOVELA

¿Existe la novela umbraliana? ¿Ha escrito Umbral alguna vez auténticas novelas? ¿Qué entendemos por novela? Estas preguntas son elementales para plantear el estudio de la narrativa de un autor, aunque la novela no sea más que una parte de esa narrativa. En un principio, partimos de la base de que la novela umbraliana existe, y que no es una mera máscara de otros géneros, una máscara comercial o editorial. Ya hemos dicho lo que Umbral ha manifestado algunas veces, y que nosotros podemos parafrasear de la siguiente manera: “Los editores llaman a algunos libros míos novelas por superstición comercial, pero en realidad son memorias.”

Sí, son memorias, pero son más que memorias, o por lo menos algo diferente. Al igual que *En busca del tiempo perdido*, esa obra que tanto admira Umbral, lo es. Porque del mismo modo que nuestro autor no escribe novelas tradicionales, tampoco escribe memorias tradicionales. Ni por supuesto ensayos convencionales. En el conflicto entre géneros que se produce en todas las realizaciones del escritor, y que ha sido señalado infinidad de veces, aletea una de las claves de su obra. Fusión, combinación, trasvase de unos géneros a otros, etc. En el momento en que Francisco Umbral cambia los nombres de las personas reales, incluso de sí mismo, de su propio personaje, y los cambia por unos propios, inventados por él o recogidos de una tradición que le es grata –pensemos, por ejemplo, en los nombres de los personajes de Proust (Odette), o de André Gide (Nathanael)-, ya entra la ficción en lo que parecían memorias. Y si apuramos más no sería locura admitir, como han hecho muchos, que cualquier suceso en cuanto se pone por escrito se ficcionaliza, se transforma, es otra cosa.

Umbral trabaja con su persona como material fundamental. El “yo” del escritor es su más fiel personaje. Desde la primera novela, *Balada de gamberros* (1965), se manifiesta

la voluntad del autor de construir un edificio literario, muy novelesco en el fondo y en la forma, como veremos, a partir de su propia peripecia personal. *Balada de gamberros* es la historia, o un episodio de esa historia, de unos chicos que viven en una pequeña ciudad de provincias, unos “golfos”, que disfrutaban la libertad de la calle, del río, de los primeros contactos amorosos y sexuales, de la impunidad del robo menor, y sufren a la vez la tragedia de la muerte de uno de ellos. Es el pasado del escritor, adolescencia, primera juventud, como no ha dejado de confirmar nunca, mirado todo desde la óptica de un hombre más maduro. Y dando un tratamiento a la materia autobiográfica (podíamos haber escrito “novelesca”, pero es precisamente el tratamiento lo que la convierte en novelesca) estilístico, más atenuado empero que en posteriores libros, socialrealista, suavemente reivindicativo de los males y las virtudes de esa etapa que le tocó vivir. *Travesía de Madrid* (1966), la segunda novela publicada por Umbral, investiga también en la memoria, pero de un pasado mucho más reciente, hasta el punto de que la “crónica” del día parece asomar en sus páginas. A ello contribuye el tiempo elegido para la narración, el presente, y la rapidez con que se da cuenta de los sucesos. Pero *Travesía de Madrid*, otra novela autobiográfica hasta el límite –no insistiremos mucho más en esto, porque las novelas de Umbral casi siempre lo son-, también novela, aunque quizá sea mejor decir que *literaturiza*.

Santos Sanz Villanueva alude a alguna de estas cuestiones cuando introduce al autor, “uno de los narradores más destacados de toda la literatura surgida en los años sesenta”, en su *Literatura actual*, volumen 6/2 correspondiente a la *Historia de la literatura española* publicada por Ariel:

Esa crónica vibrante –a veces elegíaca, otras satírica- de la cotidianeidad es el componente básico de su amplia obra narrativa, y es preciso subrayarlo para evitar el malentendido de reprocharle al escritor la falta de estructura novelesca de sus libros. A cada autor hay que enjuiciarle por el acierto con que lleva a cabo las formas literarias que él mismo dispone como más adecuadas para sus fines. Y, creo, no se puede negar expresividad y eficacia a Umbral al materializar unos libros novelescos en los que mezcla inventiva (sobre todo lingüística), reportaje, autobiografía, digresiones culturales...⁶⁶

Nos parece esencial para este trabajo profundizar en la pasión umbraliana por los géneros de la memoria, los géneros en que tan presente está el tiempo (quizá la literatura no

⁶⁶ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1994 (1ª ed. 1994), p. 178.

sea más que tiempo *transcrito*, con papel y tinta o con procedimientos más modernos), diarios y memorias, y la crónica periodística, porque es el terreno en el que Umbral se mueve con más libertad, con mayor placer. La novela también es el reino del tiempo, donde brilla con más intensidad el esfuerzo de un escritor por apresar y dar forma al tiempo. Por ello Umbral construirá sus novelas, que aceptamos como tales, no canónicas novelas, con las armas y los métodos que ha aprendido en los géneros de la memoria, del pasado y del presente. Él ha dicho que el memorialismo es su género, y en las novelas que vamos a estudiar comprobaremos cuánta sinceridad hay detrás de esa autocrítica.

Sobre memorialismo e intimidad hablan Arcadi Espada y nuestro autor en la entrevista que ya hemos citado:

-Pla, y acabo con él, decía que la intimidad era un problema literario irresoluble. Usted se ha ido deslizando cada vez más hacia ese problema.

*-Siempre lo he afrontado. En *Capital del dolor* hay intimidad; en *Diario de un escritor burgués* hay intimidad; en *Diario político y sentimental* hay intimidad. Aunque es verdad que en 1972, a partir de *Memorias de un niño de derechas* yo comprendo que, en cierto sentido, el género memorialístico es mi género. Antes yo tenía que novelar mi vida. Todo el mundo lleva una novela dentro. La novela de su vida. Bien: lo he hecho. Y luego, con la edad, me he retirado a mis castillos de invierno para hacer intimismo. Pero ningún escritor tiene una sola cuerda. Yo vivo también la vida política, soy en cierta forma un cronista político y de ahí que haya escrito obras como esta última novela, *El socialista sentimental*.⁶⁷*

En *Ramón y las vanguardias*, ensayo publicado originalmente en 1978, Umbral somete a Ramón Gómez de la Serna, escritor muy querido y admirado por él (uno de los escritores *cómplices* de Umbral en la Literatura Española), a un análisis exhaustivo, a veces anárquico, que muy bien se le podría devolver a su autor. Al menos parte de ese análisis, algunos comentarios. En un capítulo fundamental de dicho ensayo, “Ramón y los contemporáneos”, Umbral declara una vez más su predilección por los géneros de la memoria:

No se ha estudiado bien el carácter apasionante de las memorias, los diarios íntimos y las crónicas de época, al margen del interés documental e histórico.

El fabulador crea una estructura, compone una máquina y dentro mete la vida como un aceite que va a lubricar su invento. El novelista noveliza la vida, le da una estructura falsa que la vida no tiene, mientras que el cronista nos va dejando ver cómo la vida desnuda se noveliza a sí misma, se estructura, se explica. La crónica es una fenomenología del

⁶⁷ Arcadi Espada: “Odiar da cáncer”, *El País*, 17 de diciembre de 2000, suplemento *Domingo*, p. 13.

espíritu y la novela es una dictadura. Aparte otras distinciones profesionales que pudiéramos hacer ahora, me interesa reseñar este carácter último y apasionante de la crónica y las memorias, que no son sino la lectura que un hombre le hace a la vida, mientras que la novela es lo que un hombre habilidoso hace con la vida.⁶⁸

Casi todas las novelas de Francisco Umbral están escritas por el tercer escritor que él mismo describe: el cronista, el memorialista.⁶⁹ Umbral rara vez “compone una máquina y dentro mete la vida como aceite que va a lubricar el invento”, que es el modo de proceder, según él, del fabulador. Y apenas “noveliza la vida, le da una estructura falsa que la vida no tiene”; decimos *apenas* porque esto es inevitable: siempre hay algo en una creación literaria de “estructura falsa”, de “novelización”, incluso los libros del autor que podríamos llamar *más memorias y menos novela*. Resulta muy curiosa la prevención que Umbral siente por el género novela, desde que empezó a escribir, si bien sólo la ha manifestado con firmeza en los últimos tiempos, siendo ya un escritor consagrado. Utilicemos una expresión tópica: la relación de Umbral con la novela es una relación amor-odio, como parece que lo es la que siempre ha mantenido con el que quizá sea el novelista español por excelencia del siglo XX, en el sentido más tradicional de la palabra “novelista”: Pío Baroja. Umbral, de entre los novelistas, ha preferido los menos convencionales, los que se han apartado de las *tiranías* del género para hacer otra cosa, para hacer lo que finalmente querían. Es decir, utilizar los patrones del género para transformarlo, realizando un mestizaje literario que puede unir la poesía, el ensayo, el teatro, etc.⁷⁰ Umbral, en nuestra opinión, también se ha

⁶⁸ Francisco Umbral: *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (1ª ed. 1978), p. 98.

⁶⁹ Cuando ha cultivado la novela histórica, de forma muy personal, lo ha hecho dando primacía al cronista y al memorialista. M^a Dolores de Asís, en *Última hora de la novela en España* (Madrid, Ediciones Pirámide, 1996, p. 433), comentando *Las señoritas de Aviñón* da algunas de las constantes del quehacer novelístico de Francisco Umbral:

En todas estas novelas se dan los tres elementos estructurales de una novela histórica: los sucesos políticos que van condicionando cronológicamente el relato; b) la anécdota ficticia pautada por Umbral; c) pintura del cuadro social que enmarca todo el conjunto, seleccionado de acuerdo con la intencionalidad del relato. En los tres elementos aparece el tono paródico frecuente en el escritor, utilizando con instinto natural las posibilidades del lenguaje y de las formas narrativas. Precisamente es a través de esos recursos formales el modo de expresar una subjetividad que se reviste de memorialismo y en algunos casos de crónica, como si ambos géneros fuesen especialmente aptos para desarrollar una literatura entendida como autobiografía vital. Los trazos tragicómicos continuamente rebajan el tono histórico de lo representado.

⁷⁰ Sin embargo, Baroja hizo todo esto. Le quitó los *corsés* al género e hizo con la novela lo que le dio la gana, con una libertad que ningún novelista español se había tomado nunca, pero sin

atrevido con el artículo, y ha escrito algunas novelas que funcionan como una sucesión de artículos, coherentes con esa unidad mayor que es el libro. Así ha llegado a la novela-reportaje, o a la novela de no-ficción, que los norteamericanos han hecho famosa.

Entre esos novelistas de su preferencia, autores señeros del siglo XX, encontramos a Marcel Proust, quizá el escritor más apreciado por Francisco Umbral, a James Joyce, a Virginia Woolf y a Henry Miller, por citar los más importantes. Y entre los novelistas españoles, Ramón del Valle-Inclán, que fusiona los géneros y hace novela en el teatro, y teatro en la novela; Ramón Gómez de la Serna, que, como dice el autor en el ensayo que hemos citado, siempre hace “ramonismo” y escribe “novelas fingidas”; Camilo José Cela, que siempre mostró una gran voluntad de cambio, de constante experimentación, desde que se dio a conocer con una novela *tradicional*, *La familia de Pacual Duarte*, pero muy renovadora. Hay muchos más, en España y en el extranjero, pero a éstos Umbral ha mantenido una fidelidad sostenida durante toda su carrera literaria, como escritor y como lector, incluso como ensayista. Llama la atención algo en absoluto casual ni gratuito: todos estos autores destacan por su estilo, por una personalidad literaria que va más allá de las tramas de sus novelas (o de sus libros en general), o de la estructura que han dado a sus creaciones. De ellos, y de otros muchos, a Umbral le interesa la palabra, el cuidado de la palabra.

Pero la pregunta que asalta al estudioso de las novelas umbralianas es si esa innovación en el género nace de una limitación, la del que siente que no está dotado de la capacidad novelística que se puede reconocer en un Pío Baroja, por ejemplo, aparte de su estilo manifiestamente descuidado y muy atacado por la pluma de Umbral, o si esa personal interpretación de la novela surge de un deseo verdadero de renovar el género, o simplemente de hacer aquello para lo que se siente capacitado. Pensamos que ni lo uno ni otro, sino más bien las dos cosas a la vez. Escribe Umbral de Ramón Gómez de la Serna que “otra fecunda contradicción del escritor es que, así como parece indotado para la novela de acción, en cambio noveliza muy eficazmente a los seres reales”.⁷¹ No queremos seguir en este capítulo la mecánica de aplicar a Umbral todo lo que éste ha dicho de sus

sacrificar la intriga novelesca. Las distancias que mantiene Umbral con Baroja son más de índole estilística que de contenidos e ideas. Umbral, a su manera, también piensa que “en la novela vale todo”.

⁷¹ *Ramón y las vanguardias*, ed. cit., p. 97.

más admirados escritores, pero es indudable que el escritor los ha escogido por las afinidades que guarda con ellos, incluso porque quiere o quería parecerse a ellos, haciendo una declaración tácita de influencias. Cada uno le ha aportado algo, y Umbral, en sus ensayos, muestra indirectamente esas aportaciones, a la vez que él enriquece a esos escritores con su propia personalidad literaria. Algunas veces pensamos que en lugar de leer *biografías*, término que no le gusta a Umbral para definir sus libros sobre escritores, en lugar de leer retratos, leemos autorretratos,⁷² porque el autor ha adivinado que ésa es la única manera de trabajar con personas vivas, no con “fantasmas”, como explica en *Retrato de un joven malvado*. Por ello consideramos legítimo, en ocasiones, recorrer el juego umbraliano a la inversa de como él lo realizó: devolver a Umbral lo que su espejo literario otorgó a Larra, Lorca, Valle, Gómez de la Serna, Delibes, González-Ruano, etc.⁷³ Procurando, naturalmente, no abusar demasiado del método, no convertirlo en mecánica.

“Así como parece indotado para la novela de acción, en cambio noveliza muy eficazmente a los seres reales.” Aquí Umbral parece caer en una contradicción, o al menos identifica inconscientemente la “novela de acción” con la novela en sentido amplio, que todos sabemos que no tiene por qué ser de acción, cuando lo propio hubiera sido, por ejemplo, distinguir entre la novela de acción y la novela lírica, o cualquier relato de ritmo lento, con menor atención a la trama novelesca, el argumento, que parece ser lo que

⁷² Cfr. Eduardo Martínez Rico: “Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral” en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 19, 2001, nº 19, en prensa.

⁷³ Jean-Pierre Castellani, en su artículo “De Ramón a Paco: de Ramón Gómez de la Serna a Francisco Umbral” (en Evelyne Martín Hernández (ed.): *Ramón Gómez de la Serna*, CRLMC, Universidad de Siant Etienne, 1999, pp. 275-282), explica cómo la biografía-ensayo que nuestro autor hace sobre Ramón puede entenderse también como autobiografía, memorias. Ya no se trata sólo de afinidades literarias y vitales, sino que en la construcción de la biografía de Gómez de la Serna, Umbral entreteje la suya propia, en una fusión que tiene mucho de novelesca, pero que sobre todo es profundamente *sincera*. Umbral, cuando escribe sobre Gómez de la Serna, escribe también sobre sí mismo. De ahí que podamos buscar muchas claves literarias de la obra de Umbral en *Ramón y las vanguardias*. Dice Castellani (p. 275):

La démarche devient encore plus subtile, et donc plus complexe, et encore plus porteuse de sens, quand cette pratique se multiplie et que l'on peut déceler, dans la biographie de l'autre, une espèce de réflexion sur sa propre biographie. Raconter la vie d'un autre c'est alors se raconter soi-même, dévoiler l'autre c'est se démasquer aussi. L'écriture sur autrui devient une écriture de soi, la mémoire de l'autre constitue la sienne dans un texte dont le statut est différent de celui de l'autobiographie ou même de l'autofiction, por reprendre le terme proposé par Serge Doubrovsky.

identifica popularmente la *novela tradicional*, la que llevaron a su apogeo los maestros del siglo XIX. A Ramón Gómez de la Serna, dice Umbral, se le da mucho mejor novelizar personas reales que crear personajes ficticios, *nuevos*, todo lo nuevo que puede llegar a ser un personaje, siempre con una carga *real* a cuestas, en mayor o menor medida. Y eso le une con nuestro autor. Umbral trabaja en sus novelas con hombres y mujeres que ha conocido personalmente, o con grandes figuras de la Historia y de la Literatura a las que ha leído a fondo, o sobre las que ha investigado con gran interés, transformando esos personajes reales en personajes ficticios, otros, pero aprovechando la realidad que tienen o han tenido, y lo que queda de ellos en la memoria colectiva.

Incluso cuando saco en un libro personajes reales, políticos o escritores, vivos o históricos, ya no son ellos. Mi Franco no es Franco. Mi Pardo Bazán no es la Pardo Bazán. El personaje real, con sus nombres y apellidos, en cuanto entra en una novela principia a comportarse novelísticamente. Y para esto, no hay que forzarle. Hay que dejarle solo.⁷⁴

Pero no crea personajes de la nada (nadie los crea de la nada, pero los de Umbral tienen una base muy sólida en modelos reales), y cuando lo intenta, si es que alguna vez lo hace, le salen desvaídos. Incluso esos personajes históricos a los que acabamos de aludir, y cuyo ejemplo máximo podría ser el Franco de *Leyenda del César Visionario*, se independizan de sus modelos reales en cuanto el autor los pone por escrito (“Mi Franco no es Franco”), porque ya están al servicio de los mecanismos novelísticos del autor. Además, esos personajes históricos o literarios, quedan siempre como figuras de fondo. Dan ambiente de época, ambiente cultural e histórico. El núcleo del relato, como ocurre casi siempre en la novela histórica moderna, es una historia particular, íntima a veces, de personajes más modestos que viven la Historia con mayúscula en compañía de esas figuras. Viven la crónica mayor de la Historia protagonizando sus propios problemas, pequeños por formar parte de la “intrahistoria” –recordemos a Unamuno–, pero a los que la lente aumentadora del escritor, la atención que les dispensa, les coloca a la altura de los grandes problemas de Estado, las peripecias de los protagonistas de la Historia. De este modo, en las ficciones de Umbral, son los personajes *desconocidos*, los propiamente novelescos, y a la vez tan ligados a las vivencias del autor, los que dan cuerpo a la novela. Ellos caracterizan en el fondo la gran época que el autor retrata. El concurso de un escritor, de un

⁷⁴ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 120.

pintor o de un político en una novela de Umbral –sobre todo en su ciclo de relatos históricos, donde mezcla su historia personal con la Historia general de nuestro país-, suele ser muy reducido. Picasso, Unamuno, Lorca, Azaña... en *Las señoritas de Aviñón* (1995) ofrecen apariciones más o menos fugaces, diálogos ingeniosos, chispeantes, dan color a la novela, forman un ambiente, un contexto histórico y cultural, pero no dan vida al relato. La vida, y Umbral debe de saberlo muy bien, la otorgan los personajes de la historia particular, pequeña, doméstica, Francesillo y su familia, el bisabuelo Martín Martínez, la tía Algadefina, las “señoritas de Aviñón”, que son mujeres reales, en la ficción, a las que el pintor retrata. Umbral obra de igual modo que Picasso, según nos cuenta el escritor en la novela: pinta de la realidad, retrata, pero trasciende esa realidad para generar otra cosa, la obra de arte.

Un tal Pablo Picasso andaba por la ciudad haciendo retratos a las señoritas que se dejaban. La tía Algadefina se dejó y la sacó en bolas, un poco agitanada, pero vagamente parecida.

-Oiga, señor Picasso, que la tía Algadefina no se parece demasiado.

-Deje el retrato en paz. Los retratos tienen que reposar. Ya se parecerá.⁷⁵

Umbral no se independiza de la realidad tanto como otros novelistas –de ahí su querencia por los géneros de la memoria- porque estima que la vida ya es de por sí suficientemente rica, no hay que meterla en un marco demasiado estrecho, sino retratarla con libertad. La novela, para él, es un género “encorsetado” por un argumento, una estructura, una premeditación. Cita a Breton y repite con él: “la odiosa premeditación de la novela”. Umbral dice no creer en la invención pura de la que hacen gala muchos novelistas: “A nadie se le ocurre nada, está en la vida”.⁷⁶ Para él todo existe ya, sólo hay que seleccionarlo, tomarlo, aplicarle una visión distinta y transformarlo con un estilo, una “voz propia”, como le decía Camilo José Cela cuando era joven. En este artículo-carta, “Querido Paco:”, se lo recuerda:

Una vez, hace ya algunos años, incluso más de los precisos, cuando tú eras aún un mozo y yo ya había dejado la mocedad muy a la espalda, te dije que a mi saber y entender, incluso desleal, lo primero que necesitaba un escritor para serlo de modo que mereciera la pena, no estreñida y obedientemente, era tener voz y voluntad propias, poco importa si poderosas y arrolladoras o tenues y lánguidas pero propias, inequívocamente

⁷⁵ Francisco Umbral: *Las señoritas de Aviñón*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 9.

⁷⁶ Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados*, Madrid, Foca, 2001, p. 396.

personales y propias. El más grande poeta español del siglo XIX, Bécquer, tañía un laúd de una sola cuerda, ¡pero qué sonidos le sacaba! En el extremo opuesto, los dos solemnes poetas metafísicos de aquel tiempo, Campoamor y Núñez de Arce, eran dos pelmas grandilocuentes aliterarios y farragosos que no se los saltaba ni un gitano al trote.

Tú tienes voz propia, querido Paco, no hay más que leerte cada mañana para verlo, y eso es lo que salva tus páginas, siempre maestras, pero también arruina tus días, siempre azarosos. ¿No te das cuenta de que sería pedir demasiado que te dejasen en paz tras escribir como escribes y vivir a tu aire?

Proclamo, antes de que cualquiera de los dos nos vayamos para el otro mundo a hacerle compañía a los poetas y a los prosistas de la generación del 50, ¡qué poco están durando!, que a mi juicio eres la única voz tonante, restallente e importante de la literatura española todavía no vieja.⁷⁷

Y en *La noche que llegué al Café Gijón*, citando a Cela, Umbral reflexiona sobre esta antigua preocupación suya, nunca olvidada, de tener una voz personal:

Lo decía mucho Cela por entonces:

-Hay que encontrar la propia voz, la voz de uno. Si no encuentras tu voz personal estás jodido.

Azorín y Baroja, pese a lo que he dicho de ellos en este capítulo, tienen una voz. Son identificables en tres líneas. Cela también la tiene (por eso habla de ello, claro). A mí me preocupaba tener una voz. No sólo decir cosas, sino que resultasen dichas por mí. Había comprendido lo que muchos no comprenden jamás: que no se queda por unas ideas, por unos argumentos, por unas obras ni por unos personajes.

Se queda, en literatura, más modestamente, por una voz.⁷⁸

En *Los cuadernos de Luis Vives* explica su método a la hora de crear personajes, que no es otro que la *recreación* de personas reales, ésas que un día tuvieron, o siguen teniendo, nombres y apellidos, registro civil, y con las que el escritor opera alterando fechas, cambiando nombres, sumando personalidades, imprimiéndoles también su propio sello. Lo importante no es cómo fueron esas personas, sino cómo las vio Umbral, y cómo se mueven dentro de la cabeza del novelista.

La potencia inventora está en tomar a la criada, a la Francisca proustiana, y universalizarla. Eso de crear de la nada es una utopía de locos, de soberbios, de tontos. Lo apasionante, lo fecundo, lo creativo, es establecer un diálogo secreto con el ser elegido, tomado de la vida (o de la muerte, como Josefina). Un ser mínimo, como una vieja criada,

⁷⁷ Camilo José Cela: "Querido Paco:", en *El Mundo*, 18 de enero de 2002, p. 18, publicado en las páginas especiales dedicadas a Cela el día después de su muerte. Este artículo ya había aparecido en *El Mundo*, el 22 de enero de 1993, conmemorando la columna número mil de Umbral en el periódico.

⁷⁸ Francisco Umbral: *La noche que llegué al Café Gijón*, Barcelona, Destino, 1978 (1ª ed. 1977), p. 216.

o un ser inexistente, como una muerta, empieza a comportarse novelísticamente en cuanto nos fijamos en ellos. El personaje de la novela no nace sino de un fenómeno superior de la atención, como decía Ortega del amor (aquí otra vez el voluntarismo de todo enamoramiento). La literatura no consiste en inventar, sino en observar. “Ver en lo que es”, decía Stendhal.⁷⁹

Umbral ejemplifica con la tía Algadefina, que aparece en *Las ánimas del purgatorio*, *El fulgor de África* y *Las señoritas de Aviñón*, su modo de proceder en la creación de personajes. Todo empezó con un retrato de una tía suya, Josefina, muerta antes de que él naciese. Un día reparó en ese retrato, aunque lo había visto muchas veces en el mismo sitio, y comenzó la fascinación por el *personaje* a partir de esa fotografía: “Una foto oval, muy ampliada, dentro de un marco grande, brillante, negro, como la esquela mortuoria de aquella muchacha de melena garzón y ojos abiertos a la primavera, que falleció en la alcoba italiana mucho antes de nacer yo.”⁸⁰ La tía Josefina, nos cuenta Umbral, había muerto de tisis y tenía para el escritor un aura de leyenda irresistible: “Hasta se decía que había bailado con don Alfonso XIII cuando el rey visitó la ciudad, en una apoteosis de pamelas, fiesta en la Academia Militar, y el rey, ¿sabéis?, sacó a bailar a tía Josefina”.⁸¹ Ese aura de leyenda, y la época en la que vivió la tía Josefina, los años veinte (“Los años veinte tenían para mí, por entonces, como un prestigio perdido, cercano y ruidoso”⁸²), fue lo que le empujó a convertirla en personaje literario, en transformarla en la tía Algadefina.

Principié por cambiarle el nombre al personaje, llamándola Algadefina, lo que no es sino una fusión de Josefina con el pueblo leonés Algadefe, cercano al de toda mi familia materna, y cuya extraña eufonía me atrajo siempre. Así ha salido siempre en mis cosas traducidas al francés: “*Ma tante Algadephine*.” A la tía Algadefina, nueva y la misma, la metí ya en la novela de esta enfermedad que cuento, *Las ánimas del purgatorio*, y en *El fulgor de África* y en *Las señoritas de Aviñón* y siempre que he hecho la novela familiar, que es la que más me gusta y en la única que creo: Proust.

A medida que iba madurando el personaje de libro en libro comprendí que ella no era sino la contrafigura erótica de mi madre. El inevitable e inexpresable erotismo que comporta la madre para el hijo (y más si es joven y bella), lo desviaba yo hacia las amigas o las hermanas de mamá, cuando casi niño. Ya escritor, ese erotismo lo formulé, definido, y por tanto exagerado, en la figura de la tía Algadefina, que por ausente, por muerta, por inexistente, por desconocida para mí, resultaba un material literario muy moldeable/maleable. Ya el cambio de nombre, como sabemos, cambia la cosa.

⁷⁹ *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 120.

⁸⁰ Op. cit., p. 118.

⁸¹ Op. cit., p. 118.

⁸² Op. cit., p. 118.

Algadefina ya no es Josefina, desde el día solitario y enfermo en que *se me apareció literariamente*.⁸³

La cita es larga, pero nos parece muy importante. *Los cuadernos de Luis Vives* está lleno de claves personales y literarias de Francisco Umbral, claves que hay que interpretar con precaución, porque, como él mismo reconocería, la sinceridad *literaria* no siempre dice la verdad. En este libro, publicado en 1996, que el autor dice escribir “con voluntad de libro póstumo”, se hace la memoria y la introspección del niño, el adolescente, el joven que fue Francisco Umbral en los años que vivió en Valladolid. Es un libro entre dos aguas, por decirlo de una manera gráfica: Umbral se describe en sus comienzos como escritor, hace un esfuerzo por entrar en los ojos de aquel chico criado en Valladolid, y mirar a través de esos ojos; pero, al mismo tiempo, no renuncia a la mirada del hombre maduro, de más de sesenta años, que analiza los pensamientos, las actitudes, las ilusiones y desengaños del adolescente que se cree nacido para la literatura. Este segundo punto de vista suele predominar sobre el primero. El libro es fundamental en la obra completa (incompleta hasta el momento, afortunadamente) de Francisco Umbral, porque muestra como ningún otro quizá los mecanismos que rigen la memoria del autor, su principal instrumento para hacer literatura.

Hacer literatura. Umbral se detiene a estudiar en Ramón lo que él llama “literatura de la literatura”, que no se refiere sólo, como cabría suponer, a los textos ramonianos sobre escritores y obras literarias. Para el autor esto significa un recrearse en lo puramente literario, y no en todo aquello para lo que la literatura sirve de soporte. Es un concepto de la literatura entendida como algo que vale por sí mismo, trascendiendo contenidos y argumentos, aunque abarcándolos. Es el escritor puesto al servicio de su propio yo, y de lo que ese yo va produciendo, recreándose en lo que la escritura desenvuelve, deteniéndose en lo pequeño, ralentizando la acción, o eludiéndola, para prestar mayor atención al estilo, a las sugerencias de las palabras, etc. Quienes entienden así la literatura cuidan más el texto en sí mismo que el *mensaje* que puede transmitirnos. El verdadero *mensaje* es la forma que tiene ese texto de desenvolverse con armonía, o con deliberado anarquismo, porque en esto no hay leyes exactas. Umbral ofrece su teoría de la “glosa”, la “autoglosa”, y describe al escritor, Ramón o el propio Umbral, fascinado más por las palabras y sus “combinaciones

⁸³ Op. cit., p. 119.

eléctricas” (la expresión es de Ortega y la cita mucho nuestro autor) que por sus hipotéticos significados. Los significados están a veces más en el sonido de las palabras, en la manera que tienen de surgir de la pluma del escritor, en cómo se alían unas con otras, el contenido se encuentra más *significativamente* ahí, que en los significados que han podido heredar de la historia de la lengua. “Literatura de la literatura”, efectivamente, lo llama Umbral, porque es literatura de la literatura, la depuración máxima y arriesgada que puede alcanzar la escritura, sobre todo en prosa. Porque esta actitud del prosista se asemeja mucho a la del poeta. En el poeta es frecuente todo lo que acabamos de decir. Los objetivos de este tipo de prosista son muy ambiciosos. Hacer poesía con la prosa sin que el texto deje de ser prosa, parece tan complicado como hacer verdadera poesía, en verso, con las virtudes del mejor prosista. Se ha escrito mucha *poesía narrativa*, que no es lo mismo. Al final, las grandes obras son únicas en sí mismas, crean su propio género –intención manifiesta de Umbral- y su propia tradición, incluso sus precursores, como dijera Borges de Kafka.

Leamos a Umbral y su teoría de la “literatura de la literatura”, la novela-glosa y el *kitsch* literario (según Susan Sontag), refiriéndose a Ramón Gómez de la Serna:

... y ya hemos dicho en el capítulo correspondiente que quizá no haya nada más contrario a hacer novela que hacer literatura.

Lo que queríamos decir con esa frase era eso: que todo novelista que no lo es de nacimiento tiende a glosarse, a ir glosando la acción a medida que se produce, impidiendo así que se produzca. *Les enfants* es el más brillante ejemplo de falsa novela, de género fingido, de novela-glosa, dentro de las vanguardias europeas de los años veinte. Se inicia con el golpe de una bola de nieve en el pecho del protagonista, “como el puñetazo de una estatua”. Los efectos estéticos van sustituyendo así, hasta el final, a los efectos dramáticos, y esto es el puro *kitsch* literario, mucho más grave que todos los otros.⁸⁴

Umbral ha dicho de muchos escritores que no narran una acción, sino que la glosan, que se recrean en lo que la acción va produciendo, ideas, comentarios, y se recrean en esas ideas y en esos comentarios. Es un concepto poético y ensayístico del relato lo que esa “glosa” esconde. Nos parece pesado darle tantas vueltas a los géneros canónicos para explicar cómo un autor los rompe y los trasciende, aunque aprovechando todo aquello que esos mismo géneros pueden proporcionarlo. Umbral, con una voluntad cada vez más firme, a juzgar por las ideas que recientemente ha vertido en el prólogo de *Madrid, tribu urbana*

⁸⁴ Op. cit., p. 123.

(2000), aboga por la “escritura en libertad”,⁸⁵ con una renuncia explícita e implícita a las ataduras a las que los géneros someten al escritor. La novela moderna, la obra literaria en general de nuestros días, cada vez se decanta más por esa libertad: un libro puede contener ficción y reportaje al mismo tiempo, con incursiones en lo ensayístico; incluso puede intercalar poemas, en verso y en prosa, o diálogos puramente teatrales. Todo esto puede convivir y convive en la obra literaria moderna. Nos lo encontramos con frecuencia cada vez mayor conforme avanzamos en la Historia, pero sin algunos de los excesos a los que llevó la ola de experimentación de los años sesenta y setenta. Aquella fue una revolución sin duda necesaria, aún con todas esas desviaciones que acabaron por cansar de igual manera a escritores y lectores. Pero quizás gracias a ese ejemplo estemos asistiendo ahora a una rebelión moderada y bastante armoniosa de los géneros canónicos, esto es, un evidente deseo por parte de los autores de transformar la obra en literatura, sin apellidos genéricos, pero aprovechando lo que cada etiqueta genérica puede aportar en la realización de un ambicioso proyecto creativo. Eso es lo que ha hecho Francisco Umbral prácticamente desde que empezó, en unos libros con mayor osadía que en otros. Ya en *Travesía de Madrid* (1966) se atrevía con un modelo que aquí apenas había explotado Cela en *La colmena*, el de Dos Passos y su *Manhattan Transfer*, con una gran influencia de Henry Miller, según ha confesado el propio Umbral. Pero armonizando esos modelos e influjos, y muchos otros, en su propia personalidad literaria: primacía del yo, cuidado por la palabra, una recreación de ambientes marcadamente sensualista, y una filosofía vital aprendida de otros autores pero enriquecida con su propia experiencia personal.

Reproducimos unos fragmentos del prólogo a *Madrid, tribu urbana* porque en ellos podemos ver al autor de hoy, en contraste –que no es tanto–, con el de ayer:

Cada día tiende uno más a la escritura en libertad, a la prosa que nos trae el día, como un ramo de flores hospicianas, frescas, húmedas y baratas.

Y no creo que esto sea achaque de los años –demasiados tengo: años y achaques–, sino liberación y madurez, ruptura mansa, nada espectacular, con los géneros convencionales, con la comercialidad y el pacto. Un escritor en progresión camina siempre hacia mayores libertinajes de pensamiento y estilo, dejando atrás el compromiso burgués de lo que quiere el gran público, que es público porque ni siquiera sabe lo que quiere.

(...) Un tema, un tono y un territorio acotado. Con eso basta para ponerse a escribir cuando uno es algo escritor. (...) Acotar un tiempo –el espacio se acota solo– y escribir

⁸⁵ Francisco Umbral: *Madrid, tribu urbana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 9.

todos los días. Ni un día sin línea, ni un día sin periódicos, ni un día sin pan, ni un día sin amor.

(...) La columna de periódico me ha dado un género literario: el libro como una columna/río, lago ancho, interminable, ilustrado de nombres y sucesos, acuciado de actualidades y fugitividades que permanecen y duran. Una columna de más de cuatrocientas páginas y la España actualísima y urgente contada sin urgencia, despacito y buena letra.⁸⁶

Umbral parece haber alcanzado lo que siempre soñó: la “escritura en libertad”, que es a lo que aspiran todos los verdaderos escritores. Escribir sin someterse ni a la esclavitud del mercado, ni a los rigores de los géneros, ni a las influencias de la crítica, de los editores y del público. Todo esto lo ha conseguido Umbral, parcialmente, en todos sus libros, pero en unos más que en otros. En *Mortal y rosa* lo logró maravillosamente, porque ese libro sólo se lo debía a sí mismo. No es que quisiera escribirlo, es que *tenía* que escribirlo. Con absoluta libertad, paradójicamente, porque era una válvula de escape, trascendida en arte, para volcar una experiencia única y mágica, la paternidad, primero, y para dar rienda suelta a su dolor y su rabia. La felicidad del hijo, por existir, por vivir, da paso a una tragedia personal. Y por esa mezcla de libertad y esclavitud quizá pudo Umbral romper con los géneros, mansamente (“ruptura mansa, nada espectacular”, dirá en el prólogo a *Madrid, tribu urbana*). Lo que le obligaba a escribir, de modo feliz o dramático, no le ataba a la hora de dar coherencia a sus palabras.

No es una voluntad reciente del escritor ésta de la “escritura en libertad”, aunque su *status* literario y comercial, su consagración como uno de los mejores escritores españoles de la actualidad, le permiten ahora mayores audacias. Puede escribir finos ensayos literarios sin depender de los encargos editoriales, novelas que no son tales novelas, pero que sí son *sus* novelas, o “columnas/río” como este *Madrid, tribu urbana* que estamos citando.

Las novelas umbralianas normalmente tienen poca acción. Sus argumentos se pueden resumir en escasas líneas. En estos libros la acción tiene más que ver con el pensamiento, la poesía, el estilo que desarrolla el autor, que con la peripecia novelesca. Porque la riqueza se esconde en otra parte. Umbral tenía que dar rienda suelta a esa facilidad suya para jugar con el lenguaje, para innovar con la escritura, sin que esa misma facilidad se volviera contra él. Ya en 1967 un crítico literario, José Domingo, advertía este peligro en *Travesía de Madrid*:

⁸⁶ Op. cit. , pp. 9 y 10.

Francisco Umbral es, sin duda, un escritor muy inteligente, nos atreveríamos a decir – de no ser ello una “boutade”- que demasiado inteligente para que no se resienta de ello su obra, en la que predomina en gran medida el ingenio sobre el sentimiento. El virtuosismo estilístico –de pasmosa seguridad al tratarse de un escritor tan joven-, la técnica de imbricar varias acciones en un mismo discurso narrativo, la interpolación de escenas ambientales que justifiquen la localización de la obra en Madrid llegan a convertirse en muchas ocasiones en un aplicado ejercicio capaz de suscitar nuestra admiración, mas no sin detrimento de la emoción y el interés.⁸⁷

Desde el principio, por lo que podemos observar, se le critica al escritor una marcada tendencia a dejarse llevar por el ingenio verbal, descuidando otros aspectos de la novela fundamentales desde el punto de vista tradicional, canónico. A cambio, se le reconoce su valor estilístico, como señalaba Juan José Plans en su reseña de *Travesía de Madrid*: “En conclusión, Francisco Umbral ha escrito una obra en la que su valor más importante es el estilo empleado, lleno de armonía. Y no deja de ser interesante el mundo en que se remueve el personaje.”⁸⁸ Esas mismas críticas, positivas y negativas, se han repetido hasta hoy prácticamente idénticas, inamovibles, en un buen número de críticos.

Las novelas de Umbral, en efecto, son bastante estáticas. Los personajes no viven enrevesadas peripecias, ni el lector espera de ellos el suspense de una trama policíaca, la emoción de una relación amorosa con ribetes efectistas, o una sorpresa argumental a la vuelta de cada página. Son novelas de *acción verbal*, como hemos apuntado, *acción estilística*, que sólo cobran velocidad por el juego de la adjetivación, la sintaxis, la puntuación, los párrafos largos y cortos. A Umbral le interesa más el texto que la novela, aunque no por ello su texto deje de ser una novela. La velocidad del texto se acelera, por ejemplo, cuando el autor introduce diálogos: diálogos de frases breves, afiladas, ingeniosas, como las propias respuestas que puede dar el escritor en una entrevista. Él tiene muy atento el oído al habla de la calle, y por eso sus diálogos son muy poco *literarios*, nada forzados. El novelista parece que se ha sentado a oírlos y luego ha transcrito las conversaciones que a lo mejor no versan sobre nada concreto, pero que le sirven para caracterizar a los personajes, “crear un ambiente”. Así pues, insistimos, en las novelas umbralianas, como por otra parte en toda su obra, el texto en sí mantiene siempre su preponderancia, su

⁸⁷ José Domingo: Crítica de *Los buscadores de agua*, de Juan Farias, y *Travesía de Madrid*, de Francisco Umbral, en *Ínsula*, enero de 1967, nº 242, p. 5.

⁸⁸ Juan José Plans: Reseña de *Travesía de Madrid*, en *La Estafeta Literaria*, diciembre de 1966, nº 359, p. 20.

superioridad, sobre la historia o las ideas a las que sirve de soporte. Incluso nos atreveríamos a decir que, en el caso de Umbral, sucede justamente al revés: la historia, el argumento, las ideas y la actualidad en sus columnas, sirven de soporte al tejido de palabras, al texto, entendido éste de un modo puramente verbal. Umbral trabaja más en la sonoridad de sus palabras, en los “hallazgos” a los que le conducen sus combinaciones (“pirotecnia verbal”, se ha llamado en alguna ocasión a su arte) y juegos, que a la información que transmiten, ya sea pensamiento, acción argumental o comentario de actualidad. Por eso es muy probable que Umbral se haya inclinado siempre por dos temáticas fundamentales, que son géneros abiertos, en su labor literaria: el memorialismo y la actualidad. Él necesita un *soporte* para su estilo, y el más cercano, accesible y fácil lo encuentra en su propia vida y en el presente periodístico. No hay que ir muy lejos, pues, para llenar de contenido un estilo especialmente cuidado, siempre sugerente, sin olvidar una de las grandes preocupaciones de Umbral: conseguir que el texto tenga vida, que un aire dinámico, con las palabras pero más allá de las palabras, inunde sus libros. Y el género memorialístico y la actualidad entendida como género literario, ya sea en un periodismo de calidad o en el cultivo de diarios donde su presente suscita pensamientos, opiniones, polémicas, recuerdos, con un el cuidado formal que en él es característico, memorias, artículos y diarios son los cauces en los que el escritor vierte la vida, dándole movimiento y frescura a sus textos. No es raro entonces que el tiempo, tan asociado a estos géneros, sea uno de los pilares básicos sobre los que Umbral erige su obra novelística. Ya hemos visto cómo la comunicación entre géneros es una de las marcas que identifican la obra de nuestro autor.

En la gran crónica seguimos el curso libre y fluvial de la vida, mientras que la novela es vida estancada, vida a la que el novelista ha impuesto una estructura previa. Quizá en este sentido dice el gran José Pla –excepcional cronista y memorialista- que el hombre que lee novelas después de los treinta años es un cretino.⁸⁹

Él quiere para sus novelas “el curso libre y fluvial de la vida”, ese curso que encuentra en la crónica, el género al que se ha mantenido más fiel, aunque transformándolo a lo largo de su carrera. No quiere Umbral “vida estancada” en sus novelas, y por eso sus libros de ficción se escriben como autobiografías, como “novelas fingidas”, que dice él de

⁸⁹ Ramón y las vanguardias, ed. cit., p. 99.

Gómez de la Serna, memorias verdaderas que trastocan el tiempo, presentan personajes históricos en discusión con los imaginarios (más reales seguramente que los históricos en la mente de Umbral), y desenvuelven su acción sin brusquedades, con la misma naturalidad que un diario íntimo pone en el paso de un día a otro. La *crónica*, el género que toma su nombre del tiempo, nos dice Umbral, le da al escritor un método para novelizar la vida, que no es otro que la *literaturización*. Ya hemos podido leerlo en un texto de *Los cuadernos de Luis Vives*: basta tomar un personaje real, escribirlo, meterlo en una novela, para que empiece a comportarse novelísticamente. Con palabras muy similares nos lo explica el escritor.⁹⁰ Del mismo modo, el tiempo que él desea para sus libros entra puro en la página cuando toma de la realidad el paso de los días, de las semanas, y logra amoldarlo a su obra. Cuando se habla de la confusión de vida y literatura en Francisco Umbral, algo que ya es una expresión tópica para referirnos a muchos autores, se quiere decir justamente esto: Umbral vive y escribe, a un tiempo, sucesiva y simultáneamente. En sus novelas corre la vida, transcurre el tiempo, fluye, no se estanca, porque el escritor ha logrado escribir a la misma velocidad y con la misma intensidad con que viven sus personajes, ya sean tomados del pasado, ya del presente más inmediato. No es en absoluto casual la referencia umbraliana a Josep Pla. El texto que acabamos de ofrecer es un fragmento de *Ramón y las vanguardias*, libro del que esperamos no estar abusando. El ensayo sobre Ramón lo publica Umbral en 1978. No podemos entrar ahora en este tema, pero sería interesante estudiar algún día lo que la obra de Umbral tiene en común con la del gran prosista catalán. Anna Caballé, en su reseña de *Diario político y sentimental*,⁹¹ ya comentaba rasgos comunes entre los dos escritores, incluso trayectorias similares. Umbral, y esto sí que podemos decirlo ahora, va abandonando progresivamente el terreno de la novela, de la modalidad novelesca que él ha cultivado, para centrar sus esfuerzos en la escritura de diarios íntimos, o de libros que están a medio camino entre el diario y las memorias, como el reciente

⁹⁰ Recuérdese el texto de *Los cuadernos de Luis Vives* que citábamos antes, donde Umbral explicaba la creación de la tía Algadefina (uno de los personajes recurrentes del ciclo novelesco que ha dedicado a su infancia, adolescencia y primera juventud), y al mismo tiempo hacía toda una reflexión de los mecanismos que rigen la ficción novelesca.

⁹¹ Anna Caballé: Reseña de *Diario político y sentimental*, en el *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2000, p. 191-193.

Madrid, tribu urbana.⁹² Ambos géneros, diario y memorias, y uno más, la crónica periodística, fueron los géneros predilectos de Pla, y lo son también de Umbral. Efectivamente, son géneros en los que corre la vida.

Para que corra la vida en una novela hay que crear un ambiente *novelresco*, que en el caso de Umbral es simplemente *literario*, propicio a la entrada de esa vida. Cuando no se da ese ambiente, el flujo vital que se nos transmite mediante palabras se estanca. “Si algo me interesa, en literatura, es crear ambientes”, escribe Umbral en el prólogo a *Teoría de Lola*,⁹³ la recopilación de cuentos que publicó en 1977. Ese prólogo recoge a su vez una conferencia pronunciada en agosto de 1968 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Dicha conferencia seguramente nos va a ser muy útil a lo largo de este trabajo.

Finalmente, yo he dado una tercera etapa de escritor de relatos cortos que es la más lírica y literaria de todas, y que también considero cumplida. Esta tercera etapa, última por ahora, se cifra casi exclusivamente en el poder de la prosa, en la palabra por sí misma como materia para crear un clima, un ambiente, una atmósfera. Si algo me interesa, en literatura, es crear ambientes. Me considero escritor de climas, antes que de personajes o de conflictos. Me preocupa, sobre todo, que en mis páginas se respire un ambiente, un olor, una temporalidad, antes que desentrañar las consabidas minucias psicológicas de la relojería humana.⁹⁴

Algunas de estas afirmaciones ya las hemos hecho nosotros, y habrá que ofrecer ejemplos cuando pasemos a analizar directamente las novelas del autor. Umbral se confiesa “escritor de climas, antes que de personajes y conflictos”, y por ello sus mejores logros novelísticos no se encuadran en lo que podemos entender, con reservas, como *ficción pura*. Le importa más que “se respire un ambiente, un olor, una temporalidad”, y lo que ocurra en ese ambiente y en esa temporalidad ya le parece secundario, así como “las consabidas minucias psicológicas de la relojería humana”. Las novelas de Umbral, sobre todo (es curioso), las primeras, son muy sensuales, muy sensitivas. Los sentidos, el contacto con las cosas, desde la vista y el tacto, hasta el oído, pero con una preponderancia para el olfato, son los protagonistas de estos relatos, más que los propios personajes, como sucede, creemos, en *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid*, sus dos primeras novelas. La

⁹² Por no hablar de *Un ser de lejanías*, diario-poema en prosa donde el autor manifiesta explícitamente su desdén hacia la anécdota, la historia, el material más puramente narrativo, en la literatura.

⁹³ Francisco Umbral: *Teoría de Lola*, Barcelona, Destino, 1995 (1ª ed. 1977), p. 20.

⁹⁴ Op. cit., prólogo, p. 20.

Balada y la *Travesía* no cuentan nada y cuentan mucho a la vez. La primera más lenta y la segunda más rápida de ritmo narrativo. Ya las leeremos con atención. Nos bastará consignar aquí cómo esa *sensualidad* de que hace gala Francisco Umbral en sus primeras novelas quiere crear un ambiente, una percepción poética de ese ambiente, y generar también preciosos juegos verbales, idóneos para mostrar el dominio estilístico del autor. “Para crear un ambiente, un clima, un atmósfera”, Umbral se sirve de la palabra como materia prima, pero a la vez se centra en lo más inmaterial de los objetos, los escenarios o las personas: sus olores, los sonidos y los ruidos, los juegos visuales con la descripción de una luz, el atardecer y las calles madrileñas o el río de Valladolid, el Pisuerga, que él ha mitificado en algunas novelas. El oído o el olfato son los sentidos más desarrollados en estas primeras novelas; la vista, que suele ser el foco perceptivo dominante en una narración novelesca, en muchos relatos de Umbral está subordinada al olfato y al oído, o por lo menos muy a la par. Con esto nos acercamos de nuevo al concepto umbraliano de la prosa como creación poética. Esos ambientes que tanto interés ha mostrado en crear, recreación poética, nos remiten más al clima extremadamente sensitivo de una parte de la poesía que el autor más aprecia, como la de Juan Ramón Jiménez o Pablo Neruda. En algunos fragmentos de *Balada de gamberros* Umbral realiza una sabia combinación de los registros narrativos y poéticos, fusionándolos y potenciándolos:

-¿Alquilamos una barca, Dupont?

Rondábamos los tres o cuatro embarcaderos que, al paso del río por la ciudad, desplegaban su tinglado de tablas y su flotilla de barcas a la sombra de los solitarios merenderos con frescor de un solo árbol y humo de una sola trucha quemándose en la hornilla. El río iba lento y rápido, claro y oscuro, bajo las copas de los árboles, bajo el puente, lamiendo los desmontes y las escombreras, los largos muros de ladrillo quemado, las fábricas abandonadas, los montículos marrones, el desecho de las tenerías...

-¿Alquilamos una barca, Dupont?⁹⁵

Y en *Travesía de Madrid* son constantes las descripciones de una estancia, una calle, una cafetería, o una mujer, explotando las posibilidades que el autor ha encontrado en los sentidos, sobre todo el olfato y el oído, como acabamos de decir. Para el narrador los olores y los sonidos son más importantes, más *sugerentes*, o por lo menos tienen más potencia poética y evocadora que los datos que nos proporciona la vista o el tacto. Un olor

⁹⁵ Francisco Umbral: *Balada de gamberros*, Madrid, La Novela Popular, 1965.

y un sonido familiares, incluso un sabor, como universalizó Proust, quizá nos recuerden con más facilidad un tiempo y un lugar determinados, que una imagen o una apreciación táctil.

-Creo que sí, que podremos dormir hasta mañana.

Estas extranjeras dicen muchas veces “oh”, como en las películas. Fernando y yo nos echamos de nuevo a la calle, llenos de sueño, para recuperar la moto. A las ocho de la tarde, la Gran Vía huele a negro y a aeropuerto. De madrugada, unos hombres sumidos en sus grandes botas riegan los enormes espacios vacíos, derraman un mar superficial que brilla sobre el asfalto y levanta de no sé dónde, entre el hierro y el cemento, un momentáneo olor a huerto. Ese olor a huerto mojado que trae siempre la madrugada.⁹⁶

“La Gran Vía huele a negro y a aeropuerto”, a última hora de la tarde, dice el narrador-personaje de *Travesía de Madrid*, y hay “un momentáneo olor a huerto”, en la madrugada madrileña, un olor provocado por las mangueras municipales, el agua, el hierro y el cemento. Umbral nos quiere describir Madrid, por la noche, y muy caída la tarde, y por la mañana. Elige para su descripción una evocación nada neutra, cargada de subjetivismo y poesía. Umbral libera su prosa para ensayar las comparaciones más arriesgadas, metáforas de la vida cotidiana, pero siempre dejando claro que vemos, olemos, tocamos, sentimos, mediante los sentidos del narrador, huyendo de cualquier clase de objetividad. Este narrador que nos describe Madrid, y que nos cuenta su vida fragmentariamente, a salto de mata, no está *viendo* las calles de Madrid, sino que las está recordando, y no disimula que es así. Aunque es lícito pensar que lo que nos cuenta lo ha vivido poco tiempo antes, o incluso que lo está viviendo en ese mismo momento. Al fin y al cabo la novela está narrada en primera persona, con un tiempo pasado distanciador, pero no se nos dice que se trate de unas memorias o un diario sin fechas, sino que más bien parece un monólogo, o una invención *natural* de esa persona anónima que es el protagonista. Creo que Umbral ha citado en alguna ocasión aquella maravillosa frase de Valle-Inclán que por sí sola resume una poética y una estética: “Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos”.⁹⁷

Las europeas (1974), que es unos años posterior a *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid*, no sólo cuenta diferentes historias amorosas entre un narrador-personaje y distintas mujeres, “las europeas”, también transmite al lector muy sensualmente los escenarios en que se desarrollan esas historias, hasta el punto de cobrar tanta importancia

⁹⁶ Francisco Umbral: *Travesía de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1966, pp. 77 y 78.

⁹⁷ Mario Vargas Llosa comenta esta frase para apoyar su teoría sobre la ficción novelesca en el ensayo-prólogo “La verdad de las mentiras”, de *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1996 (1ª ed. 1990), p. 13.

esos ambientes como la relación sexual y afectiva que tiene lugar en ellos. La reflexiones de los personajes están muy vinculadas al tiempo que están viviendo juntos, el clima y las horas, y los paisajes que visitan: la costa, la sierra, la ciudad. Así recibe el narrador al comienzo de la primera de esas historias las sensaciones que el mar le provoca, poniéndolas en comunicación con sus sentimientos personales, amorosos, hacia una mujer que acaba de conocer:

Las olas venían a aquel rincón de la playa como una alegoría viva. Yo estaba a la sombra de un sombrero, en un bar de tablas, con la camisa azotada por el viento y el bañador puesto. Tras de mí, el bullicio manso y claro de las voces en el mostrador del barracón, un leve olor a fritura y a crema bronceadora. Ante los ojos, el horizonte creándose a sí mismo, la repetición del mar, las mil variantes de la espuma al desfogarse contra la roca verdinosa, clara y oscura, erosionada, maltratada por el mar en unas zonas, dulcemente acariciada y pulimentada en otras, como una vida víctima del destino inconstante o del influjo voluble de otra vida. Aquella mujer podía ser el amor, un amor. Pero sentía que el ocio, el vacío, el verano, el sol, el mar, volvían a tener sentido.⁹⁸

Las novelas umbralianas casi siempre se quedan abiertas. No se concluye nada. El autor ha conseguido crear un ambiente, ha puesto a vivir en él unos personajes, tan ligados a su historia personal, a su biografía lectora o a nuestro pasado histórico (por lo tanto común). Umbral llega con ellos a un punto de gran intensidad lírica o dramática, una especie de frontera entre dos etapas de la vida, un episodio fuerte que va a marcar el futuro del personaje. En *Travesía de Madrid* es un accidente de coche el que le despierta de un sueño borroso. El protagonista se lava la cara en una fuente, bebe, poco tiempo después de que su automóvil choque contra un camión. Lo importante, en la mente del lector, no es el pasado que Umbral nos cuenta con tan poca acción narrativa y tanta poesía, sino el futuro de ese personaje, lo que no se nos va a decir. La novela de Umbral, como su vida, es una historia en marcha. No quiere resolver nada más allá de lo que ha acotado para la novela; no se atreve, ni lo cree artístico, solucionar una vida en trescientas páginas (nunca lo ha hecho), sino mostrar el conflicto que lleva a un personaje, por ejemplo, a huir de su ciudad en busca de una nueva vida, más libre, distinta, menos provinciana –aquí en el peor sentido de la palabra–, como han hecho siempre muchos personajes de novela, y como hizo el propio Umbral, por supuesto.

⁹⁸ Francisco Umbral: *Las europeas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p.11.

La novela es el género burgués por excelencia –aparte su carácter realista, de que ya hemos hablado- porque la novela da resuelto el problema de la vida, para bien o para mal, da vida concluida, explicada, y lo que la burguesía no quiere son incertidumbres.

La novela tradicional equivale a los sistemas filosóficos cerrados. Tranquiliza al lector con su simetría, que se supone reflejo y prueba de la tan deseada simetría del mundo. Al percatarse de esta servidumbre burguesa de la novela, los novelistas se han creado el truco de la novela abierta, por pudor intelectual, pero una novela nunca es abierta, puesto que su apertura depende de la voluntad del autor. El broche de la novela, aunque sea abierta, es siempre el autor, como el broche del universo es Dios, para el buen creyente, para el buen lector de novelas.⁹⁹

Umbral, opinando sobre la novela en *Ramón y las vanguardias*, sugiere al lector de sus libros que él no cree en la novela, no en la tradicional. En este fragmento hay palabras enormemente reveladoras: “La novela da resuelto el problema de la vida, para bien o para mal, da vida concluida, explicada, y lo que la burguesía no quiere son incertidumbres.” Y son precisamente incertidumbres lo que ofrecen las novelas umbralianas, porque Umbral sí quiere incertidumbres; parece que ha vivido toda la vida con ellas, y su trabajo novelístico es un recordar viejas incertidumbres infantiles, adolescentes, juveniles, porque en ellas es donde él aporta la ficción, donde su máquina lingüística inventa su propio personaje. Umbral no da nunca “vida concluida, explicada”. Todos sus relatos terminan donde podrían empezar otros. Es más, el autor da a entender que hay otros relatos, y que quizá continúen o quizá no, quizá con otros nombres y otros personajes, esencialmente los mismos, por lo menos los principales. Umbral rompe el “compromiso burgués” al que dice que está condenada la novela. Sus lectores, burgueses o no, son amigos de “incertidumbres”, porque de lo contrario no soportarían una obra novelesca que vuelve una y otra vez sobre sí misma, con las mismas figuras centrales, recreándose una y otra vez en los mismos paisajes, sin llevar a ninguna parte, sólo al placer de los ambientes evocados, el tono ocre de una época, unos personajes muy literaturizados pero con un fondo de verdad humana, de realidad dolorosa o feliz, que nos convencen de que la novela puede ser también, un compromiso con la memoria y la belleza.

Aunque Umbral escriba que “una novela nunca es abierta, puesto que su apertura depende de la voluntad del autor”, muchos pueden pensar que todos los finales, en el fondo, lo son, aunque mueran sus protagonistas y se destruya el pequeño mundo en el que vivieron. Pero desde luego sus novelas son mucho más abiertas que la mayoría de las

⁹⁹ *Ramón y las vanguardias*, ed. cit., p. 99.

novelas tradicionales. Él también se ha amparado en ese “truco”, como lo llama, de la novela abierta, no sabemos si “por pudor intelectual”. Umbral, directa o indirectamente, ha narrado su vida, etapa a etapa, como un periodista-memorialista de sí mismo, con cualidades de poeta, y ha creado una novela *abierta* porque su vida siempre está abierta y porque para él el final de un camino siempre ha conducido al principio de otro. Cuando el protagonista de *Las ninfas* abandona su pequeña ciudad, hastiado de los cotilleos, la opresión moral de aquella Iglesia y la fanfarronería de los que allí mandaban algo, sabe que está cerrando una fase en su vida, una *novela* –la que escribe el autor-, pero que se está abriendo otra al mismo tiempo, la madrileña. También ha sido así en la vida de Francisco Umbral. “Acotar un tiempo –el espacio se acota solo-”, como leíamos en el prólogo de *Madrid, tribu urbana*.

Nos gustaría acabar este capítulo con un fragmento de *La escritura perpetua*, el ensayo que escribió Umbral sobre César González-Ruano. Hablando de su querido maestro Umbral generaliza sobre una clase de escritores a la que él pertenece. Teniendo en cuenta que la narrativa del autor (nuestro objeto de estudio) es eminentemente autobiográfica, tanto que Umbral ha sido llamado algunas veces “narcisista”, no está de más leer estas líneas:

Se creyó, en su tiempo, que CGR insistía en los temas personales por causa de un egotismo descontrolado. No era así, ni suele serlo en los escritores minuciosamente autobiográficos, sino en los monstruos de la vanidad que hablan de sus cargos y honores y circunstancias. El escritor que escribe con frecuencia de sí mismo (siempre que no lo haga citando condecoraciones), lejos de verse como el argumento del mundo, se ve como la anécdota mínima del mundo, y es esa constatación de su insignificancia lo que le fascina. Pero los críticos son muy burros y creen que, cuando uno está contando sus miserias, lo hace llevado de un egotismo enfermizo. Egotismo enfermizo hay en el que cuenta grandezas. El que hace literatura sobre lo mínimo y miserable de sí mismo, se está viendo insignificante y común, se está viendo usual, y se produce aquí un desdoblamiento entre el escritor y la pobre criatura.

El escritor contempla a la pobre criatura, porque es el individuo que tiene más a mano, y glosa sus miserias, sabiendo que son generales. Del mismo modo que glosa las pequeñas noticias del mundo, pues una enfermedad se conoce mejor y antes por la sintomatología menuda.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Francisco Umbral: *La escritura perpetua*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989, pp. 136 y 137.

I.4. EL ESTILO COMO VALOR SUPREMO

Estudiar el estilo en un autor que identifica prácticamente el estilo y la literatura, y su estilo con su literatura, es una tarea titánica. Sólo el análisis de la idea que tiene Umbral del estilo, en general, y del suyo propio, en particular, así como su realización en sus libros y artículos, da tema para una Tesis. Lo mismo ocurre, por supuesto, con otros aspectos de su obra, pero en el caso del estilo quizá con mayor razón. Se puede enfocar todo el análisis de la obra umbraliana desde este punto de vista. De hecho lo haremos, pero parcialmente, no descuidando otros componentes que se expresan, eso sí, a través de un estilo propio, que cambia con los años, pero que mantiene unas invariantes, una *coherencia*, que en este sentido, más que en ningún otro, nos llama la atención.

En una Tesis sobre la obra de Francisco Umbral es inexcusable un capítulo sobre el estilo. Hablar sobre el estilo umbraliano es como hablar de su propia biografía. Supone una presentación del escritor al lector, un lugar de partida y de llegada para todo aquél que quiera conocer a Umbral. Quizá las dos marcas fundamentales de su literatura se puedan resumir en estos dos intereses suyos: la autobiografía como material literario más importante, y el estilo como valor supremo para realizar ese proyecto literario. Estudiar su concepto del estilo es aproximarnos a la raíz más profunda (por ser la clave de su poética), y al mismo tiempo más superficial (por tan proclamada), de su personalidad literaria. Al igual que hemos *presentado* en un capítulo la biografía del escritor, debemos presentar su estilo, pero sin ningún afán de agotar este tema.

Los libros y artículos de Umbral, como ya vamos viendo, abundan en reflexiones sobre su propia obra. Cuando estudia a otros autores en sus ensayos también está realizando una compleja y continuada labor de autocrítica; también se está leyendo y desentrañando a sí mismo. Entre esas reflexiones sobre su quehacer literario quizás las más abundantes atañen al estilo. Para Umbral el estilo, desde sus comienzos, es una pasión y una obsesión, un punto de arranque y un objetivo. El estilo, para él, es lo que diferencia la literatura de la

no literatura, y es entendido de una manera muy rica. Cuando escribe sobre el estilo, sobre el suyo o el de otros escritores, Umbral escribe sobre Literatura, con mayúscula. Si elogia en algún autor su estilo, lo está afirmando como escritor, en sentido amplio. Si dice de alguien que carece de estilo, para Umbral ese autor ya no es escritor.

Pero del mismo modo que Umbral identifica literatura con estilo, no es raro que al escribir otros sobre él identifiquen Umbral con estilo. Es muy difícil encontrar en la literatura crítica un estudio sobre nuestro autor que no cite el estilo como uno de los factores más destacables, sino el más, de su obra. El elogio de los críticos a Umbral va fundamentalmente dirigido a su estilo. Sirva como ejemplo, ahora, las palabras que escribe Miguel García-Posada en el comienzo de su análisis estilístico de *Mortal y rosa*:

El estilo de Francisco Umbral es, sin duda, uno de los grandes estilos del siglo. El desgarrón de Quevedo, el desgarrón y la música de Valle, el lirismo en prosa de Juan Ramón Jiménez, las invenciones metafóricas de Gómez de la Serna y los grandes poetas del 27, sin olvidar a Neruda, el estilo de Miró, d'Ors y González-Ruano, son como las grandes aguas que han nutrido el río de esta prosa deslumbrante de genio e ingenio, terca enemiga del lugar común, de la banalidad verbal, insistente siempre en la búsqueda de la expresión original, distinta, tenaz e irreductiblemente literaria. Alimentada por esas aguas primeras y maternas, la prosa de Umbral ha creado en su fluir continuo, incansable, su identidad propia intransferible, que la hace siempre singular, exclusiva, personal hasta un grado absoluto. Esta prosa es poética en el más alto y estricto sentido de la palabra.¹⁰¹

Esto indica que ha tenido éxito en su propósito, porque desde muy joven se advierte ese interés umbraliano, no sólo por cultivar un estilo personal, también porque los demás se lo reconozcan. Si no lo reconocen, piensa, es que no merece la pena, porque un estilo tiene que *distinguir*, elevarse por encima de los de los demás, no porque sea mejor, sino porque es personal. Si un escritor no acierta con una fórmula propia que le haga diferenciable del resto, en su opinión, ha fracasado como escritor, o, mejor dicho, no lo es. Para él el estilo es la identidad del escritor, lo que diferencia al escritor del no escritor, del *redactor*. Y en todas las facetas de la vida, no sólo en el artista. Umbral capta una noción de estilo en la forma de vivir.

Ya en el "Autorretrato" que figuraba en la sobrecubierta de su primera novela larga, *Travesía de Madrid*, Umbral coloca el estilo como máxima aspiración: "Quisiera hacer mío

¹⁰¹ Miguel García-Posada: "Introducción" a *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral, Madrid, Cátedra, 1995, p. 35.

el lema del viejo Sinatra: “Yo no vendo voz, vendo estilo”.¹⁰² Pero Umbral Umbral también ha vendido voz, como ya sabemos, la “voz propia” que Cela veía en él.

Hay varias maneras de enfrentarse al estudio de ese estilo, y nos gustaría que todas se combinaran aquí, aunque dispersas. Por un lado, comentar lo que ha dicho Umbral sobre este tema, en algunos pasajes de sus libros, artículos y entrevistas. Por otro, mostrar lo que han dicho algunos estudiosos sobre el estilo umbraliano, recoger sus conclusiones e incluso fragmentos de sus análisis. Y por último, hacer nosotros un estudio de algunas de las claves ese estilo, ya fuera del presente capítulo y al hilo de nuestra lectura de la obra narrativa de Umbral.

I.4.1. Una interpretación del estilo:

¿Qué es el estilo para Umbral? En nuestras conversaciones de *Umbral: vida, obra y pecados* le preguntábamos por la literatura, qué es la literatura para él, pero la respuesta que nos dio vale también para su idea del estilo, y al final nuestro diálogo desembocó en el estilo:

-Y la gran pregunta, la pregunta típica y utópica, respondida tantas veces con vaguedades: ¿qué es literatura, qué entendemos por literatura?

-¿Que qué es literatura? Literatura es escribir las cosas como no las escribe nadie, no digo mejor ni peor, sino distinto.

-De una manera personal.

-Tener una visión personal del mundo, y una manera personal de expresarlo.

-Tú eso está fuera de toda duda que lo has conseguido.

-Hombre, yo creo que sí. Como decía Cela cuando yo era muy pequeñito: “Tú tienes una voz personal, Paco, tú llegarás, tú tienes algo personal”.

-Cuando se habla de la mirada de Umbral, del estilo del Umbral, el mayor estilo en español del siglo, es para constatar que lo has conseguido, una manera personal de decir las cosas.

-De eso no hay duda, para mí es lo más importante.¹⁰³

Hay dos frases que destacan aquí: “Literatura es escribir las cosas como no las escribe nadie, no digo mejor ni peor, sino distinto”; “tener una visión personal del mundo, y una manera personal de expresarlo”. Y todo ello a través del lenguaje, a través de las

¹⁰² Francisco Umbral: “Autorretrato”, en *Travesía de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1966.

¹⁰³ Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca, 2001, p. 161 y 162.

palabras y la gramática que utiliza una comunidad enorme de hablantes y de *escribientes*. Él ha escrito algunas veces sobre la pasmosa contradicción de su trabajo: ganarse la vida, incluso hacer arte, con la misma materia potencial que está en manos de millones de personas, de todas las clases sociales y todas las formaciones culturales. Por esa razón entra en juego la noción de estilo: el estilo es la *forma* personal que da cada escritor –o cada hablante, ¿por qué no?, aunque aquí presuponemos una intención literaria- a su discurso. Y esa *forma*, como puntualiza Umbral, no sólo concierne al lenguaje propiamente dicho, sino también a una forma de ver el mundo. Ambas capacidades, la de la “visión personal del mundo” y la de expresarlo mediante el uso de un código común, de un modo también personal, intransferible, en opinión de Umbral hacen a un escritor.

I.4.2. El estilo como “seducción”:

El estilo es la manera que tiene Umbral de *seducir* al lector. Es necesario decir las cosas para que llamen la atención, por su belleza o por su fealdad, por su verdad o por su mentira, pero sobre todo, por la forma que ha hallado el escritor de darles salida en el papel. Umbral entiende que al lector hay que seducirlo, y el arma más poderosa que tiene para ello, la que cuida diariamente para mantenerla en perfecto estado, es su estilo: la lengua española interpretada y utilizada por Francisco Umbral, al servicio de la expresión de un mundo propio. Se llega, además, a una conjunción; ya no hay subordinaciones. Ese mundo y ese particular lenguaje son inseparables. Son una realidad única.

En *El fulgor de África* el protagonista, Jonás, reflexiona sobre el estilo y lo entiende principalmente como “seducción”. En esto y en tantas cosas, Umbral se funde con este *alter ego*:

La seducción. La Seducción. Jonás el bastardo escribió un capítulo reflexivo sobre esto. La seducción es más importante que la persuasión. Y más eficaz. La seducción no es el amor, sino lo único que está por encima del amor. Los cadetes amaban y los africanistas seducían. Y Jonás se proponía ser, en el futuro, un seductor, no en el sentido sexual de la palabra, sino en el sentido general de la personalidad que se estaba haciendo al margen de lo que él hacía. Entre la seducción y la razón optó en seguida por la seducción. La razón es tiránica, despótica dictatorial. La razón nunca tiene razón. La seducción no se propone nada, sino que seduce mediante la pasividad. (...) En cuanto a la literatura, Jonás anotó en su memorial: “El estilo es la seducción”. Le gustaba aquella idea que se le había ocurrido a él solo. Un filósofo, un narrador, un poeta no basta con que tengan razones y escriban correctamente: han de ser seductores. Si bien se lee la historia de la literatura, del

pensamiento a la lírica, sólo han quedado los seductores. Platón es un seductor. Y Shakespeare es un seductor. Y San Juan de la Cruz, y Proust, y Rubén Darío (...). A partir de aquí, Jonás renunció a convencer con su escritura: prefería seducir. La seducción es más verdad que la convicción. Y de mejor gusto. “El estilo es la seducción”, se decía. “Ya sé lo que tengo que hacer: no una prosa asertiva ni convincente, sino una prosa seductora, como la de D’Annunzio, por ejemplo.”¹⁰⁴

“El estilo es la seducción”, concluye el joven Jonás. Recuerda que los grandes filósofos y los grandes escritores han perdurado por haber sido grandes seductores. Cuando Jonás-Umbral (creemos lícito identificarlos aquí) dice preferir “una prosa seductora” a una “prosa convincente”, entendemos que prefiere una prosa que llame la atención por sí misma, más que por la verdad o precisión de sus ideas. La verdad y la precisión la busca en el estilo, y el lector debe quedar atrapado por lo que lee aunque no le guste su contenido, o aunque lo crea erróneo o falso. Porque le ha seducido una prosa, una forma literaria, y lo que haya dentro de esa prosa no es que lo considere secundario, es que le parece *acceptable** porque hay un estilo que le ha seducido. Para Umbral esto es lo que diferencia a un escritor de una persona que, *siendo* otra cosa, escribe, para contar una historia o para convencer sobre unas ideas. El escritor, según Umbral, escribe sin otra justificación que el escribir mismo. Entiende *escribir* como un “verbo intransitivo”. No necesita convencer de nada, porque utiliza el material con el que otros tratarían de persuadir, para crear simplemente un objeto estético con palabras. En esto hay mucho dandismo literario (y su concepto de la literatura como algo inútil está muy cerca de las ideas de Oscar Wilde sobre la gratuidad del arte). Umbral no desprecia los contenidos pero su prosa aspira a ser artística trate de lo que trate. Aspira a crear el mundo de nuevo convertido en lenguaje.

En el libro de Ángel-Antonio Herrera sobre nuestro autor, ambos tratan estas cuestiones, fundamentales para comprender los planteamientos literarios de Francisco Umbral:

-Reconstruir la cosa con el lenguaje. Hay que sustituir una botella, o sea, hay que hacer una botella con palabras, una botella de palabras. Francis Ponge hace esculturas léxicas, sustituye el objeto material por el objeto léxico.

-Una experiencia apasionante..

-Apasionante, sí, y obliga a llevar el lenguaje a sus últimas consecuencias. Y desde luego no hay que confundir esto con el realismo. Es todo lo contrario.

-Esculpir con palabras.

¹⁰⁴ Francisco Umbral: *El fulgor de África*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 92 y 93.

-Claro, claro. Las cosas tienen que estar creadas en el libro. A mí no se me puede decir: “aquel autobús iba atestado de gente”. No lo soporto. En primer lugar, atestado es un participio odioso, y vulgar, y corriente, y luego porque no se está creando nada, eso también lo dice mi tía. Y te he puesto un ejemplo que está en novelas recientes, no tomado del vacío. Yo creo, como Valle-Inclán, que las cosas tienen que estar creadas en el libro. No vale aludirles, no sirve aludirles y decir: “era una pensión cochambrosa con unos huéspedes harapientos”. Yo no sigo, yo no sigo, o usted me crea o yo no sigo. Hay que crear la pensión y los huéspedes, pero con palabras. Parece un problema puramente estético, pero es un problema de honestidad literaria. Todos sabemos que es una pensión cochambrosa y unos huéspedes harapientos, pero hay que crearlos, nunca limitarse a aludirlos con un lenguaje pobre y vulgar. Eso no me interesa, no hay creación. Es lo que yo llamo redactar, redactar novelas, que es muy frecuente. Escribir, crear dentro del libro, ya lo ha hecho muy poca gente, modernamente.¹⁰⁵

“Yo creo, como Valle-Inclán, que las cosas tienen que estar creadas en el libro”, dice Umbral, y es un presupuesto de su estética literaria. Recordemos los famosos versos de “Arte poética” de Vicente Huidobro, en *El espejo de agua*, que parecen fundar ellos solos el creacionismo:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Sólo por nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.¹⁰⁶

Eso es lo que le pide Umbral a un escritor, que no se limite a “aludir” sin más un objeto, una persona, un lugar, un ambiente, etc., y con “un lenguaje pobre y vulgar”, sino que los presente a los ojos del lector, para que ese objeto, esa persona... se levanten en la imaginación también creadora del lector. En el texto todo tiene que existir. Y para eso el lenguaje, en este caso el aspecto más material del estilo, tiene que ser rico, sonoro, sorprendente, distinto al de la vida cotidiana, intencionadamente buscado y seleccionado.

Umbral seguía en la misma línea su diálogo con Ángel Antonio Herrera:

-Decía que así nos encontramos ya en el escritor/pintor.
-Retina y muñeca. Un escritor es eso: saber ver y saber mover la muñeca.
-El voyeurismo como estilismo.

¹⁰⁵ Ángel-Antonio Herrera: *Francisco Umbral*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991, pp. 105 y 106.

¹⁰⁶ Vicente Huidobro: “Arte poética”, *El espejo de agua*, en *Obras Completas*, ed. de Hugo Montes, vol. I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 219.

-El estilo supone una doble mirada. Una a las cosas y otra al lenguaje. Para un pintor es tan importante la montaña que está viendo, en la naturaleza, como la montaña que está viendo en el lienzo. Tiene que llegar a un equilibrio entre las dos, del cual surgirá una cosa nueva que no tiene por qué ser una montaña, pero que alude a ella. Eso es escribir, mirada a la cosa y mirada constante al lenguaje, para ver en qué zona de éste se inscribe la cosa, y entonces aparece la palabra.¹⁰⁷

“Retina y muñeca. Un escritor es eso: saber ver y saber mover la muñeca.” Podemos relacionarlo con otra frase umbraliana, esa definición personal de la literatura que hemos leído al comienzo de este capítulo: un escritor es aquél que tiene “una visión personal del mundo, y una manera personal de expresarlo”. La *retina* para ver el mundo, y para verlo de una manera individual, exclusiva; y la *muñeca* para expresarlo con palabras. No sólo ver y contar lo que se ha visto, sino hacer las dos cosas de una forma especial, como no lo ha hecho nadie antes de *este* escritor.

-Hay que crear, ya te digo, hay que volver a la escultura léxica, hay que hacer, con palabras, el personaje, pero hay que tener también malicia para alternar con la metáfora datos concretos.

-*Incluso calumnias, que tú a veces no tienes medida.*

-Lo que pasa es que no hay que quedarse sólo en el lirismo. Te pongo un ejemplo muy breve. Hace años, cuando murió Ignacio Aldecoa yo hice uno o varios artículos sobre él. Ignacio, muy amigo mío, admitía toda la literatura que quisieras pero yo, de pronto, escribiendo, decía, más o menos: le recuerdo en Ibiza, con un pantalón corto, pescando cangrejos o no sé qué, con unas piernas ridículas, llenas de pelos, vamos, en fin, lo que una tía no entendería jamás como unas maravillosas piernas de hombre. Un amigo mío, un gran amigo común, me comentaba después: “qué bien, Paco, aquel artículo, pero qué falta de caridad con el pobre Ignacio”. Eso, sin embargo, era también la semblanza del gran Aldecoa. Si yo me limito al lirismo no está el personaje, no doy a Aldecoa. Es, por resumir, la técnica de la rosa y el látigo: lirismo, sí, pero ahora vamos a decir una cosa concreta, y a ser posible negativa, y el retrato cobrará más fuerza.¹⁰⁸

En apenas dos páginas de entrevista Umbral ha sintetizado los elementos básicos de su concepto de la literatura, ha trazado la frontera entre lo que él entiende por literatura y lo que se queda fuera de ella, y ha encerrado la complejidad de su estilo en una fórmula, breve y poética, reduccionista, por supuesto, pero no mucho si aceptamos que se trata de una fórmula: “la rosa y el látigo”. Es su “técnica”, uno de los fundamentos de su prosa.

La técnica de “la rosa y el látigo” funciona como un sistema muy complicado de contrapesos en la obra de Umbral, como un entramado de *contrapuntos*, tanto de fondo

¹⁰⁷ Op. cit., pp. 106 y 107.

¹⁰⁸ Op. cit., p. 107.

como de forma. El equilibrio literario se mantiene porque unos elementos no ahogan a otros, y así, como dice Umbral, el lirismo se potencia y no fatiga al lector, si está corregido por un dato muy concreto, muy cotidiano o especialmente duro. Basta con que sea *chocante*, que el lector experimente un sobresalto. Entonces todo el conjunto de esa prosa que está leyendo adquiere un tono de verdad que el excesivo lirismo o complacencia impediría. Con “la rosa y el látigo” Umbral puede lograr que sus textos sean, al mismo tiempo, poéticos y prosaicos, en el sentido más común de estas dos palabras, pero también consigue que sean puramente *literarios* según esa idea de la literatura que ya hemos estudiado. Cuando Miguel García-Posada tituló así su antología de textos umbralianos,¹⁰⁹ debió de pensar que esa fórmula sugería muy bien el contenido y el estilo de la obra de Umbral.

El mismo arranque de *Mortal y rosa* nos brinda un ejemplo de esta técnica. El lector no espera encontrar después de las dos primeras frases una expresión despectiva, tan explícita, sobre Freud:

Cuando me arranco al bosque de los sueños, a la selva oscura del dormir, y me cobro a mí mismo, me voy lentamente completando. Porque he dejado de interesarme por mis sueños. A la mierda con Freud.¹¹⁰

Miguel García-Posada también hace referencia a este inicio del libro, y explica cómo en *Mortal y rosa*, quizá la obra más lírica de Francisco Umbral (más desnuda de contenidos no-poéticos que cualquier otra del autor si exceptuamos su reciente *Un ser de lejanías*), el estilo se mantiene monocorde salvo en algunos casos, muy llamativos. En ellos podría funcionar esta técnica de “la rosa y el látigo”, aunque en este caso particular el editor lo acusa al “profundo nihilismo del libro, la desesperación de raíz que lo habita y lo nutre”,¹¹¹ y no a una mera técnica literaria. Acaso Umbral sufrió, en las circunstancias en las que nació *Mortal y rosa*, toda la verdad de la síntesis literaria que enunciaría más tarde.

El estilo de *Mortal y rosa* es lírico o ensayístico, además de narrativo, y casi siempre elevado, grave. Pero existe la tendencia a romper este sistema en determinados momentos. No son muy frecuentes, pero sí son notorios. Así, el primer párrafo del libro,

¹⁰⁹ Miguel García-Posada: *La rosa y el látigo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

¹¹⁰ Francisco Umbral: *Mortal y rosa*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid Cátedra-Destino, 1995, p. 53.

¹¹¹ Op. cit., “Introducción” de Miguel García-Posada, p. 42.

que se abre con tono solemne, concluye con un repentino “a la mierda con Freud”; el exabrupto reaparece en la página siguiente: “A la mierda con Breton”, y lo volvemos a encontrar hacia la mitad del libro: “A la mierda con todo” (151).¹¹²

La obra umbraliana está llena de *rosas* y *látigos*, combinados, porque es una constante en el escritor. Ya no podemos hablar, como hace él, de una *técnica*, o de un recurso literario, sino de un aspecto esencial de su estilo que debe de serlo también de su personalidad. Umbral, en su prosa, es igualmente capaz de las mayores elevaciones poéticas y evocadoras como de esos “exabruptos” que ha comentado García-Posada. Hay un equilibrio, del mismo modo, entre palabras en principio más *dignas*, o popularmente más respetables, palabras que se identifican fácilmente con la poesía, el lirismo o el pensamiento, y otras malsonantes, callejeras, ofensivas, etc. Muchas veces son palabras tópicas, en el fondo, tanto las unas como las otras, que el escritor debe *corregir* con otras más *plebeyas* o más *aristocráticas*, también tópicas, para que brillen en un hallazgo. Esto se da a todos los niveles de su prosa. Desde la mera unión de palabras hasta el discurso conceptual del texto. Por ejemplo, en la adjetivación. Umbral habla en algunas ocasiones del placer que supone para él juntar un adjetivo y un sustantivo que nunca antes se habían visto las caras.¹¹³ Y ahí puede funcionar “la rosa y el látigo”. Un ejemplo más amplio de esto nos lo encontramos en lo que explica Umbral a Herrera sobre aquel artículo en torno a Aldecoa. Allí había lirismo y cariño, nos dice, pero lo uno y lo otro estaban corregidos por una cierta *maldad*, a juzgar por el comentario de un amigo del escritor. Esa *maldad* no era otra cosa que malicia literaria, artística. Para dar el retrato completo de Aldecoa, y más verosímil, Umbral tenía que recurrir a la rosa y el látigo, porque, al igual que no todo es

¹¹² Op. cit., “Introducción” de Miguel García-Posada, p. 42.

¹¹³ Cesare Pavese, en una de las primeras anotaciones de su diario *El oficio de vivir* trata también este tema de la adjetivación creadora. Pavese escribe sobre ese fenómeno en la poesía, pero sus términos son los mismos que podemos reconocer en Umbral, lo que indica la intención *poética* de nuestro escritor. Por otra parte, su discernimiento de esas combinaciones nuevas de sustantivo y adjetivo como generadoras de “nuevas realidades sacadas a la luz”, nos remite a esa concepción umbraliana de la literatura como creadora, en verso o en prosa:

Todo poeta se ha angustiado, se ha asombrado y ha gozado. La admiración por un pasaje de poesía no se dirige nunca a su pasmosa habilidad sino a la novedad del descubrimiento que contiene. Incluso cuando sentimos un latido de alegría al encontrar un adjetivo acoplado con felicidad a un sustantivo, que nunca se vieron juntos, no es el estupor por la elegancia de la cosa, por la prontitud del ingenio, por la habilidad técnica del poeta lo que nos impresiona, sino la maravilla ante la nueva realidad sacada a la luz. (*El oficio de vivir. El oficio de poeta*, traducción de Esther Benítez, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 39.)

positivo en una persona, ni en la mejor, tampoco todo tiene que ser poesía y palabras graves, *bellas*. El texto mejora ostensiblemente con estos quiebros, porque el lector ya no sabe a qué atenerse. Y Umbral busca la sorpresa, la emoción, incluso el enfado del lector, como lo busca en sí mismo.

En esta Tesis Doctoral nos iremos encontrando ejemplos de “la rosa y el látigo”, y algunas veces –cuando es más exagerado el efecto y la intención- los comentaremos. No siempre, porque eso significaría prácticamente pararse en cada línea de Umbral, en cada pareja sustantivo-adjetivo, o grupo de adjetivos. Es una técnica a favor del contraste, entre palabras y entre conceptos, pero creemos que está en la base, no sólo del quehacer del Umbral-escritor, sino también del Umbral-hombre que se refleja, continuamente en la obra. En sus diarios y memorias, aunque sean recreaciones literarias de lo vivido, Umbral nos muestra que “la rosa y el látigo” es también expresión de su personalidad humana, además de la literaria. Hay un estilo de vivir, cada persona lo tiene o debería tenerlo, y probablemente el de Umbral se parece mucho a su estilo literario, es decir, entre otras cosas, *la rosa y el látigo*.

Javier Villán termina la introducción a su *Francisco Umbral: la escritura absoluta* con un párrafo que en ocasiones parece asumir el estilo del autor para retratarlo y sintetizarlo, muy literariamente. Los elementos contrapuestos que pueden confluír en “la rosa y el látigo”, en la multiforme prosa de Umbral, desembocan en grandes hallazgos interaccionando unos con otros; como dice Villán de los “adjetivos imposibles” de nuestro escritor, esos elementos cuya unión aparentemente roza el absurdo (o llega a ser *absurda*), generan y fijan sorprendentes realidades.

Sea lo que fuere y, en términos generales, importa el resultado de ese concepto agitador del idioma. Y este resultado, en Francisco Umbral, es el espectáculo grandioso de una prosa bella, encanallada, tiznada a veces, enjollada otras, caminante de trochas y veredas y paseante en Cortes, ácida de delincuencia, dulce de enamoramientos, revestida de pontifical o desnuda como pillete callejero. No son discursos yuxtapuestos, es un todo dialéctico y enlazado. Es el lenguaje de la nueva picaresca y de la nueva Academia sin muros ni guardianes. Es el sentido musical del idioma y la fulguración de un adjetivo imposible que genera y fija sorprendentes realidades. Porque, en definitiva, el lenguaje no es adunamiento, sino interacción, más vale cuanto su libertad genera más contenidos de libertad.¹¹⁴

¹¹⁴ Javier Villán: *Francisco Umbral: la escritura absoluta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. XX.

I.4.3. La prosa como materialidad:

Umbral habla de su prosa, lo que engloba todos los aspectos de su obra, estilo y contenidos, pero haciendo hincapié en el aspecto formal. Es el vehículo que tiene para *seducir* al lector, y ahí entra todo. Pero llama la atención que cuando Umbral habla de “la prosa”, “su prosa”, lo hace como si se tratara de algo material, con un volumen, una textura, incluso un olor, algo apreciable mediante todos los sentidos, en este caso *sentidos interiores*, intelectuales y artísticos. Pero esa interioridad, en su entendimiento de la prosa, se hace pura exterioridad. El autor hablaba de “esculturas léxicas” en su conversación con Ángel Antonio Herrera. Ésa es su aspiración: esculpir, pintar, construir con el lenguaje. Para Umbral la literatura es una más entre las artes plásticas. Continuamente aludirá a la pintura (sobre todo a la pintura) para explicar su trabajo, y la evolución de su literatura, en cierto modo, quiere entenderla él como un proceso hacia el *abstracto*, hacia la *literariedad*. En *Un ser de lejanías* afirma reiteradamente que está tentado a abandonar los contenidos, las figuras, las personas, a quedarse con lo que él entiende por *literatura pura*. Su prosa sería así aún más independiente de la vida que se expresa con figuras y conceptos, y buscaría el goce, el hallazgo de la palabra por sí misma, libre de sus subordinaciones conceptuales. Entonces Umbral trabajaría con el lenguaje como el escultor y el pintor abstracto con sus colores y materiales, buscando que el lenguaje se exprese a sí mismo, y las combinaciones de palabras sean bellas en tanto sugieran sensorialmente (sentidos interiores en literatura, pero como si no lo fueran), porque las palabras también son materia. El escritor quiere tocar su prosa, moldearla sin tener una figura en la mente. Es un ensimismamiento del artista con las herramientas de su trabajo que Umbral ha experimentado muchas veces, y ha dejado constancia de ello en sus libros, pero que en la última etapa de su obra busca ir a más.

Al fin y al cabo esto no está muy lejos del *estilo como seducción*. Tampoco lo está de la exigencia umbraliana de que la literatura cree las cosas dentro de sí misma. Ahora se trata de que la literatura se cree a sí misma. Las *cosas* deben ser propiamente lingüísticas, eminentemente literarias. El arte puede reducir un objeto a una idea; la literatura siempre reduce, o amplía (según se mire), el objeto a palabras. Umbral nos dice que está tentado a ir

más allá de eso: reducir, ahora siempre *ampliar*, a palabras, pero conseguir que esas palabras se independicen del objeto, porque no es ése su destino (aunque probablemente sea el origen), para que las palabras *sean* bellas, feas, alegres, tristes, duras, suaves, luminosas u opacas. Pero no porque el objeto que representan sea todo eso, sino porque esas palabras lo son en sí mismas. La literatura representándose a sí misma. O, mejor dicho, la literatura como realidad en sí misma.¹¹⁵

I.4.4. El conflicto entre el estilo y el contenido:

A este respecto es muy interesante una *polémica*, por llamarla de alguna manera, entre nuestro escritor y el filósofo José Antonio Marina a raíz del prólogo que éste escribió a *Los Alucinados*, “Manual de instrucciones para leer a Umbral”. En ese prólogo Marina analizaba los aspectos que él consideraba más relevantes para entender su obra. Marina entiende la obra de Umbral como “un gran proyecto literario”. Este texto podríamos ofrecerlo en cualquier otro lugar de nuestra Tesis, desde la “Introducción” a las “Conclusiones”, porque hemos procurado entender a Umbral y su obra como un todo, pero preferimos transcribirlo aquí como antecedente de la reflexión del filósofo sobre el estilo de Umbral, y las ideas que esa reflexión provocan en nuestro escritor:

Umbral es, ante todo, autor de un gran proyecto literario, que va realizando en múltiples géneros, múltiples páginas, invenciones múltiples. Sin comprender el proyecto original, cada uno de esos fragmentos son claros y engañosos a la vez. Tienen valor en sí, pero pierden el fondo profundo que adquieren cuando se los lee como holograma de una totalidad. Todo está en todo. Hace unos años, en El Escorial, durante un curso sobre su obra, sugerí que no se estudiara más al Umbral escritor, sino al Umbral pensador. Hubo quien tomó aquello como una ingeniosidad, como una *boutade* mía, cuando lo estaba diciendo convencido y en serio. Umbral tiene una teoría muy clara sobre la literatura, sobre la prosa, sobre los géneros, sobre los mecanismos de la ocurrencia, sobre la memoria, sobre el personaje. Y ha elaborado una precisa fenomenología del escribir, que he vendimiado en muchas ocasiones para mi provecho. Desde todo ese “cuerpo teórico”, dicho así suena más sensual y menos presuntuoso, hay que leer cada texto, sea el que sea, como un capítulo más de una única obra.¹¹⁶

¹¹⁵ Sobre esto escribe José Antonio Marina en un texto que ahora vamos a analizar: “Cree que la realidad son las palabras que designan la realidad.” (“Manual de instrucciones para leer a Umbral”, prólogo a *Los Alucinados*, de Francisco Umbral, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, p. 18.)

¹¹⁶ José Antonio Marina, op. cit., p. 12.

Estamos de acuerdo con José Antonio Marina cuando dice que hay que entender la obra de Umbral como totalidad: “Todo está en todo”. Muchas ideas y comentarios presentes en esta Tesis van en esa dirección. El mismo Umbral entiende su obra como una unidad. Algunos presupuestos literarios suyos confieren a todos sus libros una gran coherencia: la autobiografía como principal material temático de novelas, ensayos, artículos y por supuesto libros de memorias y diarios íntimos; y la preeminencia que da al estilo, a un estilo *propio*, valga la redundancia en este caso, sirve también para dar esa unidad. La obra de Umbral, como estamos viendo, y como la ve él, es *una prosa, un estilo*, sin descuidar por eso otros factores, como el pensamiento. Marina pide que se deje de estudiar al Umbral escritor, y se estudie más al pensador, aunque en nuestra opinión ambos conceptos sean difícilmente separables. Estudiando al Umbral escritor estudiamos al Umbral pensador, y viceversa. Las ideas que nos suministran los ensayos literarios de Umbral, sobre todo los estrictamente literarios (sus libros sobre Larra, García Lorca, Valle-Inclán, etc.), si bien son ideas que sobrepasan lo artístico y literario y se instalan en un campo de pensamiento general, como reivindica Marina, son inseparables de la forma literaria que Umbral les ha dado. Aquí, por diferentes razones, entre ellas la necesaria acotación del objeto de estudio, hemos dejado fuera –relativamente, pues procuramos tenerlo todo en cuenta- la labor ensayística y puramente periodística de Umbral, pero no podemos sostener que ahí haya menos *literatura* que en las novelas, memorias, y otros libros heterogéneos que analizamos aquí. Hay tanta literatura, y en algunos casos más, como en las obras a las que dedicamos mayor atención hay pensamiento, reflexión, interpretación de la vida y de la Historia. En Umbral nos parece difícil, insistimos, aislar unas cosas de otras, porque los géneros literarios los utiliza él como guía, como cauce, pero en cualquier momento –constantemente- está dispuesto a salirse de ese camino marcado, de esas exigencias o rigores que le impone cada género. Umbral no escribe sólo una novela, un artículo o un ensayo: escribe fundamentalmente su prosa, como ya hemos visto, practica su estilo, pone en palabras su personalidad, y esa prosa y esa personalidad desbordan los géneros creando variaciones dentro de los propios géneros canónicos. Creemos que esto lo hace cualquier escritor, pero Umbral ha hecho de esa actitud, a veces exagerada y proclamada, una seña de identidad de su literatura.

Aislar uno de esos aspectos que integran la figura literaria de Umbral (el hombre y su obra) es arriesgado. Hablar de *aspectos* ya lo es, porque supone una separación, pero no hay otra manera de estudiar un texto si no es obrando de este modo, siempre que no se pierda de vista, como pide José Antonio Marina, el conjunto. En Umbral ese conjunto es un “gran proyecto literario, que va realizando en múltiples géneros, múltiples páginas, invenciones múltiples”, según las palabras del filósofo.

Pero sigamos repasando las ideas de Marina. En esta ocasión analiza una de las creencias más arraigadas en nuestro autor, expresada en muchos textos: “escribir es un verbo intransitivo”. Marina interpreta esta frase aplicada a Umbral de la siguiente manera:

Francisco Umbral, el personaje, es un escritor que piensa que “escribir es un verbo intransitivo”. Esta afirmación parece absurda, porque siempre se escribe algo. Sí, sin duda, pero también mientras vivimos estamos haciendo algo y, sin embargo, vivir es un verbo intransitivo. La expresión de Umbral significa: *escribir es vivir escribiendo*. Ésta es la teoría estética de Umbral: el arte suplanta a la vida. ¿Por qué? Porque a la vida le falta estilo. En este punto la búsqueda del personaje ya no es suficiente, el panteísmo del Yo se queda frito, hace falta buscar un estilo.¹¹⁷

Nosotros le damos un sentido distinto a esa convicción umbraliana de que “escribir es un verbo intransitivo”. Quizá nuestra interpretación es menos filosófica, más inmediata, que la de Marina. Creemos que significa, en Umbral, que el principio y el fin de escribir, el origen y el objetivo, es escribir sin más, no escribir algo determinado, sino abandonarse a la escritura, disfrutar del propio acto de crear mediante el lenguaje. Esto se relaciona perfectamente con su idea de los géneros, y de los contenidos literarios, con el tema del estilo. Porque no nos hemos ido de lo que nos ocupa en este capítulo: presentar la idea umbraliana del estilo (tan próxima, casi sinónima, de su concepto de la literatura), es decir, presentar a Umbral bajo el enfoque del estilo. Cuando lo que vale es *una* prosa, la de cada escritor, *un* estilo, el del escritor, el mensaje conceptual es secundario, la historia que se narre, las ideas que se quieran transmitir, son secundarias. Entonces escribir es un *verbo intransitivo*, se basta por sí mismo, sin necesidad de objetos a los que remitirse, a los que sujetarse. La literatura, para Umbral, no tiene que hablar sobre nada, tiene que hablar sobre ella misma, ser ella misma. No estamos hablando de metaliteratura, tal y como la

¹¹⁷ Op. cit., p. 16.

entendemos comúnmente, aunque ésta quizá sería la realización extrema de la metaliteratura.

Sin embargo, esto es matizable. Umbral no ha renunciado a los contenidos, ni a las cosas, ni a las personas ni a las ideas, aunque en algunos momentos nos induzca a pensar que sí. En *Un ser de lejanías* (2001), la última obra que analizaremos y que marca hasta ahora un límite (también relativo) en lo que estamos viendo, Umbral afirma su intención de “escribir la escritura”.

Marina entiende el proyecto literario de nuestro escritor como un “panteísmo”, y divide ese panteísmo en tres: “El personaje como dios. El estilo como dios. El lenguaje como dios”.¹¹⁸ Aquí nos interesa el tercer “panteísmo”:

Después del primer dios, que es el personaje, aparece la segunda divinidad: el estilo. Que es todo.

La literatura salva la realidad, o al menos al autor, mediante el estilo. Prescindir de él conduce al encanallamiento, a la insignificancia o a la vulgaridad. *Las ninfas*, que también es la biografía de un escritor naciente, se coloca bajo la advocación de una frase de Baudelaire: “Hay que ser sublime sin interrupción.” Pero, para Umbral, este gran designio es irrealizable en la vida real. Los únicos que pueden ser sublimes son los alucinados. La exaltación continua sólo es posible en la literatura y, sobre todo, en la literatura que prescinde de asuntos, que se agota en su propio brillar, luciendo sobre el fondo de la nada como los fuegos artificiales sobre el fondo de la noche. Los temas, los argumentos, los sucesos dan poco de sí porque, como dijo Quevedo, el gran pesimista, “la realidad es mucha y mala”. Umbral defiende un formalismo salvaje.¹¹⁹

Es curiosa la reacción que provoca el prólogo de José Antonio Marina en Umbral. En un artículo publicado en *El Cultural*, en su serie *Por el camino de Umbral*, el escritor contestaba a Marina, a quien tanto ha elogiado siempre por otra parte, reprendiéndole por haber obviado en su estudio precisamente la valoración de los contenidos. Él, que como muy bien dice el filósofo, “defiende un formalismo salvaje”, se ve obligado a plantearse el papel que juega *lo que se dice* en una obra, la suya, que pone el acento en el *cómo se dice*. Vamos a transcribir algunos fragmentos de esa respuesta. Aunque la *polémica* sea muy reciente, nos puede resultar muy útil en esta breve presentación del estilo en Francisco Umbral. Quizá por ser tan reciente nos sirva para situar en el presente las ideas del autor respecto a su literatura, y respecto al papel que juega el estilo en su obra.

¹¹⁸ Op. cit., p. 13.

¹¹⁹ Op. cit., pp. 16 y 17.

El profesor José Antonio Marina ha prologado un libro mío con largueza poniendo el énfasis, especialmente, en la manera, en la escritura, en el estilo, en lo que llama impar. Mucho agradezco estas palabras al joven maestro, y sólo en ese sentido quisiera puntualizarlas. Está muy bien, es muy moderno, suena todavía a estructuralista eso de estudiar un fenómeno lingüístico sin entrar jamás en los contenidos. Pero el caso es que si no hubiera contenidos o no valiesen la pena, ni siquiera se ocuparía del libro.

Los contenidos de *Mortal y rosa* son obvios y los de *Un ser de lejanías* sobreabundan en todo el libro. Pero el profesor, muy riguroso, se atiene a la morfología del lenguaje. Para nada se alude en los comentarios a *Un ser de lejanías* al individuo que ahí se deshuesa, se derrama, se esparce, se disipa y se entrega. En este sentido pudiéramos decir, incluso, que el libro es una novela, aunque ya no nos gustan las novelas, de acuerdo con Caballero Bonald. Quiero decir que la materia narrativa del libro es abundante, pero muy fluidificada por la visión lírica de la existencia que tiene el autor.¹²⁰

El escritor se lamenta de que su estudioso haya descuidado los contenidos de *Mortal y rosa* y *Un ser de lejanías*, dos de sus libros en los que hay una pugna equilibrada entre la forma y el fondo, el estilo y lo que se *cuenta*. Un pugna que, en el segundo de ellos, Umbral quiere resolver a favor de lo formal, pero su propia escritura se lo desmiente. Es verdad que en ese libro hay “un individuo que ahí se deshuesa, se esparce, se disipa y se entrega”, como lo había en *Mortal y rosa* y como lo hay, acaso no de forma tan pura y descarnada, en muchas otras obras umbralianas. Pero el mismo escritor, con palabras y con hechos (siempre con palabras, al fin y al cabo), ha declarado su voluntad de “escribir la escritura”, como ya hemos dicho, y quizá por esa razón, observando las palabras y los hechos, José Antonio Marina ha abordado su “manual” interpretativo sobre el escritor, poniendo énfasis en “la manera”.

Si la contestación de Umbral es tan importante para nosotros es porque en ella afirma que va a reconsiderar su posición (una posición estética, quizá más intelectual que literaria, o práctica, porque aquí se refiere más al modo de estudiar un fenómeno que al modo de practicarlo). El autor, en ese análisis tan riguroso, tan *científico*, porque lo es, de un hombre que lo reivindica como pensador, pero que cuando lo estudia lo hace como escritor, como poeta en prosa, pero “extrayéndole primero el tema” –dice Umbral– en cada libro que cita, echa de menos el latido de la vida, de las emociones y las pasiones, los dolores y las alegrías, del ser humano. Con lo que nos encontramos que Umbral defiende en este artículo una parcela de lo que menos aprecia de la literatura: el tema, los contenidos, que también

¹²⁰ Francisco Umbral: “Armadura sin voz, el solitario”, *Por el camino de Umbral*, *El Cultural*, 19-9-2001, p. 58.

son las *anécdotas* de las que ahora abomina, las *historias* que todo hombre y toda mujer llevan dentro. Y Umbral también escribe sobre ellos, no sólo escribe la escritura.

Marina hace muy bien y cumple con lo que se ha propuesto: estudiar la escritura de Francisco Umbral en sus alardes y sus miserias. Ningún autor hubiera podido desear mejor crítico o estudioso. Pero yo les aseguro a los lectores que quien se mueve en las páginas de estos tres libros son hombres y mujeres.

(...)

Me ha enseñado mucho el prólogo de José Antonio Marina, pero es un texto que vuelve a plantearme la duda de si es válido estudiar un lenguaje extrayéndole primero el tema. Cuando uno está en camino de escribir sólo la escritura, como el inolvidable Viola pintaba sólo la pintura, el maestro que me hace patente esta especie de pecado, crea en mí un problema de conciencia literaria y no sé si volver atrás y reescribir algo así como *Los cipreses creen en Dios*. Gracias, maestro.¹²¹

La contradicción, fecunda, pertenece más a Umbral que a Marina, porque Marina, como nuestro autor le concede, “hace muy bien y cumple con lo que se ha propuesto”. Quizá el conflicto que se le presenta a Umbral en los últimos años, y que en algunos de sus libros más recientes, *Diario político y sentimental* (1999), *Madrid, tribu urbana* (2000) y, sobre todo, *Un ser de lejanías*, expone con gran claridad, ese conflicto que podríamos sintetizar como la *escritura ensimismada*, queda resuelto con esta constatación personal de que hay más cosas en sus libros que la propia escritura. Su estilo es capaz de decir muchas cosas sin dejar de afirmarse a sí mismo, como valor supremo. Además, seguramente también José Antonio Marina compartiría esta idea. No sólo es “un problema de conciencia literaria”; es también un problema de conciencia humana, porque los argumentos que ha empleado Umbral para *defenderse* son razones que atañen esencialmente a los hombres y mujeres que “se mueven” en sus libros. Y entre ellos, el primero de todos, el propio Francisco Umbral. El estilo no puede borrar esa presencia, esa identidad, ese contenido. Sólo puede potenciarlo, convertirlo en un objeto artístico (en un sentido muy amplio), porque todo eso forma parte también del estilo.

II.4.5. El estilo como autobiografía:

No caben simplificaciones. Umbral ha confundido los medios literarios que ha utilizado para expresar el mundo, y para expresarse a sí mismo, con el propio mundo y con

¹²¹ Op. cit., *ibidem*.

su propia personalidad. Los dos ejes de su obra van pues de la mano: la autobiografía, que supone en él mirar la vida desde una óptica personal para apropiársela con la herramienta del lenguaje; y en consecuencia el estilo, que es el acabado que logra dar a esa visión del mundo y de su persona. El esfuerzo memorialístico que ha hecho durante tantos años, en novelas, libros de memorias en sentido estricto, o artículos en los que registrando la actualidad da cuenta de sí mismo, ese esfuerzo se conecta perfectamente con el estilo. Umbral ha contado su vida y la de mucha gente filtrándola por el estilo. Podríamos decir que ese estilo, ese *acabado*, es una especie de autobiografía profundamente interior, artística, de su personalidad. Por eso es tan difícil aislar en nuestro escritor la idea del estilo con la idea de los contenidos, los temas, los personajes, los lugares, las reflexiones estéticas, etc. Es muy difícil, como pedía José Antonio Marina, dejar de escribir sobre el escritor para centrarse en el pensador, porque para Umbral, y en Umbral, todo empieza y desemboca en su carácter de escritor. Verlo todo y expresarlo con una mirada y un lenguaje nuevos, personales.

Confiamos que en esta evolución que ofrecemos de la obra narrativa umbraliana, desde 1965 hasta 2001, donde no se dan todos los pasos pero sí creemos que los más importantes o representativos, quede suficientemente claro ese concepto del estilo como autobiografía artística del yo. Mientras Umbral gira una y otra vez sobre los mismos sucesos de su vida, sobre las personas y los libros que le marcaron y sobre muchas otras cosas más, pero con un espíritu que podríamos llamar cíclico, el autor hace memoria de un yo que en otro escritor quizá llamaríamos también espiritual, pero que aquí es más *artístico*, estético, profundamente humano. El estilo es como el mensaje más inaccesible y más superficial al mismo tiempo, que nos da la producción literaria del escritor.

En la misma evolución de esta parte de su obra que hemos marcado con la palabra *narrativa*, se observa en Umbral una inclinación cada vez más acusada hacia la autobiografía más *estilística*. No exactamente formalista, porque pensamos que la idea del estilo en Umbral excluye con menos rigor los contenidos que sin duda transmite. Pero esa obra se va haciendo menos narrativa, según nos demuestran algunos títulos clave, o narrativa de otro modo; cada vez más narrativa de la intimidad humana, esto es psicológica, emocional, pero sobre todo artística, de nuestro autor.

II. EVOLUCIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA NARRATIVA DE FRANCISCO UMBRAL (1965-2001)

II.1. *BALADA DE GAMBERROS* (1965) Y *TRAVESÍA DE MADRID* (1966)

En este capítulo vamos a estudiar las primeras manifestaciones novelescas de Francisco Umbral, *Balada de gamberros*, novela corta de 1965, y *Travesía de Madrid*, novela larga publicada en 1966. Junto con *Larra. Anatomía de un dandy*, ensayo biográfico y literario, y *Tamouré*, colección de cuentos, ambos de 1965, las novelas que vamos a analizar son los primeros pasos en forma de libro del escritor. Hacemos el análisis conjunto de las dos novelas no sólo porque sus fechas de publicación son bastante próximas, sino porque creemos que estudiándolas así, comparándolas, podemos apreciar mejor estos comienzos narrativos de Umbral.

Antes de presentar *Balada de gamberros*, que publicó Alfaguara en una colección dirigida por Jorge Cela, Umbral había ganado o quedado finalista en algunos premios de relatos. Fue colaborador de *El Norte de Castilla*, a las órdenes de Miguel Delibes, en una etapa que nunca olvidará, y tras una estancia en León vino a la capital a hacerse un nombre de escritor. *Balada de gamberros*, según cuenta Ana María Navales en el que todo indica que es el primer estudio extenso sobre la obra y la figura de Umbral, *Cuatro novelistas españoles: Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa, Daniel Sueiro y Francisco Umbral*,¹²² fue primero un relato de unas doscientas páginas que al final, tras las depuraciones, quedó reducido a su estado actual. Novela de la capital de provincias, de la adolescencia, de la delincuencia juvenil, el sexo, el amor raudo, abre la que tal vez sea la línea novelesca más caudalosa de la obra de Umbral: una especie de memorias proustianas que llegan hasta *La forja de un ladrón* (1997), si bien ni la primera, *Balada de gamberros*, ni esta última, *La forja de un ladrón*, sean las más paradigmáticas de dicha línea.

¹²² Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, pp. 213-290.

Travesía de Madrid quedó finalista en el Premio Alfaguara de 1965. También abre un camino que dará buenos frutos: toda la literatura que ha hecho Umbral sobre la ciudad de Madrid,¹²³ el movimiento, las vidas cruzadas, la violencia, el sexo. Entronca la novela con *La colmena* de Cela y el realismo social tan en boga en la época. Umbral se servía de una técnica simultaneísta que consiste en superponer varias historias y tiempos, varios personajes, pero con el referente común del narrador-personaje. La novela es narcisista, es un yo que cuenta la ciudad tal y como la ve él, sin ninguna pretensión de objetividad y muy atento a sus sentidos, al sensualismo que le provoca la calle, las personas, los ambientes.

II.1.1. Dos historias de juventud, euforia y transgresión:

Balada de gamberros y *Travesía de Madrid* son dos historias de juventud, euforia y transgresión, todo llevado a un grado más alto en la segunda novela, relato más largo y ambicioso. Historias urbanas, la primera de la capital de provincias, la segunda retrato de un protagonista que se funde en las coordenadas vitales de una gran ciudad, Madrid, pero que la deja transparentarse por su mirada: es su ciudad, porque son sus ojos y sus sentidos los que la han captado para nosotros, sin excusas de “manuscrito encontrado” ni ninguna técnica semejante que la justifique.¹²⁴

En un encuentro de profesores y escritores celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo el verano de 1967 en torno al espinoso tema de la novela contemporánea española, Umbral explicaba las intenciones de *Travesía de Madrid*, su trayectoria literaria hasta entonces y lo que viene a ser (junto con otra conferencia expuesta

¹²³ Son muchas las pruebas del interés literario de Umbral por la capital de España, en todos los géneros que ha cultivado. Una de las últimas es un cuento, “Domingo de invierno”, que ha aparecido en una colección de relatos editado por Rosa Regás: *De Madrid... al cielo*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000.

¹²⁴ Umbral, desde *Travesía de Madrid*, y aún antes, empezará a moverse como cronista de la ciudad, testigo y catalizador de la realidad madrileña, y transmisor de comportamientos, personajes, ambientes. Ignacio Soldevilla, tras emparentar esta novela umbraliana con *La colmena* de Cela, a la que según él “supera en profundidad y en polivalencia”, hace hincapié en tres cualidades de la prosa de Umbral: observación irónica de la realidad, y capacidad para la elegía. Escribe Soldevilla: “Ese carácter a la vez elegíaco y de distanciaci3n irónica de la realidad evocada constituye otra de las particularidades de este singular narrador” (*Historia de la literatura española 2*, Madrid, Alambra, 1982 –1ªed. 1980-, pp. 357 y 358).

al año siguiente: “Teoría larga de escribir relatos cortos”), su poética de escritor joven que se está haciendo. En la primera de esas intervenciones decía cosas como ésta:

Mi transición del relato corto a la novela larga está constituida por *Balada de gamberros*, una novela corta que se nutre de la magdalena proustiana de la adolescencia, y sí tiene algo de cuento estirado o de sucesión de cuentos entrelazados. Con esta confesión me acuso a mí mismo de lo que acabo de acusar, pero creo que las cosas deben dejarse así, como están, como nacen, como son, que también los defectos de una obra tienen su forma de perennidad e incluso son ellos mismos, los defectos, la semilla de humanidad, de verdad, de inmediatez, de esa perennidad, puesto que mantienen la obra caliente y como recién hecha.

Mas, al plantearme *Travesía de Madrid*, una novela de trescientas páginas, comprendí que ya no valía la pura improvisación rumiante, rememoradora y adolescente. El problema, como ya he dicho, era cuantitativo más que cualitativo, puesto que se trataba de llenar folios antes que de decir cosas sustanciales, ya que las cosas, sustanciales que uno pueda decir caben en una postal del Sardinero y aún sobra postal.¹²⁵

Este texto nos adelanta algunos aspectos en los que forzosamente tendremos que incidir. No es otro nuestro tema en este capítulo que el que le rondaba a Umbral por aquellas fechas: la transición de la novela corta a la novela larga, y la consideración del cuento y del artículo umbraliano como medio y como fin de la construcción de un estilo. Estos últimos son temas adyacentes, pero importantes: el relato es la escuela en la que se forja el prosista, y los hallazgos de esa etapa no le abandonarán nunca, como tampoco la capacidad adquirida, nos dirá, de “crear ambientes”. El artículo ya es otra historia, pero el fondo es idéntico: una prosa que se da siempre a sí misma, al servicio de temas más o menos interesantes, más o menos literarios, a los que transforma, a los que hace interesantes y literarios, cuando está lograda. Nosotros tenemos la ventaja sobre el Umbral de aquella época de poseer una perspectiva de más de treinta años, y muchos otros libros para calibrar su evolución y sus resultados.

Pero vayamos con las novelas.

Balada de gamberros empieza de forma atroz y realista, la tragedia aliada con la nota poética. Tras una pelea de bandas un chico se ahoga en el río. El río que permanecía congelado por el invierno y que contesta a la carrera del muchacho con un crujido de claudicación: “Estaba hinchado y de un color malva”.¹²⁶ Esa nota poética acompaña a la

¹²⁵ “*Travesía de Madrid*. Autocrítica”, en YNDURÁIN, Francisco: *Prosa novelesca actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 105 y 106.

¹²⁶ *Balada de gamberros*, Madrid, Alfaguara, 1965, p.7.

realista y acentúa tal vez el drama del desgraciado accidente. Aunque este “malva” no sea completamente el malva de los poemas de Juan Ramón Jiménez que tanto gustan a Francisco Umbral. Y a partir de aquí robos, persecuciones, sexo, aventuras, cafés cantantes. El secuestro de Olivita, y su posterior violación por toda la banda (excepto Dupont y el narrador, que se mantienen al margen), para impedir la boda de la novia de Berto con un gitano muy rico, hermano mayor de Olivita. El asedio a una fábrica y el robo de unos contadores y rollos de hilo de cobre, huida en moto. Fiestas en la guntería del padre de José Luis, donde aprovechan el almacén para seducir a muchachas de la ciudad.

A Estrella le gusta nuestro narrador, del cual desconocemos el nombre pero identificamos al escritor inmerso en un relato autobiográfico (algunos nombres de personas y de lugares coinciden con los vividos realmente por el autor). Estrella es bizca, tiene un ojo que mira donde no debe, y esto pone reparos a las ansias del narrador. Pero, hacia el final de la novela, cuando un mastín muerda a Estrella intervendrá en su defensa, y se dará cuenta de que sí le gusta. Ya en el tren, de vuelta del baile, en una piscina de la carretera de Barcelona, después de escapar el grupo de la persecución de unos guardas, el protagonista la besa, nos dice, tapándole antes los ojos con la palma de la mano. Acaba de salir del retrete del tren y se lanza sobre su Estrella, sonando con él siempre la balada que ha interpretado para nosotros, la *Balada de gamberros*.

Un beso. Acaba como terminaban antes las grandes películas de Hollywood, con un beso de los protagonistas, y en un tren, que es un espacio literario y cinematográfico a más no poder: “Salió del retrete y la besé en la boca, cerrando previamente sus ojos con la palma de mi mano”.¹²⁷

El primer párrafo de la novela da el tono que va a seguir el narrador: descriptivo, evocativo, poético, pero a veces desgarrado, rudo, naturalista:

El río se helaba todos los inviernos. Y surgía entre ambas orillas un blanco campo de batalla a donde bajaban, por entre las maleza de la orilla selvática -una orilla era toda selva y la otra casi ciudad-, los chicos de las huertas y los campos. Era un puente de hielo por donde nos llegaba la invasión de aquellos grupos hostiles y huidizos. Una especie de pastores siniestros, de sangrientos zagales que tenían otra forma de luchar y de subirse a los árboles. Usaban onda en lugar de tirador. Eran otra raza.¹²⁸

¹²⁷ Op. cit., p.83.

¹²⁸ Op. cit. p. 5.

Umbral diseña aquí la voz narradora que va a contar la historia, presenta el espacio, uno de los escenarios en que se va a desarrollar la acción, el río, e introduce la disputa de bandas entre adolescentes: los del campo contra los de la ciudad, separados por esa frontera natural y simbólica que es el río. Pero la historia del narrador evolucionará mucho: los personajes maduran, cumplen años, desde este episodio que sirve de pórtico del libro al que lo cierra. En el tren, después de haber huido de unos guardas que vigilaban una especie de coto, el narrador besa a Estrella, en un final cinematográfico, en un gesto que, parece decirnos Umbral, marca el paso del personaje a la edad adulta. A un tiempo que ya forma parte de los recuerdos que elaborarán otras novelas, entre ellas *Travesía de Madrid*, que es un libro pegado al presente si lo comparamos con *Balada de gamberros*.

Una travesía es un lugar de paso, un camino que ve pasar a muchos transeúntes, vehículos... gente que no queda, que va rápido en pos de otro sitio. *Travesía de Madrid* presenta Madrid un poco como esa travesía que recorren día a día miles de madrileños, o personas que sin haber nacido en Madrid *son* de Madrid, por un derecho propio que lo da el vivir la ciudad. Esa “travesía de Madrid” la realiza el protagonista, un individuo dibujado a base de retazos de las mujeres que le acompañan en su *atravesar* Madrid: esa travesía la hace el personaje colectivo de la novela, que no es sino Madrid entero, millones de personas fijadas en su *urgencia* de vivir, por emplear una expresión cara a Umbral. El resumen de *Travesía de Madrid* no es largo ni complicado: un hombre joven llega a una pensión madrileña y se busca la vida por las calles de Madrid; buscarse la vida es meterse en líos, en robos, en trifulcas, y pasearse la ciudad de cabo a rabo buscando mujeres fáciles y hermosas, o difíciles y filosóficas, para vivir, si se puede, de ellas. Hay sexo en la novela, pero no es gratuito. Umbral explicaría después la filosofía que entraña la novela, el porqué del sexo, de la libertad y del amor, y lo que liga estos conceptos tan amplios y vitales.

El fondo filosófico de *Travesía de Madrid* lo aporta Kierkegaard en el lema: “La angustia es el vértigo de la libertad.” Umbral, en el “Autorretrato” que hizo acompañar a la primera edición, decía del sexo que es el “origen mismo de la libertad”. Se cruzan tres palabras, claves en las novelas de Umbral: sexo, libertad, angustia. Es un triángulo que se enriquece con otras ideas. Parece afirmar Umbral que la juventud tiene un conflicto con la libertad, lo que le crea angustia; el sexo es una vía de escape a esa angustia, y una forma de

autoafirmarse, pero el sexo puede conducir a la locura y la insensatez. Sostiene Umbral en su conferencia de 1966 ya citada:

Y he querido que esto sea así porque entiendo que en el sexo radica el sentido mismo de la libertad, por lo mismo que el sexo es el gran tabú, el gran encarcelado de todas las civilizaciones, de modo que en todos los afanes de libertad que se han inscrito en la historia, bien sea con carácter político, social, intelectual, artístico o meramente humano, alienta un grito de libertad sexual como reactivo contra la larga represión y como generadora que es esa libertad de todas las otras libertades.¹²⁹

Sin pretender restringir el mundo del autor, la vida viene a ser ese abismo en cuyo fondo flotan *corchos* de problemas y vías de escape, a su vez, de otros o los mismos problemas. El existencialismo de Umbral está pegado a la realidad, a la calle, su lenguaje, no excluye lo feo o trágico, sino que enriquece con ello su mirada. Aplica las grandes filosofías y la tradición literaria a la realidad, y a su realidad (el “yo soy yo y mi circunstancia”, enunciado por Ortega, en un escritor es su razón de ser y la materia de su trabajo), cumpliendo la exigencia de toda cultura que se estime viva: retornar al mundo que la originó, ayudarlo y explicarlo, en lo posible, y también entretenerlo. En el mismo “Autorretrato” terminaba Umbral su semblanza: “Y pienso que la literatura es el único consuelo para este contratiempo de haber nacido.” Umbral demuestra en su obra que para él la literatura es consuelo, y es diversión, reafirmación del yo, el eje en torno al cual girar su vida: escribir para vivir y vivir para escribir, como ha dicho en alguna entrevista.

En *Travesía de Madrid* se da una serie de asociaciones. La juventud se asocia con libertad, y la libertad, según Kierkegaard (opinión asumida por Umbral desde el lema que encabeza su libro) produce vértigo. El “vivir sin aliento”, la tiranía del sexo que necesita demostrar su musculatura todos los días, la insensatez del juego de la ruleta romana, una afirmación feroz y desesperada de la existencia, porque en el riesgo está la emoción y cuando el corazón late violentamente es cuando se le siente funcionar. La ruleta no es locura, es desesperación ante una vida que ha elegido el camino de agotarse a sí misma antes de envejecer; en una postura muy de la época y muy de algunos mitos muertos prematuramente, quizá por ello mitos. “Buscando la muerte”¹³⁰ buscan el latido de la vida.

¹²⁹ “*Travesía de Madrid*. Autocrítica”, ed. cit. p. 111.

¹³⁰ Op. cit. p. 66.

E. M. Forster, en su libro *Aspectos de la novela*,¹³¹ explica las diferencias entre historia y argumento. Y pone unos ejemplos llenos de sabiduría:

- Historia: el rey murió y la reina murió.
- Argumento: el rey murió y la reina murió de pena.

Establece por tanto el principio de causalidad como ingrediente fundamental de un argumento. Pues bien, ni en *Balada de gamberros* ni en *Travesía de Madrid* se da un argumento, no uno sino varios, y entre todos ellos no existe transición. Es la suma final la que los conecta, como gotas de agua que colman un vaso. El protagonista de *Travesía de Madrid* ve sus días en la capital, hasta que despierta con el accidente de coche. Toda la novela es la causa de ese desenlace, pero no ha existido una cadena ascendente que llevara a tal final. Esto es muy propio de la literatura contemporánea que muchas veces ha considerado el argumento como un huésped ocioso de la obra, al que hay que atender denodadamente, con sacrificio, para no esperar luego nada de él. Las novelas de Umbral suelen tener un hilo argumental, *novelesco*, muy débil.

II.1.2. Tiempo lineal y tiempos simultáneos:

Para nuestro autor escribir es indagar en la memoria, en el pasado de cada uno. Sabe, como Borges, que “la poesía trabaja siempre con el pasado”.¹³² Dice que más que novelas hace libros de memorias que funcionan como novelas, en una búsqueda del tiempo perdido que lo emparenta con Proust y con muchos otros escritores.

A continuación no vamos a estudiar el tiempo en los libros de Umbral, el tiempo *real* transformado en literatura -un trabajo al que se acercó Miguel García-Posada en la introducción de *La rosa y el látigo*¹³³ - sino el funcionamiento interno del tiempo en las dos

¹³¹ E. M. Forster: *Aspectos de la novela* (*Aspects of the novel*, trad. de Guillermo Lorenzo), Madrid, Debate, 1983, p. 92.

¹³² Ha repetido muchas veces esta cita de Borges, como en el lema de *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 7.

¹³³ Introducción de Miguel García-Posada a Francisco Umbral: *La rosa y el látigo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 11-21.

novelas inaugurales del escritor. El tiempo novelesco que, no hay que olvidarlo, está muy relacionado con ese otro tiempo que inmoviliza Umbral en esos álbumes de recuerdos que son sus novelas. Fiel al significado verdadero de la palabra *recordar* en la pluma de los clásicos: “pasar las cosas por el corazón”, como nos recordaba en su ensayo sobre César González-Ruano, *La escritura perpetua*.¹³⁴

Sí, el tiempo de la novela es la plasmación del tiempo real, de una época, el tiempo vivido por el autor y otros hombres, y cada novelista lleva a cabo esa plasmación según su capacidad y su talento. Varios planos, como explican Bourneuf y Oulette en *La novela*,¹³⁵ se aúnan en el tiempo de la narración: el tiempo en el que se escribe, el tiempo en el que se realiza la acción, el tiempo en el que se lee. *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid* están escritas en los años 60, y esto sale por todos los poros de la obra, aunque sólo sea en las referencias musicales, o en ese clima de rebeldía y transgresión que imprime el autor a las obras. *Balada de gamberros* se *vivió* antes, pero se *revivió*, es decir, se escribió, en esos años 60. Leamos unas líneas que contextualizan la acción:

Elvis Presley. “Rock around the clock”. Una gran oleada rubia acompañaba, desde abajo, los movimientos del negro. Rock, rock, rock. Ritmo, sudor. Ritmo, sudor. Rock and roll. Empezamos a bailar por parejas. Los camareros habían desaparecido. Los ritmos se encadenaban uno a otro. Eran un solo ritmo. Al piano, uno de los negros. El otro seguía junto al micrófono. Rock, rock, rock. Uno de los blancos tocaba la guitarra eléctrica. El sexteto había llegado a su plenitud rítmica.¹³⁶

El mecanismo del tiempo es muy distinto en los dos relatos. *Balada de gamberros* es una novela lineal, los sucesos se cuentan unos detrás de otros. No hay novedad ni dificultad en este sentido. La vida, los robos, las trastadas de un grupo de amigos que viven en una ciudad de provincias, que hacen mucho ruido pero no son tan malos como parecen, aunque algunos accidentes se empeñen en demostrar lo contrario. La estructura es

¹³⁴ Francisco Umbral: *La escritura perpetua*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1989, p. 143.

¹³⁵ Roland Bourneuf y Réal Ouellet: *La novela (L'Univers du Roman)*, trad. castellana y notas complementarias de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1989, capítulo dedicado al tiempo en la novela, pp. 140-170. Este libro resulta muy útil para hacer una primera aproximación al estudio exhaustivo de la novela. Del mismo modo, aunque con un enfoque menos académico, más de *divulgación*, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, de José-Carlos Mainer (Madrid, Temas de Hoy, 2001), nos habla de la trayectoria del género, de sus modos y técnicas. En ambos libros los autores escriben sobre “el mundo de las novelas”, que es también el de los novelistas y el de los lectores, el mundo de la ficción que contagia el mundo *real*, del que procede.

¹³⁶ Op. cit., p. 65.

tradicional, Umbral sigue la tendencia del realismo social en boga. *Travesía de Madrid*, sin embargo, pone en práctica una técnica simultaneísta que el autor explicó en su conferencia “*Travesía de Madrid. Autocrítica*” (1966), y que recuerda un poco a *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, y a *La colmena*, de Cela. Es audaz y de resultados notables. Umbral potencia la historia jugando con el perspectivismo del narrador: mezcla varias historias, varios personajes y varios tiempos, en un mismo párrafo, dejando caer los desenlaces uno tras otro. La técnica desconcierta al principio, cuesta seguirla, pero cuando el lector se acostumbra valora la riqueza cinematográfica -esto tiene mucho que ver con un “montaje” cinematográfico- que el simultaneísmo aporta.

Bárbara acaricia pensativa sus trenzas mientras le da vueltas en la boca a un último pedacito de pan y Emma regresa maldiciendo a su camerino, y Ángela regresa sonriendo al suyo y Elena se mira en todos los espejos de la casa y pienso que hubo otra Elena una vez, un verano, que quizá también era argentina. Pienso en aquella otra Elena madura, en el hotel de Suecia, en una verbena en las Vistillas y los primeros abrazos bajo el Viaducto y también, sí, sus pequeños senos y cómo corrimos, cogidos de la mano, por las calles desiertas y recién regadas, hasta recibir el alaba en las sillas de un café cerrado, en plena glorietta de Bilbao. No tiene sentido este desdoblamiento, esta abundancia de Elenas en mi vida, pero ella me dijo, de pronto: “Llévame al hotel, sí; ven conmigo al hotel”. Fue la Elena de una noche, de unas noches, sabia y cariñosa, pero ahora se trata de otra Elena, de ésta, porque no puede haber más que una es ella y me está esperando. No quiero irme. La otra se fue en seguida. Alguien la recogería en Roma. Ah, sus vacaciones europeas. No vale jugar con los recuerdos. Habías resuelto tu vida. Hay que volver. Los últimos bañistas abandonan la piscina. Un agua cálida y sola sobre la que cae la noche. Regresan los trenes de cercanías con excursionistas borrachos de la fragancia del tomillo. En la estación del Príncipe Pío hay obreros con una maleta vieja y otra nueva, la maleta de la ida y la de la vuelta, que se van de nuevo a Alemania.¹³⁷

La técnica simultaneísta no sólo afecta al tiempo, afecta a todos los aspectos de la novela: desde el punto de vista hasta los personajes y el espacio. Pero quizá sea el tiempo el que sufra mayores modificaciones. El autor quiere explicar al lector cómo ve la vida el narrador, cómo se le presentan las personas y las cosas. Fusión de tiempos, hombres y mujeres, espacios, *Travesía de Madrid* logra que el receptor multiplique su capacidad de visión. El punto de vista lo es del receptor también.

La práctica narrativa de Umbral nos confirma que lo que dijo en el campo teórico refiriéndose a Valle-Inclán se lo toma muy en serio como novelista, y también como

¹³⁷ Francisco Umbral: *Travesía de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1966, pp. 148-149.

memorialista: “El imperio del novelista sobre el tiempo es fundamental para trabajar en una novela”.¹³⁸

II.1.3. La provincia y la gran ciudad:

Uno quisiera hacer a pie toda la travesía de su ciudad, desde los barrios nuevos que no conoce hasta los barrios viejos donde cree que ha nacido.¹³⁹

Travesía de Madrid se desarrolla en espacios interiores y exteriores. Pero lo que llama más poderosamente la atención, atención inmediata, es que el narrador precisa los lugares dando nombres de calles, barrios, estaciones, etc. La novela, en efecto, es una “travesía de Madrid”, y por Madrid se pasea, dibujando sus tipos sociales y llegando a veces al costumbrismo, pues Umbral quiere dejar bien claras las coordenadas espacio-temporales de su libro. La acción se desarrolla en un espacio muy determinado, la capital de España, que imprime carácter a la trama y al protagonista (en otro espacio las acciones que cuenta no tendrían ningún sentido, no tendrían *lugar*, nunca mejor dicho).

Dice Juan José Plans que “Umbral acierta plenamente en las partes dedicadas a describir Madrid. Vienen a ser como unos apuntes rápidos, certeros, como de reportaje periodístico”.¹⁴⁰ Pero un reportaje, un estilo periodístico pasado por la voluntad artística.

Espacios interiores y exteriores. Interiores como la pensión a la que llega el narrador-protagonista en una escena que abre el libro, o como las casas en las que se celebran guateques, los bares y discotecas, o las habitaciones que ponen marco a los escauceos amorosos de ese narrador-protagonista. Todos los espacios son captados por el punto de vista del narrador; cubre la novela entera, sin él no cabe acción en el libro.

Los espacios exteriores reciben nombres concretos y configuran una realidad: la ciudad de Madrid. La estación de Atocha, la de Delicias, el paseo del Prado, la calle Rosales, Recoletos... Es ya tópico decir de muchos escenarios, en literatura y cine, que constituyen por sí solos un personaje. Madrid es un personaje en la novela de Umbral, en

¹³⁸ Francisco Umbral: *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 261.

¹³⁹ *Travesía de Madrid*, ed. cit., p. 63.

¹⁴⁰ Juan José Plans: “Novelas de ahora mismo”, reseña de *Travesía de Madrid*, en *La Estafeta Literaria*, nº 359, diciembre de 1966, p. 20.

cuanto a que la interacción que mantiene con los personajes, como ya insinuamos antes, produce acciones que serían imposibles en otro espacio. El episodio de la “ruleta romana”, el automóvil lanzado a través de las calles sin respetar señales ni semáforos, sería imposible en un escenario que no fuera una gran ciudad. El mundo del hampa, delincuentes, hombres y mujeres que viven a la expectativa, no se puede dar sino en una ciudad como Madrid, donde se mueve dinero, y unos trabajan, a veces, para que otros puedan vivir de ellos. Ésta es la filosofía de muchos de los personajes de la novela de Umbral.

Escribe el autor en “*Travesía de Madrid. Autocrítica*”:

... el verdadero y único protagonista de la novela es Madrid. Y esto no lo ha dicho ni lo ha visto ningún crítico, sino que, muy al contrario, algunos de los más conspicuos han refutado por escrito lo de novela madrileña porque, para ellos, Madrid termina, sin duda, el día que se le murió el jaco del Simón al “Madriles”, y no saben que hay un Madrid de los años sesenta, que es el que yo he vivido y cuento o, mejor, presento en bruto al lector.¹⁴¹

El título de la novela es suficientemente explícito; se quiere dar un protagonismo muy relevante a la ciudad, ya desde el mismo epígrafe del libro. Una travesía porque hay camino y hay viaje en el peregrinar urbano del narrador, un hombre sin oficio ni beneficio que tantea el sexo de todas las mujeres a su alcance. Madrid es una ciudad ideal para atraer a este tipo de personajes; en Madrid se puede hacer fortuna a partir de la nada, aunque, naturalmente, no todos lo consiguen; en Madrid cada uno se puede crear su destino, bueno o malo, pero teniendo cuidado de no ser devorado por la ciudad, especie de organismo de millones de miembros. Es, además, un espacio neutro. Resulta difícil que alguien se pueda sentir *de Madrid*. Ser de Madrid es no ser de ningún sitio o ser de todas partes. Comentaba Rosa Regás en el prólogo a una colección de cuentos de varios autores sobre Madrid (ya hemos dicho que este libro incluye un relato de Umbral) este mismo tema con las siguientes palabras:

Porque Madrid es una ciudad mestiza, la que mayor número de extranjeros y de forasteros acoge, de tal modo que, como en Nueva York, cada hombre y cada mujer que llega desde cualquier punto de la península, que procede de los ambientes más lejanos y distintos, que acude con objetivos dispares, sabe y siente que hay un lugar para él o para ella en esta ciudad de vorágine.

¹⁴¹ *Travesía de Madrid*, ed. cit., pp. 106-107.

Y termina: “Tal vez en ello radica su propia esencia.”¹⁴² Este párrafo corrobora la impresión de ciudad abierta y conflictiva que tenemos de Madrid, muy rica en tipos humanos y situaciones que el escritor puede individualizar.

Nuestro personaje principal vagabundea por Madrid como un pícaro moderno. Sabe de qué va a vivir hoy, pero ignora qué le sucederá mañana.

Madrid olía a alcoba de meretriz como antes, a primera hora de la noche, había olido a fritanga y a cena, y antes, durante el día, a Metro, a cafetería, a neumático, a cine, a desinfectante y desinfectante mentolado. Y yo me dormía pensando que aquellas palmas al sereno y aquellos escapes de moto eran los de la calle de la Madera y los de la calle de la Luna.¹⁴³

Es ésta una ciudad muy sensual. Queremos decir que Umbral la caracteriza a través de todos los sentidos, más allá del de la vista, el más utilizado en las descripciones espaciales. Un lugar no sólo tiene un aspecto, que se ve; también se huele, se toca, se oye. En el párrafo que reproducimos queda patente este esfuerzo del autor por dar la sensualidad de la ciudad, los sentidos trabajando para captar el olor a desinfectante, el ruido de la moto y el olor a sus escapes, las palmas del sereno, y ese olor a “alcoba de meretriz”, que dice mucho más que lo que expresa en primer término, la comida de los pisos, etc. Acudimos de nuevo a la conferencia “*Travesía de Madrid. Autocrítica*” para confirmar y contrastar con el autor lo que vamos exponiendo:

Madrid, mi cuna, mi Rastro, mi patria, mi pueblo, mi villa, mi corte y mi república y tantas cosas más. Bien, ¿y qué iba yo a hacer con Madrid? En principio, un gran collage de la ciudad, una novela pop, un pop-novela, algo con relieve, con materia viva, con entrantes y salientes. *Para mí, la novela es la primera de las artes plásticas. La novela, más que leerse, tiene que tocarse, sentirse, olerse, vivirse; es necesario que su relieve abulte de las páginas y brote hacia el lector exactamente como un objeto pop.* En *Travesía de Madrid* hay trozos de periódicos, billetes del Metro, anuncios luminosos, carteles de tapia, incluso la tapia entera, gambas a la plancha, paquetes de cigarrillos estrujados por la mano del enfado, cosas, cosas, cosas. *Travesía de Madrid*, sí, es una novela pop, es una pop-novela, y no sé si esto es bueno o malo, pero estoy contento de que sea así.¹⁴⁴

¹⁴² Rosa Regás (ed.): *De Madrid... al cielo*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000, p. 11.

¹⁴³ *Travesía de Madrid*, ed. cit., p. 17.

¹⁴⁴ Francisco Umbral: “*Travesía de Madrid. Autocrítica*”, ed. cit., p. 132 (el subrayado es nuestro).

Umbral quería hacer con *Travesía de Madrid* algo nuevo, todo lo *nuevo* que puede dar el arte de una sola vez después de tantas revoluciones estéticas. Llama la atención el autor sobre el arte pop; dice que su novela es una novela pop o *pop-novela*. Sorprende la rapidez con la que Umbral incorpora a su literatura un movimiento artístico que sólo fue presentado en Europa ante un público amplio en 1964, bajo el marco de la bienal de Venecia de aquel año. Umbral escribe *Travesía de Madrid* en 1965, y hace suyas algunas señas de identidad de esta corriente tan influida por Duchamp y el dadaísmo, y que nació en Estados Unidos, alcanzando fama mundial con la obra de artistas como Rauschenberg, Lichtenstein o Andy Warhol. Al igual que este “arte popular” Umbral se inspira fuertemente en lo urbano, presta atención a los objetos (“cosas, cosas, cosas”) que resultan más cotidianos a la sociedad de consumo, y, como él mismo dice, da relieve al mundo que traslada en su novela. Para el arte pop tenían mucha importancia los *mass-media* como fuente de inspiración. Hay fragmentos de *Travesía de Madrid* que parecen escapados de algún programa radiofónico, rápido, caótico, enloquecedor, por no hablar de esos “trozos de periódico, billetes del Metro, anuncios luminosos, carteles de tapia...”, que dan un ambiente plenamente urbano, y urbano fue esencialmente el arte pop.

Observamos cómo el espacio recibe nombres, las calles no son anónimas. Decir que *Travesía de Madrid* es una novela realista no sería completamente acertado, pero la intención del autor de reducir una ciudad a todas las impresiones que pueda provocar en un habitante o, mejor, en un viajero, es en buena parte realista, un *realismo* en absoluto rígido. *Impresiones*, buena e intencionada palabra: el narrador nos describe su ciudad, son sus sentidos los que la catalizan. El relato, en este sentido, sería impresionista porque nos ofrece las impresiones personales de una ciudad (el yo del protagonista domina todo), lo que siente y cómo lo siente el protagonista-narrador. Hay crudeza en sus descripciones, la hay, seguro, en la realidad, pero nos parece más importante que el protagonista sea un personaje crudo, un hombre bregado en la lucha por la vida que se está abriendo paso, aunque sea de ese modo disoluto que nos cuenta, el carrusel de mujeres, la incógnita del día siguiente, pero el vivir *a tope*, vivir peligroso de una época y una generación. Madrid es un espacio ideal para este personaje, le da las posibilidades que necesita, el cartón-piedra de decorado que le pide su personalidad y su trayectoria en marcha.

Consideremos estos fragmentos:

En la estación de Atocha hay grupos de turistas que hacen palmas en corros como si estuvieran ya, antes de salir el tren, en Andalucía. En la estación de Delicias queda un salobre olor a mercancías que ha sido, durante muchas noches, el olor en que me he dormido envuelto. Otra vez la verbena de las Vistillas y la inmensa soledad del Viaducto, como la nave y la arquería de una catedral que es la noche toda. (...) La ciudad toda te da vueltas en torno en cuanto piensas en echarte nuevamente a las calles.¹⁴⁵

A la puerta del Museo del Prado hay un medio hombre en su silla de inválido.¹⁴⁶

En el Metro, al atardecer, hay un pederasta que cambia continuamente de vagón y trata de fijar en su mirada la mirada de algún muchachito.¹⁴⁷

A cada espacio, muy determinado en la geografía urbana de Madrid, se le asocia un personaje, un grupo humano, cuando no un olor o una vaga sensación que provoca la creatividad poética del narrador: describir sugiriendo, y en esa sugerencia darnos la situación del personaje, su problema o su personalidad, algo muy próximo a lo que hacía Cela en *La colmena*. En estos fragmentos seleccionados en muy pocas páginas Umbral presenta siempre a los personajes con el verbo “haber”: se dice el lugar, y luego el personaje que hay en ese lugar y lo que hace, mínimamente, con unas pinceladas que dejan las acciones en el aire y como olvidadas, pero que juntas conforman el retablo de una gran ciudad, el variado ir y venir de unos personajes que no saben dónde van ni de dónde vienen. El narrador no es en absoluto inocente (nunca lo es), por mucho que se disfrace de primera persona gramatical, o segunda persona hablando con su conciencia, pues a veces, y cuando le conviene, como veremos en el estudio del punto de vista, se comporta como omnisciente.

Un espacio fundamental es el de la pensión a la que llega el protagonista en el arranque de la novela.

La casa tenía un aspecto polvoriento y decididamente innoble. Toda la escalera olía al pequeño guiso que estaba preparando la portera en su tabuco. Era una casa de clase media venida a menos. “Allí te vas a hacer el amo”, decía Jonás. “Una vieja caprichosa y buena cocina”. Jonás, mal pintor y buen cumplidor con experiencia de viejas así y de sitios así, decía que yo me iba a hacer el amo. Pero el pasamanos de la escalera se iba para los lados con una volubilidad que daba vértigo.¹⁴⁸

¹⁴⁵ *Travesía de Madrid*, ed. cit., pp. 149 y 150.

¹⁴⁶ Op. cit., p. 153.

¹⁴⁷ Op. cit., p. 153.

¹⁴⁸ Op. cit., p. 9.

Aquí vemos de nuevo la manera que tiene Umbral de caracterizar los espacios, unos espacios que, nunca mejor dicho, son ambientes. La *mirada* de Umbral no se limita al sentido de la vista, se amplía a todos los demás, con un papel muy importante para el olfativo. Esto va a ser una constante en toda su obra. “El olfato es quizá el sentido más lírico”, leemos en *Mortal y rosa*.¹⁴⁹ Allí nos dice también algo que forma parte de la estética umbraliana, podríamos decir:

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. Con los ojos cansados, con el tacto seco, con el gusto saturado, con el oído torpe, se me aguza siempre el olfato, porque un sentido puede suplir a todos los otros, interpretarlos, poetizarlos, y digo ahora el olor de un pelo de mujer puesto a secar al sol.¹⁵⁰

Pensemos que el polvo de la pensión se debía de oler más que verse, que el aroma del “pequeño guiso” de la escalera concreta la cualidad más positiva de la dueña y de la pensión: “buena cocina”. Redundando en el olor, el narrador anota en la página 11: “Las chicas, las señoras, las camareras olían bien por aquel barrio.” Está caracterizando el lugar, el barrio, en el perfume de las mujeres que hacen de un espacio algo agradable y habitable. En un recurso en el que ha trabajado mucho la poesía moderna, Umbral también caracteriza a las gentes indirectamente focalizando los espacios por los que transitan, contagiados de su humor por obra y gracia del narrador:

Había grupos de gente paseando de arriba a abajo. Aunque era febrero, los bares y las cafeterías habían extendido sus terrazas en la acera. Los escaparates de las tiendas, ya cerradas, estaban alegres, encendidos. Toda aquella gente parecía, sobre todo, muy tranquila, muy segura de lo que iba a pasar en el mundo al día siguiente, que a lo mejor no pasaba nada.¹⁵¹

Es la gente que se para a contemplar los escaparates la que está alegre y encendida, o a la que la contemplación de esos escaparates les provoca esas sensaciones de felicidad y optimismo.

¹⁴⁹ Francisco Umbral: *Mortal y rosa*, Barcelona, Planeta-Destino, Biblioteca Francisco Umbral, 1998, p. 73. (Buscar ed. Cátedra, alr. p. 99)*

¹⁵⁰ Op. cit., p. 73.

¹⁵¹ *Travesía de Madrid*, ed. cit., p. 11.

Balada de gamberros también tiene espacios interiores y exteriores: el río, la fábrica de alternadores, la guantería, la piscina de la carretera de Barcelona, el campo. Pero domina un espacio principal, la ciudad de provincias que el lector asiduo y futuro de Umbral identificará con Valladolid, la ciudad en la que se crió el autor y donde realizó su educación sentimental, los primeros pasos de su vocación de “artista adolescente” enfermo de literaturas, como nos contará en tantos libros.

El río iba lento y rápido, claro y oscuro, bajo las copas de los árboles, bajo el puente, lamiendo los desmontes y las escombreras, los largos muros de ladrillo quemado, las fábricas abandonadas, los montículos marrones, el desecho de las tenerías...¹⁵²

El río, como le pasa a Madrid en *Travesía de Madrid* (de forma más acusada en esta segunda novela), es casi un personaje de la historia, porque el espacio marca claramente las acciones, la vida, de los personajes. Ya hemos visto que es frontera natural entre unos chicos y otros, campo de batalla de sus peleas y, en otras historias umbralianas, lugar de iniciación en el amor y en el sexo.

El río, que en algunos libros posteriores (como *Las Giganteas*¹⁵³) es espacio simbólico, con toda la carga simbólica que acarrea el río desde Heráclito pasando por nuestro poeta del llanto Jorge Manrique, aquí está descrito de forma más realista que en otras obras. El río en *Balada de gamberros* es el lugar de la muerte, de la escena trágica de un muchacho ahogándose, con el malva de la piel denunciando la congelación, y no es un espacio idílico de amor y juventud rampante, como sí lo será en libros que vendrán después. Al igual que en *Travesía de Madrid*, del espacio de *Balada de gamberros* hay que decir cómo domina la subjetividad del narrador: es el espacio del que narra. Impresionismo en la captación del ambiente. Se describe y se refleja lo que para una personalidad, ya sea real o inventada -en la literatura hay mucho de pose o invención hasta en lo más auténtico y pretendidamente realista-, significan los lugares, los ambientes, los personajes, diálogos, toda la obra. Muy importante es el punto de vista para entender el espacio: especie de narcisismo total de los narradores de Umbral. Por eso tal vez nos estemos excediendo de los límites de este párrafo dedicado al análisis del espacio, evidenciando una vez más lo artificioso, aunque beneficioso, de un estudio que trate los aspectos de la novela como

¹⁵² *Balada de gamberros*, ed. cit., p. 9.

¹⁵³ Francisco Umbral: *Las Giganteas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982

compartimentos estancos, cuando esos mismos aspectos se comportan, en la realización que toda novela es, como vasos comunicantes.

II.1.4. Los amigos de la adolescencia y de la juventud. Madrid como personaje:

Al principio aludíamos a la apariencia que pueden dar los personajes de cuentos y novelas de Umbral, apariencia de superficialidad, de quedar el retrato del personaje en la piel, sin ahondar en las razones de su comportamiento. Vemos, olemos, sentimos moverse a los personajes, pero no llegamos a entenderlos, no se nos explican. Ésa es la impresión que nos pueden producir. Pero ya hemos dicho que Umbral prefiere dar el interior por el exterior, menos cuando escribe un diario-poema-novela-memoria-dolor que se llama *Mortal y rosa* y el buceo por el alma atormentada, la mente a flor de piel, es todo lo contrario: dar el exterior por el interior. En *Travesía de Madrid* y en *Balada de gamberros* no sucede eso, novelas de realismo social aunque con aportaciones muy personales del autor y notas poéticas. Y en *Balada de gamberros* siempre se nos muestra el exterior de los personajes, nada de profundidades psicológicas. Estamos al borde del *behaviourismo*, exagerando. Así se nos describe a Amalia:

No había vuelto a ver a Amalia desde el verano. Nos habíamos bañado juntos unas cuantas veces. En cierta ocasión conseguí espiarla entre la maleza mientras se desvestía para ponerse el bañador. Y eso fue todo. Pero Amalia, ahora, estaba allí, en el escondrijo del Vespa y la Mogumbi. Habían llegado en moto, cogida ella a las caderas del tipo. Apenas pareció fijarse en mí cuando llegaron al fondo del sótano, adonde estábamos nosotros.¹⁵⁴

La única profundidad la da el narrador con sus observaciones, con su mirada. Pero este narrador resulta mucho más frío que otros que practicará Umbral. Es una voz que no se inmuta, impasible, cuando los narradores de Umbral suelen ser bastante, digamos, apasionados, con una personalidad que se quiere imponer. En *Travesía de Madrid* el narrador ya tiene una voz propia, distinguible. El lector, aparte la calidad de la escritura que

¹⁵⁴ Op. cit., p. 35.

adelantaba Umbral en *Balada de gamberros*, tiene la sensación en ocasiones de estar escuchando, más que una voz, un altavoz, hermético, distante. Ofrecemos estas observaciones ahora y no en el estudio del punto de vista, porque nos parecen útiles para entender a los personajes.

Travesía de Madrid es lo que se ha llamado una novela-ciudad. Ya hemos citado bastante los antecedentes de Dos Passos y Cela. En su "*Travesía de Madrid. Autocrítica*",¹⁵⁵ Umbral hablaba de los personajes de su novela del siguiente modo:

La novela tiene tres millones noventa y nueve mil personajes, que deben ser exactamente los actuales habitantes de Madrid, ya que yo he querido meterlos en el libro a todos, y no hacer el estudio puntilloso y demorado de unos pocos, dos o tres exquisitos o típicos o pintorescos, de esos que luego dice el crítico que están "muy bien vistos" por el autor. Pero la novela psicológica, de caracteres, es algo decimonónico, que ya está hecho, y yo creo que nos encontramos en la obligación de inventar otra cosa: por ejemplo, la pop-novela o novela-pop.

Resume el autor en las mismas páginas diciendo que su novela es "madrileña", y que "el verdadero y único protagonista de la novela es Madrid". Los personajes de *Travesía de Madrid* son legión, muchísimos, sobre todo mujeres que no se suelen repetir; aparecen en un capítulo del libro y luego se esfuman. No ocurre así con la patrona de la pensión o con la dueña del Alfa Romeo, el coche que jugará a la ruleta romana en toda la novela hasta el final, cuando choca contra un camión y se produce como un despertar en la conciencia del protagonista: el golpe y el agua fresca de una fuente urbana le devuelven a la realidad, precaria pero lúcida, de su vida. Es más, las mujeres, y en general todos los personajes de este libro, excepto el narrador (y éste busca reafirmarse), apenas tienen identidad, se volatilizan, son seres en cuanto que forman un conjunto, una sucesión de imágenes para el narrador: forman Madrid. Umbral dijo que *Travesía de Madrid* tenía un personaje de más de tres millones de personas, es decir, los habitantes que por aquella época albergaba Madrid. Pero uno a uno, los que desfilan por la novela, no dejan apenas huella, y en la confusión con otros se pone de manifiesto su precariedad como seres reales: son sombras que afectan al personaje pero que no lo marcan, él sigue su camino, su no-camino. La confusión se traduce en fusión; afirma el narrador que las mujeres con las que trata han llegado a fusionársele en una sola mujer:

¹⁵⁵ Op. cit., pp. 106 y 107.

Pienso en una Elenaluzolgasofíamarijuanabárbara múltiple e igual a sí misma. en una sola mujer de muchas caras y mucho nombres de la que tendría que hablarle ahora a Bruna para que supiera qué soy, quién soy, cómo soy.¹⁵⁶

Esto significa que la técnica de acciones simultáneas que ensaya Umbral en *Travesía de Madrid* no es una impostación literaria, un alarde técnico ocioso y artificial: su sentido es profundo porque demuestra ser la única manera válida de contar la historia, *esta* historia, el único vehículo que puede poner en marcha este carrusel de sexo, tiempos, calles, etc. La lógica de lo ilógico es obra de esta técnica. El personaje ve la realidad de ese modo fragmentado o, mejor, con ese modo de aislar las piezas desmembradas de su línea temporal, descolocarlos y unirlos, a su vez, en un orden propio, el del cerebro del personaje-narrador. El protagonista cuenta y mezcla distintos sucesos que le han acontecido a él o a otros. Pueden ser noticias de periódico, en lo que nos recuerda al Cela que vendrá después con *San Camilo, 1936*, entre otros autores. La novelas siguen en muchos aspectos la técnica del *collage*, porque para Umbral Madrid es un *collage* humano. El personaje colectivo de Madrid, como ya ocurriera en los famosos ejemplos de *La colmena* y *Manhattan Transfer*, con la descripción de calles, barrios, museos, ambientes (recordemos que Umbral se declara, más que cualquier otra cosa, “escritor de ambientes”), está representado por unas figuras que parecen huir siempre de ellas mismas y del narrador, como esas gentes que nos cruzamos cada día cuando paseamos por una gran ciudad: nadie conoce a nadie pero todos vivimos juntos.

Quiere decirse que *Travesía de Madrid* es una novela colectiva, una novela de masas con un solo personaje de mil cabezas. ¿Y qué es lo que le pasa a ese personaje? Que tiene prisa, que tiene ganas de vivir, que le falta dinero o le sobra dinero, que está angustiado y no lo sabe, que está alienado y no lo sabe, que se ha perdido a sí mismo, que sufre porque está vivo o porque teme no estar vivo, que le asfixia la multitud y le asfixiaría mucho más la soledad, que no tiene salida, que es, como todo habitante de las grandes urbes de Occidente, un fin de raza, un final de serie, un europeo tardío, un final de civilización, un decadente desgarrado entre la tradición individualista y el futuro que no le pertenece.¹⁵⁷

Dice Umbral que el verdadero novelista no se hace por la creación de una obra o de un estilo, sino en la de un personaje. Lo afirma en la semblanza que le dedica a José Luis

¹⁵⁶ Op. cit., pp. 258 y 259.

¹⁵⁷ “*Travesía de Madrid*. Autocrítica”, ed. cit., p. 107.

López Vázquez en *Los cuerpos gloriosos*.¹⁵⁸ Empieza hablando del arte del actor para después aplicar su teoría al del novelista. Umbral es un “novelista completo”, con su peculiar concepto de novela, novela memorialista (que es la dominante en él, pero no la única), porque ha acertado a poner en pie un personaje que se ofrece en varias tandas, múltiples facetas de sí mismo. El yo que el escritor ha construido, esto es, la constitución de sí mismo como personaje literario, pues ya sabemos que Umbral entiende la literatura desde su vertiente más narcisista, aunque vaya mucho más lejos. En *Balada de gamberros* ese yo es puramente narrativo, como ya dijimos, con escasa participación en la trama, más testigo de lo que sucede en la novela que actor. En *Travesía de Madrid* es la estrella en torno a la cual gira todo lo demás. Umbral, según su propia definición, es “novelista completo” porque ha creado un personaje que es el que esperan sus lectores en los libros que va publicando: un hombre de letra y hueso que trasciende la realidad del creador para darnos su humanidad y sus contradicciones íntimas. Umbral se ha encarnado en su literatura, y ha encarnado a otras personas, amigos, conocidos, personalidades... y los ha transfigurado en personajes. A algunos se les puede seguir en varios libros, como una serie de etapas de la vida del autor o épocas históricas y literarias que le gusta *interpretar* artísticamente, literariamente, según nos explica en pasajes como éste, perteneciente a *Los cuadernos de Luis Vives*, que ya hemos citado en otro momento y que nos parece esencial:

Incluso cuando saco en un libro personajes reales, políticos o escritores, vivos o históricos, ya no son ellos. Mi Franco no es Franco. Mi Pardo Bazán no es la Pardo Bazán. El personaje real, con sus nombres y apellidos, en cuanto entra en una novela principia a comportarse novelísticamente. Ya para esto no hay que forzarle. Hay que dejarle solo.¹⁵⁹

El autor había explicado su novela con una teoría de círculos concéntricos. El último de ellos lo conforman los personajes reales. La novela es una novela de ciudad, como hemos dicho, pero también es una novela de personas que, como dice Umbral, cruzan raudas por el libro y a veces no se detienen, no vuelven, desaparecen:

Con ellos empieza ya el mundo estrictamente autobiográfico del autor, que soy yo, porque yo soy desesperadamente autobiográfico y escribo para saber lo que pienso de mí.

¹⁵⁸ Barcelona, Planeta, 1996, p. 257.

¹⁵⁹ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 120.

Tales personajes -Elena, Luz, Fernando, Montse, etc.- inician, como digo, el meollo intimista, personal, autobiográfico dentro de una novela que está concebida en general como novela de masas, como biografía en el espacio, no en el tiempo, de una gran ciudad, y que, sin embargo, tiene un interior de novela no diré tradicional, pero sí ortodoxa. Y no es tradicional esta zona de la novela porque esos personajes no están tratados en función de la psicología, sino en función de la sociología; son producto del hervor general del libro, seres aislados por mi memoria y mi voluntad, pero que inmediatamente pueden reintegrarse al friso general de anonimato y velocidad que es la novela.¹⁶⁰

II.1.5. El narcisismo del narrador:

Es probable que el punto de vista¹⁶¹ sea el aspecto más importante de un trabajo que estudie las novelas de Umbral, toda la obra del autor, compartiendo prominencia con eso que se ha llamado estilo. Para algunos estudiosos el punto de vista es tan fundamental en el relato como la elección de la rima en la poesía; y muchos han afirmado que el personaje clave de una novela siempre es el narrador, ya que sin él no existe nada, y fuera de su óptica lo demás no tiene sentido. Leemos lo que nos cuenta un narrador y cómo nos lo cuenta él. El punto de vista es la puesta en práctica de un juego de espejos, el autor y el lector cifrando y descifrando, como ejes de esas paredes reflectoras, los personajes en medio. En las novelas de Umbral con más razón todavía. El autor se identifica frecuentemente con el narrador de la historia, narrador en primera persona, que además es el protagonista del relato. Esto se cumple muy a menudo, pero no siempre; por ejemplo, en

¹⁶⁰ “Travesía de Madrid. Autocrítica”, ed. cit., p. 108.

¹⁶¹ Darío Villanueva, en *El comentario de textos narrativos: la novela* (Gijón, Júcar, 1995, pp. 19 y 20), nos recuerda la distinción de Gerard Genette entre *visión* y *voz* en la narración: “Es la cuestión del “punto de vista” que desde la segunda mitad del siglo XIX viene preocupando a novelistas y teorizadores. Pero aunque este tecnicismo de retórica narrativa esté tan consagrado como, por ejemplo, el de *metáfora* o *imagen* en poesía, y haya sido objeto de recientes estudios monográficos en libros como los de Jaap Lintvelt y Susan Sniader Lanser, ambos de 1981, lo cierto es que engloba dos aspectos diferentes y complementarios: el de la *visión*, ciertamente, pero también el de la *voz*. Es decir, ¿quién ve? Junto a ¿quién habla? En la organización del discurso narrativo es fundamental el ángulo de enfoque de los sucesos de la historia, y la voz o voces diferentemente moduladas que transmiten información sobre los mismos recabada de una o más perspectivas.” Quizá por ser un concepto tan amplio “punto de vista” puede pecar de inexacto. Aquí se emplea en su sentido más general, aunque luego concretemos según los diferentes matices que se dan en las obras.

*El socialista sentimental*¹⁶², cuyo personaje-narrador, Asís, se independiza del yo memorialista de Umbral.

Tanto *Travesía de Madrid* como *Balada de gamberros* se cuentan desde la primera persona, y es fácil identificar a la misma voz, aunque con diferente tono, contándonos distintas etapas de su trayectoria. En *Balada de gamberros* el yo es un adolescente que comienza su relato describiéndonos el río de su ciudad, entre el realismo duro y el lirismo poético. Allí navegan en barca, reman, juegan, y se enzarzan en peleas con otras bandas de chicos. La primera persona, en las dos novelas, es coherente: sólo se nos cuenta lo que ve el personaje. Pero el simultaneísmo de *Travesía de Madrid* amplía el ángulo de visión: todos los sucesos, todas las imágenes. La novela es muy visual, al igual que muy sensual. Umbral dice en sus libros sobre Valle que es un narrador plástico que ve siempre lo que narra, piensa en imágenes; él también: en imágenes y en palabras como imágenes. El lector recibe varios fognazos, uno detrás de otro, porque así es la literatura, pero en una sucesión vertiginosa que le hace ver una narración cubista, de múltiples caras, rápida: cada historia subordinada a la general (un hombre joven que vive en Madrid de lo que puede, sobre todo de las mujeres o de los robos, procurando que la vida no le viva a él) se enriquece con el contacto de las otras historias. Por ejemplo, las mujeres: aparecen distintas mujeres en el mismo párrafo, todas son novias, amantes o amigas del narrador, no están por ellas mismas, no sólo, están para definir al narrador; juntos forman un cuadro de muchas viñetas que nos dan el retrato completo del personaje que cuenta la historia. E. M. Forster los llamaría personajes planos, y son circunstanciales y fugaces, pero de vez en cuando reivindican la atención del narrador con su drama particular. Luego no son tan planos, conforman la angustia en la que se mueven los personajes de Umbral. Recordemos el lema de *Travesía de Madrid* tomado de Kierkegaard: “La angustia es el vértigo de la libertad”.

Ese personaje es un narrador-personaje que interviene en la acción, aunque menos que otros, porque las mujeres tiran de él; pienso en la conductora del Alfa Romeo, que lo arrastra al juego de la ruleta romana. Esta novela es la narración de muchos arrastres, el hombre es arrastrado por la vida, una vida que no consigue orientar. O los miembros de la banda de ladrones comandada por un gangster argentino, que lo enrolan en sus filas cuando el personaje no tiene vocación ni de delincuente ni de prófugo de la justicia, que es como

¹⁶² Francisco Umbral: *El socialista sentimental*, Barcelona, Planeta, 2000.

terminará. El carácter del protagonista es fuerte, pero el vértigo de la libertad le vence siempre, ya que no sabe hacer buen uso de esa libertad y se acaba arrepintiendo de las decisiones que los otros toman por él.

En *Balada de gamberros* el personaje-narrador, anónimo, no interviene prácticamente para nada en la acción, excepto al final de la novela, cuando viajan en tren y se atreve a besar a Estrella, una chica bizca que ha conquistado levemente su cariño. Es más bien un personaje-notario de las acciones de sus compañeros, el memorialista de los demás, la cámara móvil y amistosa que sigue las andanzas del grupo y registra sus hazañas. Llama la atención que Umbral no haya elegido una tercera persona para esta novela de talante tan tradicional, porque su narrador, ya digo, no actúa, sino que presencia, ve y anota para el futuro, el futuro del lector. Pero a Umbral le fascina el yo, le asusta o desprecia la objetividad, la omnisciencia de la tercera persona, y prefiere un infiltrado en la narración que imponga su voz en lugar de una tercera persona que no ha utilizado nunca mucho. No obstante, en este relato la primera persona alcanza prácticamente la objetividad y distanciamiento de una tercera. El *narcisismo* literario de Francisco Umbral no tiene en *Balada de gamberros* su máxima expresión, aunque el mundo recreado sea personal, completamente vivido por el autor.

Pero el yo tiene distintas presentaciones. La primera persona es la voz narradora que le fluye con naturalidad a Umbral. Sus libros son compendios de experiencias, de *confesiones*, un alarde de la memoria que se complace en sí misma. La metamorfosis de la ficción, que suele ser tenue, le solicita a Umbral la primera persona narradora. Es muy extraño que el lector logre evitar la identificación del rostro del autor con el del personaje que le está contando la historia, aunque la portada de su libro subraye la palabra “novela”. El escritor es esa persona capaz de convertir cualquier vida, sombría o brillante, en una novela.

II.1.6. Un estilo que se está haciendo:

Sorprende que ya en los primeras reseñas que se le dedicaron a Francisco Umbral lo que más destacaran los críticos fuera el estilo del autor, “el virtuosismo estilístico, de

pasmosa seguridad al tratarse de un escritor tan joven”¹⁶³, como afirmaba José Domingo tratando *Travesía de Madrid*. O Juan José Plans, que reseñando la misma novela remataba su crítica con este párrafo:

En conclusión, Francisco Umbral ha escrito una obra en la que su valor más importante es el estilo empleado, lleno de armonía. Y no deja de ser interesante el mundo en que se remueve el personaje.¹⁶⁴

Miguel García-Posada, en su edición de *Mortal y rosa*,¹⁶⁵ abordaba el análisis del estilo umbraliano en dicho libro utilizando armas de la crítica poética, siendo consciente de que la prosa de Umbral se sirve de abundantes recursos propios de la poesía. El escritor ha manifestado muchas veces que su aprendizaje literario lo hizo fundamentalmente con los poetas, de Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío a Pablo Neruda, pasando por toda la Generación del 27, en español, y aprendiendo la modernidad con Baudelaire y Verlaine, amén de muchos otros poetas. En *Guía de pecadores*, en la entrada que se dedica a sí mismo al final del libro, escribe: “Sabe que se ha limitado a trasladar a la prosa los hallazgos de la poesía.”¹⁶⁶

De las definiciones que da el *DRAE* de la palabra “estilo”,¹⁶⁷ la que más conviene a Umbral quizá sea la sexta: “Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador, carácter especial que, en cuanto al modo de expresar los conceptos, da un autor a sus obras.” Más genérica es la séptima: “Carácter propio que da a sus obras el artista.” Ambas son pertinentes en un comentario sobre nuestro autor, porque Umbral concentra en el estilo los valores máximos que puede tener un escritor. Para él, el estilo es la firma del artista en la obra, el D.N.I. de signos, y lo que trasciende a los signos, que lo caracteriza y distingue de los otros artistas. Además, para Umbral la literatura es creación verbal, la forma por encima del fondo, subordinando éste a aquélla. El lazo de las palabras, en sonoridad y belleza, tira de los conceptos, el contenido que sus historias transmitirán. El

¹⁶³ José Domingo: “Juan Farias y Francisco Umbral”, reseña de *Los buscadores de agua*, de JF, y *Travesía de Madrid*, de FU, en *Ínsula*, n° 242, enero de 1967, p. 5.

¹⁶⁴ Juan José Plans: “Novelas de ahora mismo”, reseña de *Travesía de Madrid*, en *La Estafeta Literaria*, n° 359, diciembre de 1966, p. 20.

¹⁶⁵ Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas), 1995.

¹⁶⁶ *Guía de pecadores*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 215.

¹⁶⁷ Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima primera edición, tomo I, Madrid, Espasa Calpe, 1992,

autor se ve escribiendo, y esa escritura arrastra lo que va a contar. Todo se puede escribir; importa acertar en el cómo. Ahí está el estilo.

Escribe en su ensayo *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*: “Va de suyo que el escritor hecho tiene una huella digital inconfundible, un estilo, como el pintor, y eso le hace personal, incanjeable, genial.”¹⁶⁸ Umbral habla de Valle pero no hace sino proclamar el derecho de independencia y libertad, también brillantez, de estilo artístico que posee el escritor, pero sin desgastar manidamente ninguno de estos términos, como sin duda se ha hecho con Umbral: aún en los elogios, y en la verdad, cabe el cansancio.

Como ya dijimos en el capítulo “El estilo como valor supremo” (I.4), podríamos haber enfocado todo el trabajo desde el punto de partida del estilo, pero también hay que tener en cuenta lo extraordinariamente amplio que es el concepto “estilo” en Umbral. En buena medida, para nuestro escritor, el estilo es la obra. La obra se constituye como tal en cuanto que no puede ser de otra manera, tiene la forma que ha tomado: el estilo es esa forma que individualiza a la obra de arte, del mismo modo que lo hace con el artista. Pero este *problema* recorre el estudio de toda la obra umbraliana, y trataremos de desentrañarlo en cada libro seleccionado.

Ni en *Balada de gamberros* ni en *Travesía de Madrid* el estilo es tan lírico, como más tarde lo será en otros libros del escritor. Tampoco alcanza la variedad y el dominio que se verán más tarde. Tono bronco, desgarrado, duro, así funciona muchas veces el estilo umbraliano en estas dos novelas. Ambientes sórdidos, palabras sórdidas, personajes *perdidos de la vida*, una época vertiginosa que se cree inmortal y mítica, revoluciones sociales e ideológicas que provocaron rebeldías estéticas y literarias. Por otro lado, ya lo hemos señalado antes, el estilo de Umbral en estas dos novelas es marcadamente sensualista: colores, sonidos, ruidos, sensaciones táctiles, olores, sabores. Los personajes, los lugares, hasta los acontecimientos se huelen y se saborean, no sólo se ven, se oyen y se tocan, que es lo más frecuente en la narración novelesca. Por eso la descripción, la imagen que el lector se hace en su mente, el cuadro que construye con las pinceladas y las voces del autor, es muy completa: Umbral, unas veces con más acierto que otras, ha estado atento a llevar a sus libros la incertidumbre de una época, la personalidad de un tiempo que no sufre conflictos con su propia personalidad, de hombre y de escritor, porque antes ha hecho suya

¹⁶⁸ Barcelona, Planeta, 1998, p. 124.

esa época con palabras. Sí, el estilo es el hombre, sostiene Umbral, y los libros de un hombre deben ser ese hombre: aquí está Umbral en cada página. Un autor llena un libro cuando es demasiado patente su presencia en él; esto no tiene por qué ser un lastre para la creación, aunque no se haya independizado completamente del creador. Con Umbral ocurre, mucho más que con otros escritores, que no leemos tal o cual libro, leemos a Umbral. Lo cual no es sino un privilegio del estilo. Y no vamos a insistir en el tópico de la “brillantez del estilo de Umbral”. Sí que podemos aprovecharnos de ese tópico y darle la vuelta: el estilo umbraliano ha logrado mostrarse brillante hasta en su opacidad; el expresionismo, un cierto tremendismo (no abusamos más de los *ismos*), ese *latigazo* que junto con la *rosa* sabe colocar en su discurso, sin que haya apenas transición entre el golpe y el homenaje poético, puede brillar tanto o más que la divagación del yo lírico que ha ensayado Umbral en muchos otros libros. Escribió en *Mortal y rosa* estas palabras: “¿Y el estilo? El estilo es la modulación que toma el lenguaje al pasar por nosotros, como la curva que adopta el agua en una jarra”.¹⁶⁹

Destaca en la novela de Umbral el uso del diálogo, fresco, natural, *vulgar* a veces cuando los personajes lo requieren. Una cosa es narrar el narrador y otra dejar oír las voces de los personajes. Umbral, gran oyente de la calle, es por ello un maestro del diálogo literario, que no está obligado a ser literaturizante:

- Que a la novia de Berto quieren casarla con un gitano.
- El viejo es un cerdo. Se ha enterado de que el faraón tiene perras.
- Pero esa boda estará mal vista entre los calés.
- Es que no va a haber boda, y para eso estoy yo aquí -interrumpía Berto.
- ¿Y qué dice ella?
- Ella no dice nada.
- Le tiene miedo a la navaja del viejo.
- Y a la navaja del gitano.¹⁷⁰

El diálogo es rápido, vibrante. Algunas veces se quiere dar un rasgo popular que defina al personaje. Una mujer dice en *Balada de gamberros*: “- Los melitares no quieren barullo en la Capitanía.”¹⁷¹ Aquí vemos el realismo social que estaba de moda en esos momentos, iniciando el declive. Umbral abandonará esa tendencia. Por otro lado, en

¹⁶⁹ Francisco Umbral: *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino-Planeta, Biblioteca Francisco Umbral, 1998, p. 87.*

¹⁷⁰ *Balada de gamberros*, ed. cit., p. 27.

¹⁷¹ Op. cit., p. 33.

Travesía de Madrid también disfrutamos de un diálogo muy vivo, que ya había ensayado en algunos cuentos. Entre las páginas 151 y 160, en una de las secciones del libro que hacen las veces de capítulos aunque vayan sin numerar ni titular, nos encontramos que casi todo el espacio lo ocupa el diálogo. Es una fiesta, un guateque organizado en un piso. Los párrafos de narración se desvían a otros tiempos y otras anécdotas, además de describir lo que está pasando en la fiesta. Transcribo parte del diálogo:

- ¿Apagamos las luces?
- Pero no todas.
- Entonces no tiene gracia.
- La gracia no está en lo que se ve, sino en lo que se toca.
- A ésta la asusta que la besen a oscuras.
- Las hay muy raras.
- ¿Queréis más cuba-libre?
- Lo que queremos es que cambies de disco.
- ¿Otro de los “Beatles”?
- ¡Quieto, pesado!
- Vale.
- La niña no se deja.
- Pues aquí no hemos venido a hacer las flores.
- Sobre todo que ya se ha pasado la época.
- Muy bueno, macho.
- Que no encuentro el disco de los “Beatles”.
- Me quieres, Petri, me quieres?
- Era uno grande.¹⁷²

El narrador no interviene, o consigue que parezca que no interviene. La sensación es de inmediatez, como si hubiésemos sorprendido a sus personajes, con unos micrófonos, en su fiesta, discutiendo sobre la música, ligando, etc. No hay *verba dicendi* para introducir las palabras, acotaciones del diálogo. El lector asiste a una conversación *real*, con una lengua *real*, donde la convención literaria se ha reducido al máximo o, mejor, ha conseguido que no se note su presencia.

Es difícil comentar el estilo, algo tan vago y al mismo tiempo tan concreto -la literatura, recordemos, se fija de una determinada manera, toma una pose formal en el papel y no otra: el estilo-, sin penetrar en otros aspectos que ya han sido tocados en este capítulo. El estilo los reconcilia a todos. En un autor distinto, quizá tocaría a la *historia*, al argumento, o a la pura y esquemática intriga, el papel de aglutinar y dar sentido a todos los

¹⁷² Op. cit, p. 151.

elementos que configuran una novela: todo está subordinado a hilvanar unos sucesos, desperdigar unos personajes que se mueven, interactúan, realizan una historia, aquello que interesa al público mayoritario de novelas. Pero en el caso de Umbral, a quien le interesa muy poco el *cuento* de las novelas, es el estilo el encargado de armonizar todos los elementos, porque emanan de él, son sus servidores. Con una definición del estilo como la que nos ha dado más arriba, lo que da forma personal al lenguaje de todos, podemos afirmar, como Umbral, que “el estilo es el hombre”, lo que personaliza al lenguaje, que es un ente abstracto, una idea. El estilo no es otra cosa que el yo del escritor transfigurado en palabras, yo-literario que ordena, compone, poetiza y, por supuesto, narra. Es la idea de la novela como obra de arte, con idéntico rango que otras modalidades artísticas. A Umbral no le atrae la infatigable discusión sobre los géneros literarios, ni la creencia editorial de que la novela es lo que se vende, el más comercial de los modos de presentarse la literatura. Cuando no leemos una novela, ni siquiera un libro, ni un tema, cuando leemos al escritor, un hombre que se aparta de otros, se singulariza, con unos tics estilísticos y humanos diferenciables, entonces hemos alcanzado un triunfo, a nuestro juicio, en arte. Ese triunfo lo captó muy bien Walt Whitman al decir en versos famosos: “Camerade, this is no book, / Who touches this touches a man.”

II.2. SI HUBIÉRAMOS SABIDO QUE EL AMOR ERA ESO (1969)

II.2.1. Una novela de amor poco convencional:

Si hubiéramos sabido que el amor era eso es una novela de amor, pero de un amor muy poco novelesco, sin efectismos. Una historia que avanza lentamente, con morosidad incluso, y se recrea en los pequeños objetos, en las pequeñas cosas, como un taxímetro o un libro. Cotidianidad, palabras entresacadas de diálogos vividos... Porque *Si hubiéramos* es una historia *vivida*, como ha declarado Umbral en alguna ocasión, muy autobiográfica, un pedazo de sus memorias. El amor, con sus pasos en falso, sus idas y venidas, sus esperanzas y sus dudas.

“Milquinientos” escrito así, todo junto, se leía en unas letras metálicas que había incrustadas al lado del volante, entre los relojitos del cuadro de mandos y el taxímetro, era un diminuto cine, un guiñol de números, donde el siete daba el estacazo al seis, para ocupar su sitio, y así sucesivamente, hasta que aparecía en escena un nuevo personaje, el uno, que en seguida se emparejaba con el cero, para luego traicionarle, como los delgados traicionan siempre a los gordos, y poner en su lugar a otro uno, y viajaban los dos uno emparejados como policías, pero sólo por muy poco tiempo, pues el segundo uno le sustituía luego un dos, y así sucesivamente, y la magia del guiñol se había roto e imperaba otra vez el mundo de la matemática, la elemental y eterna sucesión aritmética de las cifras, movida a golpes de taxímetro, como latidos de un corazón muy fuerte y muy lento.¹⁷³

II.2.2. El espacio, habitado y condicionado por los personajes:

Los escenarios: la calle, mucha calle, y los cafés, cervecerías... barrios ricos y barrios pobres, y las grandes zonas de Madrid: Castellana, Paseo del Prado, Rosales, etc.

¹⁷³ Francisco Umbral: *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, Barcelona, Destino, 1969, p. 22.

Espacios interiores y exteriores, pero siempre vividos por los protagonistas, lo que convierte a esos lugares en espacios únicos, intransferibles. El narrador puede describir de forma muy minuciosa, aunque casi siempre de forma poética, una serie de objetos de un bar, por ejemplo, y dejar el resto implícito; aquellos objetos, entonces, se convierten en caracterizadores fundamentales del espacio. Umbral prefiere dar los ambientes fijándose en los personajes, algunos muy tipificados, como los que ya aparecen en la primera página de la novela:

Como aquel café de primavera, con el invierno aún dentro, disfrazando de un frío inexistente el confort destripado de los divanes, el humear inútil de los cafés, la hoguera mínima, húmeda e invisible del coñac en el fondo de la copa o laringe abajo, quemando las palabras del conversador interminable, del contertulio de todas las tertulias, del bebedor de coñac y fumador de tabaco negro o rubio, con boquilla o sin boquilla, mentolado o no mentolado, canceroso o anticanceroso, cordial siempre y conversacional. Pero afuera hacía sol. Un sotanillo con antesotanillo, una hornacina con figuras que dudan entre resultar muy antiguas o muy modernas, entre el modelado en serie y la filigrana roció del arte refinadamente basto y bastardo.

La descripción del café sigue en el segundo párrafo; no la transcribimos completa porque es muy extensa. Pero este fragmento ya nos sirve para comprender cómo da el lugar el narrador en *Si hubiéramos sabido...* No es en absoluto sistemático. El ambiente se crea con la nota de color que dan unos cuantos clientes. Se les tipifica, se les deja prácticamente en elementos no individuales, seres que se han escapado de una serie. “Pero fuera hacía sol”, dice el narrador, para remarcar lo sórdido de aquel panorama. Y respecto a detalles materiales, a objetos, un comentario sobre la hornacina que hay en el sotanillo, un comentario que podría ser irónico pero prefiere ser abiertamente sarcástico. Tenemos entonces un narrador en tercera persona que rara vez oculta su subjetividad, su modo muy personal de ver la vida y lo que la vida contiene. Él nos va prestar sus ojos para seguir toda la historia, y todo lo que aparezca en ella se verá filtrado por esa mirada, el personaje más poderoso del relato. Una pareja de jóvenes pasean su amor, no muy regular, por Madrid. Ambos hacen la historia, pero otro nos la cuenta. Es un narrador que no aspira a la objetividad y que a veces da la sensación de ser un personaje más de la narración, aunque *realmente* no lo sea.

Los escenarios ya de por sí sugieren juventud. En una novela tan intimista, digamos, no podía ser de otra manera. La ciudad que se nos muestra a ratos se revela, claramente,

como Madrid, pero en ocasiones podría ser cualquier otra gran ciudad. Aquí reconocemos la Ciudad Universitaria, en cuyas cafeterías tiene lugar frecuentemente la acción. Los bares y los autobuses cargados de estudiantes también nos hablan de la juventud que inunda la novela, juventud que, sin embargo, pertenece casi por completo a la pareja de protagonistas. Pero son escenarios que también podrían sugerir bullicio, prisa, algo de locura, y a veces lo hacen, pero en general no es así. Los personajes parecen vivir todo con el *tempo lento* de la narración, y contagian su tranquilidad a los lugares que visitan. En realidad da la impresión de ser ese ritmo lento del narrador el que lo ha contagiado todo. Hay aquí un equilibrio muy logrado entre acción –antes hemos dicho “no-acción”-, espacio, tiempo y narrador.

II.2.3. Tiempo lento, vital y narrativo:

El tiempo es protagonista, por supuesto, el tiempo marca esta historia de amor. Pero como nos ocurría con el análisis del espacio, el del tiempo nos remite al punto de vista, al narrador que se confunde con los personajes y mira con ellos, incluso a través de ellos. Un *tempo lento* atraviesa de principio a fin. En el capítulo I.2, el referido al concepto umbraliano de la novela, hemos citado una observación de Umbral sobre las novelas de Gómez de la Serna. Nuestro autor decía que Ramón, en sus novelas, más que narrar la acción glosaba la acción. Pues bien, esto es lo que nos da la impresión al leer *Si hubiéramos sabido...*: no hay acción, hay glosa de la acción. El ritmo es extraordinariamente lento; la acción, si la hay, es interrumpida constantemente por los comentarios, las reflexiones, las divagaciones del narrador. Esto no es un defecto, porque aunque el libro no ofrezca una acción trepidante, tiene otros valores. La mirada del narrador se desvía con mucha frecuencia de los protagonistas para centrarse en otros personajes, gente que pasa y se va, o en objetos que le dan pie a observaciones ingeniosas. Llegado un momento, el lector –este lector por lo menos- piensa que quien narra indirectamente es el personaje principal, “él”, y que *el narrador* se ha desdoblado de este personaje y ve lo que ve él, a través del mismo punto de vista. Hay una técnica muy interesante, y prácticamente invisible, de desarrollar el punto de vista de la tercera persona que utiliza el narrador con otro implícito, en primera

persona, por el cual los personajes –sobre todo el protagonista masculino, “él”- nos muestran sus pensamientos, su particular forma de ver y sentir el mundo. Ese mundo, urbano, estudiantil, callejero y madrileño, está impregnado del amor que experimentan.

Los amantes se increpan, se regañan, se preguntan si lo suyo es amor, comparándolo con el que ven en otras parejas, en amigos suyos, en las hermanas de ella. La Facultad, donde estudia ella, con su biblioteca, su cafetería, sus catedráticos, su autobús, y los estudiantes envueltos en libros e ilusiones, juveniles esperanzas, inconscientes pero firmes alegrías. Los autobuses son muy importantes, como los taxis: llevan el amor, las dubitaciones de cualquier amor, de cualquier persona.

II.2.4. Un estilo minucioso y poético que habla de lo cotidiano:

Umbral se recrea en sumergirse en algunos objetos, les saca su fondo lírico, y su protagonista masculino a veces se avergüenza del exceso de literaturización de su vida. A “ella” también le ocurre. El narrador, como en una composición poética apegada a la vida, establece vínculos secretos entre los objetos que describe y el amor que nace entre sus protagonistas. Una sencilla ficha de teléfono público, el aparato que separa y une a dos personas como un instrumento inevitable, los utiliza Umbral para tender puentes poéticos y hasta filosóficos entre los objetos y los sentimientos de las personas, como dos fuerzas que caminan a la par, interrelacionándose, invadiendo sus respectivos territorios para completarse. Ofrecemos prácticamente una página completa del texto, un fragmento de la novela que creemos que tiene unidad en sí misma. *La historia* del teléfono continúa en *Si hubiéramos sabido...*, pero estas líneas que transcribimos podrían muy bien formar un cuento lírico o un poema en prosa en cualquier publicación periódica. Umbral se ha servido muchas veces en sus obras de artículos –mejor sería llamarlos *textos*, porque en ocasiones la denominación de *artículo* sólo se les otorga por haber aparecido en publicaciones periódicas-, textos breves, cuentos, prosas memorialísticas que fueron publicados antes independientemente. Éste no es el caso del fragmento que aquí ofrecemos, pero podría haber sido de esta manera.

-Soy yo.

Era ella. Innecesario advertirlo. Cuenta, lejanísima, retazos de cosas, anécdotas de clase, nombra a los profesores, llena el hilo telefónico de confusión universitaria, mete todo un mundo en el delgado conducto que a él le llega, remoto, hasta el oído, y de pronto la muchacha se hace cercanísima en una carcajada, en una de sus risas frecuentes y niñas; una risa iconoclasta y anarquizante, que lo funde todo -claustro universitario, griego y latín, amor, angustia, primavera, miedo, el padre y la madre, los hermanos- en un regocijo infantil, mientras la ficha del teléfono público, con su corte en el medio, con su cifra grabada, está a punto de desprenderse para seguir su curso dentro del mecanismo auditivo y anuncia su madurez con un timbre intermitente, y ella dice que ha puesto otra ficha o que no ha puesto otra ficha, y todo -el amor, el encuentro, la vida, ambos, el corazón de un hombre subiendo hacia el oído- depende precisamente de esa ficha, que él sentirá caerle dentro de sí, del corazón, como una moneda en una hucha, como una irrecuperable moneda de conversación y cercanía, y lejanía, y temblor y pueriles noticias que le daba la niña: dos pesetas que se introducen en una ranura, para luego pulsar un botón, obtener esa fichita tintineante -“No girar el disco hasta oír la señal para marcar”-, hacerla entrar en su ranura correspondiente y girar los números dentro de la ruleta telefónica, como una margarita negra y blanca, numerada -con el dos delante, o quizá con el tres e incluso con el cuatro-, hasta haber logrado -timbres, insistencias, voces que dan paso a otras voces- el “soy yo”, directo e íntimo, que se aleja en un instante toda la mecánica intermedia.¹⁷⁴

Más que una novela esto es un libro de memorias, con esquema de novela, pero con un ritmo tan lento, con una ausencia tal de sucesos inesperados... que el resultado es un libro vivo, como encerrado en su mundo, profundamente auténtico. Tan auténtico como una verdadera historia de amor que desconfía de ella misma.

II.2.5. El narrador, personaje anónimo:

Uno de los principales aciertos del libro, lo que le da gran originalidad a *Si hubiéramos sabido...*, es ese narrador en tercera persona que cede la objetividad mayestática de un narrador prototípico, sin perder la omnisciencia, que se introduce en el alma de los personajes y vive con ellos su peripecia de los sentimientos. Como ya apuntábamos antes, este narrador se permite entrar a fondo en el tema del amor y, casi podríamos afirmarlo, experimentar con ellos sus angustias y sus gozos. En algunas de sus reflexiones no hay discursos indirectos libres, ni hay monólogos interiores, pero con cuánta fuerza sabemos lo que sienten los enamorados con sólo leer cinco líneas que, sin ser suyas,

¹⁷⁴ Op. cit., p. 35.

les pertenecen a ambos, a “él” y a “ella”. En esta historia de anónimos amantes, el narrador se convierte en uno más: el más anónimo de ellos, pero el más funcional.

Vivir en el recuerdo de otra persona es vivir el ideal de uno mismo, saberse reducido a la línea escueta de la posible perfección humana, ahilado e impecable, un poco fantasmal, pero translúcido, sin balbuceos, con la belleza de lo inexistente. Quizás él vivía así en el recuerdo de ella; quizá ella así en el recuerdo de él. Nunca nadie es tan puro, nunca nadie tan su propio ángel como cuando es recordado con amor.

Hay una lluvia blanca y amarilla que los árboles de ciertas calles céntricas van dejando sobre el asfalto, hay una nevada dispersa y vegetal que prepara sus honras fúnebres al verano, y si se aspira bien, profundamente, ese grato aroma dulzón de las vías arboladas, acaba uno oliendo a capilla ardiente, a flores de muerto, a entierro de niño o de virgen.¹⁷⁵

Siempre esa relación constante entre los estados del alma, o del corazón, o de la sensibilidad –según la percepción que cada uno tiene de los fenómenos-, y el estado de la Naturaleza, de las cosas. En esto, el libro es muy romántico, aunque Umbral vaya más lejos, como hemos repetido con insistencia, convirtiendo en principales aliados de su expresión poética los objetos inertes, esos objetos que, a diferencia de los elementos meteorológicos, el concierto que ponen en marcha ininterrumpida las estaciones, necesitan de la mano del hombre para alcanzar movimiento, significado. *Si hubiéramos sabido...* funciona como un gran paréntesis de la acción del movimiento. Es una novela que está parada. A la acción, muy tenue, muy lenta, muy cotidiana y apenas transcrita, suceden amplios remansos de reflexión, juegos de lenguaje, reflexión filosófica agazapada en palabras bellas, hábilmente dispuestas, como el poema que las personas anónimas construyen día a día, sin saberlo, hasta que llega un poeta con sus dudas y sus notas y lo mete en un libro.

Es curioso que lo que a nosotros nos parece lo mejor de *Si hubiéramos sabido...*, para José Domingo constituyera su mayor lastre. En el último párrafo de su reseña sintetiza sus opiniones sobre el libro y su autor:

Después de la lectura de esta novela, considero un deber seguir expresando mi confianza en el Francisco Umbral novelista. El día en que se decida a no dejarse arrebatar por la maraña agobiadora de su brillante barroquismo, en trazar a través de éste la despejada senda de una peripecia argumental, en abandonar decididamente el ensayo literario por la novela, habrá que contar con él con [*sic.*] una de nuestras primeras figuras

¹⁷⁵ Op. cit., p. 56.

en el género. Su talento, su profundidad –dentro de las apariencias superficiales de su modo de hacer-, su calidad de estilo, siguen siendo muy prometedoras.¹⁷⁶

Dijimos antes memorias, pero memorias muy presentes, como escritas al hilo de los acontecimientos, esos pequeños acontecimientos que lo son sólo para los amantes, y que al lector se le quedan desvaídos, a no ser que la acumulación que encuentre en el libro sea tan intensa, que sus ojos rediman la vulgaridad de los hechos. “Primores de lo vulgar”, escribió Ortega sobre Azorín. Umbral hace aquí justamente eso: primores de lo vulgar, pero lo vulgar, en este caso, es el amor. La poesía, que aquí cifra su encanto en lo vulgar, reviste de oro ese aire *de todos los días*.

II.2.6. Los personajes:

Aunque la novela, casi siempre, se narre en tercera persona, adivinamos la misma voz del narrador en el protagonista. El personaje femenino, su amor, se nos da por fragmentos, lo que la hace más auténtica también. Una estudiante, una chica que lee y estudia, traduce textos clásicos, latín y griego, va a la Facultad, se *traga* clases anodinas, pasea con su novio y toma algo en los bares y las cafeterías. El personaje masculino, “él”, es un ser perdido, o no encontrado, cuya principal ocupación es acompañarla a ella, seguirle en sus lecturas, ser el contrapunto anárquico a su vida universitaria, ordenada, maravillosa y engañosamente formal. Él vaga por la ciudad, por las aulas, por las cafeterías buscando siempre la sombra de ella cuando no está y dejando que el narrador, como un altavoz de su mente, le conduzca por vericuetos líricos, filosóficos, sentimentales. El trabajo de él es esperarla a ella, y ella da la impresión de que siempre le está aguardando, entre la indiferencia y sus manuales de clase. En todos los actos de cada uno está implícito el otro, en todos los pensamientos que nos traslada el narrador como de uno de los amantes, aparece el otro. Son el tema de la composición musical que cada uno construye por separado, de una única composición que el autor nos muestra, por momentos, como obras paralelas. Son dos seres anónimos que sólo al juntarse reciben un nombre, ese nombre que sólo conocen ellos.

¹⁷⁶ José Domingo: “*Si hubiéramos sabido que el amor era eso*”, *Ínsula*, Madrid, nº 280, p. 5.

Con aquel suéter del año anterior, oliéndose al que él era el año anterior, tratando de borrar esta imagen olfativa con un exceso de agua de colonia, de loción de pensamientos y referencias de última hora, acudía aquella tarde de septiembre a una de las primeras conferencias del nuevo curso. En el autobús llevaba consigo un vago presentimiento. Y cuando la confirmación se produjo, entre los saludos postfestivos, entre el ingenio caedizo de los jóvenes intelectuales y los maduros intelectuales, entre el manos hacerse y deshacerse de grupos melancólicos, otoñales, tristes o alegres, pero envueltos en una sombra general que apagaba risas y frases brillantes, cuando la confirmación se produjo; sí, él, que tanto la había esperado, se sintió dentro de la novela de la vida, viviendo un capítulo previsible, agobiado por el mazo de páginas que todavía quedaba por delante, como efectivamente deben de vivir los personajes de las novelas gordas dentro de sus libros. Mas, por otra parte, su inextinguible revanchismo, su necesidad de dominio, su “arriba, arriba voy, tan alto como el sol”, que oyó alguna vez en un cine, que le cantaban, cuando niño, a un rey antiguo, se sintieron recompensados, reconfortados.

Fue por boca del muchacho de la barba rubia. “Que quiere verte. Saldremos los cuatro.” Los cuatro eran ella y su hermana, él y el muchacho de la barba rubia. El muchacho de la barba rubia iba y venía, saludaba a unos y a otros, abrochaba y desabrochaba sus botones universitarios.¹⁷⁷

Es un libro de soledad compartida, de esa soledad compartida que es el amor, donde lo banal tiene aliento épico cuando se concentra en sus páginas, una historia de Madrid, pero que podría ser de cualquier otro lugar. Donde dos jóvenes se conocen y no saben si se aman. En esa ignorancia, esa indecisión que no controlan, debe de estar el amor. “Si hubieran sabido que el amor era eso” seguramente lo habrían probado otra vez.

¹⁷⁷ Op. cit., p.57.

II.3. EL GIOCONDO (1970)

El Giocondo se iba a llamar en un principio, como dice Ana María Navales en *Cuatro novelistas españoles*,¹⁷⁸ *Historias del Gijón*. Pero la novela no se desarrolla sólo en un espacio que podríamos identificar con el mítico Café Gijón de Madrid. También en otros sitios, como Oliver (que en el libro sería Lawrence), regentado por un curioso personaje llamado Ernesto (¿recreación literaria del ya muy literario Adolfo Marsillach?), y espacios interiores, pisos particulares, clínicas. Madrid domina el relato, como ocurre en tantos libros de Umbral.

Sobre la posible inspiración real de la novela, Antonio Hernández escribía en mayo de 1980: “Con *El Giocondo* armó la tremolina y varios amigos suyos se sintieron, con más razón que sin ella, humillados por entreverse en aquella ficción con médula real.”¹⁷⁹ Esto no tiene mucha relación con la literatura. Nos ha llegado un texto y no nos deben importar los hipotéticos escándalos que produjera. Pero creemos que, en el caso de *El Giocondo*, había que consignar de alguna manera las circunstancias a las que se refiere Antonio Hernández.

¹⁷⁸ Ana María Navales: *Cuatro novelistas españoles*, Madrid, Fundamentos, 1974, p. 232. De todos modos parece que ya no se trataría del mismo libro. Navales, después de explicar el método novelístico del autor, su forma de “planear” una novela, nos habla de la azarosa peripecia que desembocó en *El Giocondo*.

Aunque, después de este minucioso planeamiento, puede suceder, como en *Los alucinados*, el libro que de alguna manera trataría la picaresca literaria de Madrid, que cambie el título varias veces: *El café de los hombres libres*, *El café de las cien puertas*, *Historias del Gijón...* hasta llegar al que parecía definitivo y que al final, quedó absorbido, por *El Giocondo*. (p. *)

Es curioso también observar cómo el título *Los alucinados* ya estaba en la cabeza del escritor desde fechas muy tempranas. Da nombre a una de las tres partes de *Trilogía de Madrid*, pero no consigue ser título de un libro hasta que Umbral no recopila sus ensayos literarios publicados en *El Cultural* entre los años 1999 y 2001 (*Los Alucinados*, La Esfera de los libros, 2001).

¹⁷⁹ Antonio Hernández: “Umbral: anatomía de un éxito”, *Nueva Estafeta*, nº 18, mayo 1980, p. 114.

II.3.1. Novela de personajes:

A Lawrence acuden una serie de personajes entre los que destacan actores de cine y de teatro, artistas venidas a menos, periodistas, etc. El Giocondo, un muchacho joven de gran belleza, frecuenta el local. La novela tiene una parte que se desarrolla casi entera en Lawrence, donde los personajes cuentan, como sin quererlo, sus respectivas vidas. Una segunda parte, como veremos, más íntima, narra las aventuras sexuales y sentimentales de la Marquesa, su mayordomo y el Giocondo.

Ésta es una novela de personajes. Los fragmentos que divide cada uno de los capítulos (sin numerar y sin títulos) suelen ir encabezados por el nombre del personaje que va a actuar principalmente en ellos. El autor los presenta en su medio, moviéndose y hablando, con unas leves pinceladas que dibujan su pasado. A Umbral le interesa en esta novela el presente; sus personajes hablan y actúan con naturalidad, como si no dependieran de sus historias anteriores, pero el novelista se ha encargado de explicarnos esas historias, para que sus palabras y comportamientos puedan ser leídos y entendidos *con conocimiento de causa*.

Euclides viene a la mesa de el Giocondo, alto y tambaleante, viejo, viejísimo, inseguro, miope, temblón. Euclides está retirado del vicio, por la edad, claro, pero todavía le gusta charlar con un buen mozo como el Giocondo y enterarse de cómo andan las cosas por el mundo, por ese mundo que ya no es el suyo. Las lenguas anabolenas del café dicen que Euclides tiene volantes en los esfínteres. Euclides va de gris y de sucio, con las gafas de concha ladeadas, y tiene el labio inferior enorme, babeante, caído, bondadoso, lamerón.

A Euclides le gusta sobar un poco al Giocondo, con su mano ofidia y deslizante. Le palmea, se le apoya en un muslo, le estrecha muchas veces la diestra, al llegar y al marcharse, se la retiene. Euclides tiene una mano gastada, suavísima, con las falanges, las falanginas y las falangetas un poco sueltas entre sí. Euclides tiene una mano de esqueleto encerado.

-¿Cómo vas de amores, hijo?

-Ya ve usted. Bueno, ya ves.

Al Giocondo le cuesta trabajo tutearse con un señor tan senecto, aunque sea de los suyos.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Francisco Umbral: *El Giocondo*, Barcelona, Planeta, 1977 (1ª ed. 1970).

Con estas pinceladas el lector traba conocimiento con el pasado del personaje y lo ve moverse en el escenario del presente novelesco. Esta dinámica se mantiene durante un tercio del relato, aproximadamente; luego el narrador retoma los personajes presentados o los olvida, centrándose en unos pocos, los que van a desarrollar el conflicto narrativo. En esto nos recuerda, lejanamente, a *La colmena* de Camilo José Cela,¹⁸¹ por la circunstancia de que la acción de la primera parte de la novela tiene lugar en un bar –esa primera parte que podíamos llamar de presentación-, y sobre todo por la existencia de pequeños fragmentos, compuestos cuidadosamente, donde se trata de hacer la biografía esencial de un personaje, dando su historia, su presente, la forma que tiene de comportarse en relación con otros personajes del relato, seres que ya nos han sido presentados o que aprovechan la presencia del primero para llamar la atención sobre sí mismos.

Umbral se fija en muchos personajes, pero concentra siempre su atención en unos pocos, a veces en dos, y a menudo en uno solo. Le gusta recrearse en la pareja, en una pareja, y así alcanza momentos de sobrio erotismo, erotismo que para la época ya debía parecer escandaloso. En *El Giocondo* la fuerza del lenguaje no empaña la de los personajes, como no ocurre en muchos otros relatos umbralianos. Entre lo tierno y lo grotesco (mucho tiene de esperpéntico esta novela) están Lola y El Giocondo en el texto que ahora nos disponemos a transcribir:

-Pero si no sabes besar, criatura.

Y Lola enredaba su boca a la boca del Giocondo, le mordiscaba la lengua, le besaba los labios por dentro, recorría minuciosamente con su rosada y puntiaguda lengüecita de gata la boca fresca y triste del Giocondo.

Quizá, Lola no estaba al tanto de las verdaderas proclividades del Giocondo. Quizá, prefería, muy inteligentemente, no darse por enterada, tratarle como a un hombre, ya de entrada, para no crearle ninguna clase de inhibiciones. En todo caso, estaba claro que a Lola le gustaba mucho el Giocondo, e incluso estaba cometiendo por él aquella locura de habérselo bajado a bailar, cuando su marido podía entrar en cualquier momento, cansado de debatir las extintas virtudes de los nazis, y ponerse celoso y dar el número allí mismo, donde todo el mundo era tan comedido y llevaba sus perversiones con tan buen gusto. Pero los ojos de Lola, de pronto, se llenaban de lágrimas; apartaba de sí ligeramente al Giocondo, sin dejar de bailar, le miraba abarcadoramente, entre amorosa y apesadumbrada, y sus grandes ojos se enmelaban de llanto.¹⁸²

¹⁸¹ No es la primera vez que citamos a Cela, y *La colmena* en concreto, para explicar a Umbral y sus novelas. Probablemente tampoco será la última.

¹⁸² Op. cit., p. 49.

Hasta que aparece La Marquesa estos fragmentos funcionan casi como cuentos, relatos breves que intentan apresar un personaje. Los hombres y las mujeres que dan vida a la novela se ponen en comunicación con el protagonista, tratan de captarlo para muy distintos fines, pero éste parece una estatua, indiferente, y no se deja seducir con facilidad. El Giocondo apenas interviene en los diálogos, pero su ambigüedad es inquietante para unos y otras. Todos le quieren para colocarlo en sus vitrinas, trofeo sexual y sentimental. Cuando la Marquesa hace su aparición la historia cambia, cobra unidad, avanza como un relato novelesco, con algunas de las peores convenciones del género, por cierto. (Umbral debió de adivinar que ése no era su camino de escritor porque no volvió a él.) Un triángulo amoroso en tensión: El Giocondo, La Marquesa y su criado José Luis, un chófer muy fino, orgulloso, homosexual, que será la oposición del Giocondo hasta que ambos se fundan. Umbral deja de retratar ambientes vaporosos y sórdidos, picoteando en el rico espectro de personajes que ha reinventado de la realidad, para centrarse en unos pocos, en ese triángulo llamado a ejemplificar la autodestrucción.

-He sido malo. He vuelto a usar tu colonia. Pero ella no le contestó. El Giocondo se quitaba el albornoz de espaldas a la cama. Tuvo un golpe del corazón y se volvió hacia el lecho. La Marquesa, hundida entre las almohadas, le miraba con los ojos débiles y entrecerrados. La boca se le desgarraba hacia abajo y una brillante rebarba abultaba en el lugar del cuello. En la mesita de junto a la cama había un plato, un frasco, una cajita, una jeringa, unos algodones.

El Giocondo miraba aquella cabeza stupidizada, aquel cuerpo destroncado. Se llenó de repugnancia y de miedo. Tiró el cigarrillo y metió las manos nerviosamente en los bolsillos del albornoz. Se le iba la cabeza.

-Te has pinchado –dijo.¹⁸³

La droga, la homosexualidad, la desesperación de una mujer que vive sin rumbo, sin más ambiciones que sus caprichos y la dosis diaria que le reclama el cuerpo, otro ser *perdido*, el Giocondo, que cuando se decide a dar el salto de su determinación sexual muere. José Luis, según se desprende de la novela, le hace un favor, pero estalla el triángulo forzado que hasta entonces se mantenía en un equilibrio puramente formal, exterior. En nuestra opinión, *El Giocondo* no está bien resuelta. Umbral combina dos modos de narrar, el memorialismo punzante, casi crónica, y la novela ágil, muy creíble hasta el desenlace, que después mezclaría en su obra, pero con las fronteras movilizadas, los

¹⁸³ Op. cit., p. 179.

ingredientes muy bien disueltos, y una predilección clara por el memorialismo en detrimento de la novela.

II.3.2. Novela de ambientes:

Relato de personajes, pero novela de ambientes también. No olvidemos que Umbral se considera, entre otras muchas cosas, un “creador de ambientes”,¹⁸⁴ a la manera de Proust. Y el libro está marcado por esos ambientes, algo sórdidos, canallas, con falsos prestigios y esperanzas. Una constante predomina: la homosexualidad, anunciada en la cita de Proust que sirve como lema: “Como estériles permanecen las flores hermafroditas de estilo corto de la *Prímula veris* mientras sólo las fecundan otras *Prímula veris* también de estilo corto, y acogen con gozo el polen de las *Prímula veris* de estilo largo.” Casi todos los personajes, más o menos ambiguamente, participan en la homosexualidad. El Giocondo, el personaje principal, toma su nombre de la ambigüedad (sexual, pero no sólo sexual) que le caracteriza. Unos y otras intentan captarle para sus deseos, pero ninguno está muy seguro de conseguirlo, ni siquiera de que El Giocondo lo tenga claro. Los demás personajes son retratados con mucha precisión, pero el principal, sin embargo, se nos muestra sólo superficialmente por lo menos hasta la mitad de la novela. Habla muy poco. El novelista no nos cuenta apenas su pasado. Es la relación con la fauna nocturna y, en apariencia, elitista e intelectual de Madrid, la que nos lo va retratando. El Giocondo es una figura, una cara, unos silencios, hasta que conoce a la Marquesa, una mujer drogadicta y maternal, enamorada sinceramente del Giocondo. La historia cobra entonces profundidad porque empezamos a conocer al personaje. Hay mucho más diálogo, un medio muy utilizado por Umbral para desentrañar a sus criaturas, ya sean personajes reales o inventados, levemente inventados. Los diálogos, en la segunda parte de *El Giocondo*, suelen servir de prolegómeno al acto sexual, más implícito que explícito, entre la Marquesa y el protagonista.

¹⁸⁴ Cfr. “Prólogo” de *Teoría de Lola*, Barcelona, Destino, 1995 –1º ed. 1977-, p. 20, que reproduce “Teoría larga para escribir relatos cortos”, en Francisco Ynduráin (ed.): *Prosa novelesca actual*, Santander, UIMP, 1969. Véase también el comentario que hacemos sobre este tema en el capítulo I.3.

El Giocondo se desnudaba lentamente en un rincón.
 -Por ahí andaba tu albornoz –dijo ella.
 -Ya lo tengo.
 El Giocondo se envolvió en un albornoz largo y blanco. Se acercó despacio a la cama. Ella hundió levemente una mano en la colcha, indicándole que se sentase.
 -Nunca aprenderás a preparar el *whisky*, Gío.
 -¿No está a tu gusto?
 -Pruébalo tú mismo.
 Y le ofreció el vaso. El Giocondo mojó los labios.
 -Se nota demasiado el veneno.
 Rieron ambos un momento y luego se besaron de nuevo, con cierta ternura. El Giocondo abrazó a su amiga, que estaba incorporada en la cama.
 -¿Has cerrado la puerta? –preguntó ella.
 -No. Voy un momento al baño.
 -Pues anda. Y ven pronto.¹⁸⁵

II.3.3. La Marquesa, eje del relato:

La Marquesa (seguramente falsa, como se insinúa en la novela) es uno de los personajes femeninos más importantes de la obra umbraliana. Se puede seguir su rastro, además de en esta novela, en *Memorias eróticas* y *Trilogía de Madrid*, aunque su recuerdo está encerrado en más libros. La Marquesa tiene un chófer-guardián, José Luis, que atemoriza al Giocondo con su vigilancia distante. El estallido del conflicto novelesco se desarrolla en este triángulo, como si todas las páginas que han precedido a la presentación de La Marquesa y su chófer no fueran sino un retrato indirecto de las dudas del Giocondo, un políptico compuesto de muchos cuadros que desenmascaran a los personajes y revelan al protagonista. El Giocondo se va haciendo a sí mismo, en silencio, por sus amistades y compañías, siempre en terrible soledad. La soledad la rompe al dar el paso hacia delante de su homosexualidad. En su relación con José Luis reconcilia una parte de sí mismo, la soledad tumultuosa, con otra, la puramente sexual, pero el descubrimiento le lleva a la muerte, ese *candelabrazo* que le propina la Marquesa. Parece una tragedia antigua, y Umbral abandonará el cultivo de estos finales efectistas. El final abierto, que ya asomó en *Travesía de Madrid*, será una constante en su obra, porque conectará con otro episodio

¹⁸⁵ *El Giocondo*, ed. cit., p. 176-177.

clave en su vida, y ya sabemos que la obra umbraliana es un laborioso proceso de fragmentación y cohesión de la propia vida.

Podemos considerar a La Marquesa el verdadero eje del relato, aparte de ñ Giocondo, cuya presencia es constante. La aparición de La Marquesa en el escenario condiciona toda la novela. Hacia la mitad de la narración, el Giocondo tiene su segundo encuentro con ella, el decisivo, el primero que conoce el lector.¹⁸⁶ Entonces se produce un cambio de espacios y se pasa, casi totalmente, de los bares y pubs, de las calles y fiestas multitudinarias a la intimidad del coche de La Marquesa, a su piso y a su cama. El mundo de esta mujer, que es el de su chófer José Luis, la droga y el alcohol, se convierte en el mundo de la novela, en el universo del Giocondo. Él ya había iniciado el lento camino de la perversión, el libertinaje un poco inconsciente, y La Marquesa se encarga de terminar esa iniciación. Sólo que ella no pudo prever que tal proceso culminaría en la muerte del Giocondo, un asesinato representado justo delante de ella.

II.3.4. Esperpento:

Hay en todo *El Giocondo* una exageración, que es esperpento, del mundo de la farándula. Parece como si Umbral, con fines literarios y críticos, hubiera puesto sobre casi todos sus personajes el disfraz de la homosexualidad y lo canalla, la droga, la voracidad humana por el éxito, etc. Eso se da en la realidad, sin duda, pero Umbral ha jugado a potenciarlo todo, a exagerarlo y retorcerlo, a reunirlo como una bomba siniestra y pesimista, como ocurre en los personajes de Ramiro, Bruto y la Marquesa: Ramiro, periodista, duro, humorístico, mujeriego, vive a expensas de su pluma y de lo que le da una rica mujer por servicios prestados; Bruto, actor internacional, muy vanidoso, que se hizo popular por la interpretación del papel de Bruto en *Julio César*, de Shakespeare; la Marquesa, que en cierto punto de la novela se erige como protagonista femenina, es amante de un ministro y *se dice* Marquesa, utiliza coche oficial para sus correrías y vive enganchada a la droga y a los cuidados de su fiel José Luis, chófer y también amante.

¹⁸⁶ Se puede afirmar que La Marquesa comienza a actuar en la novela en la página 93, cuando el narrador nos cuenta el primer encuentro de El Giocondo con ella, preparando al lector para el segundo encuentro. Desde entonces hasta el final La Marquesa estará presente en todo el relato.

Debe de estar muy lejos del ánimo de Umbral el escribir un relato moralizante, pero aquí parece que, proponiéndoselo o no, lo ha conseguido. No es de extrañar que El Giocondo acabara como acabó, muerto en una alcoba de un golpe de candelabro (parece una nota entre dandy e irónica el detalle del candelabro como arma homicida), entre espectros, entre esos esperpentos que el escritor ha levantado y que, en nuestra opinión, aquí no supo dar encarnadura de personajes de novela, de gran novela.

II.4. MEMORIAS DE UN NIÑO DE DERECHAS (1972)

Entre las memorias y el reportaje, sin ser una novela (aunque un entendimiento extraordinariamente amplio del género podría llamarla así), debemos incluir este libro en la narrativa umbraliana. El tema de esa *narrativa* es el yo y Umbral se ha servido de varios géneros para *narrar* su yo.

Años de la posguerra española, vividos y contados desde la óptica de un testigo que fue protagonista, más pasivo que activo (el autor era un niño en la época que describe), de aquellos años. Este libro es clave para entender algunos presupuestos de la ideología del autor, su manera de mirar la Historia de España, la sociedad en la que vive, su forma de entender el mundo. En ocasiones el lector tiene la sensación de estar ante una sucesión de artículos periodísticos. Todos juntos forman una especie de gran *documental*, de cuidado reportaje sobre nuestra posguerra. Como toda memoria, el testimonio es parcial.

En el siguiente texto, Carlos X. Ardavín sitúa *Memorias de un niño de derechas* dentro de la obra umbraliana como inicio de un gran ciclo que se desarrollará después, al tiempo que nos muestra en qué contexto literario se sitúa la obra. La reflexión de Ardavín sobre la memoria umbraliana, sus aspectos novelescos e históricos, valen para muchos otros libros que estudiaremos más adelante. En *Memorias de un niño de derechas* falta el ingrediente de la ficción, porque como veremos estas memorias son más ensayísticas que novelescas, pero están presentes con fuerza los demás elementos que señala Ardavín en esta síntesis:

Conviene recordar que en *Memorias de un niño de derechas*, publicada en 1972, Umbral inicia el largo proyecto de recuperación y reconstrucción de su memoria personal y de la memoria colectiva española. Cabe destacar también que esta obra anticipa el fenómeno de la relectura de la historia española contemporánea que se verificó durante la transición democrática con la abundante publicación de memorias, autobiografías, ensayos y novelas políticas. Asimismo resulta significativo advertir el notable resurgimiento que la novela lírica experimentó en las letras españolas tras el fin de la

dictadura franquista y el asentamiento de la democracia. El legado de Proust, Broch o Virginia Woolf, entre otros, sigue vigente en la actual novelística hispánica, y tal vigencia debe mucho a Francisco Umbral. La prospección de la memoria tiene en Francisco Umbral una doble perspectiva: la personal y la colectiva o histórica. Lejos de ser excluyentes, ambas se complementan y se relacionan de tal modo que con frecuencia resulta difícil deslindar sus fronteras. Vida e historia son entidades que confluyen en la escritura de Umbral, conformando una memoria que es a la vez privada y pública en el sentido de que la peripezia individual es inseparable de la social.¹⁸⁷

El contexto, en el sentido más amplio, literario, social, histórico, está trazado. Ardavín habla de la proliferación de novelas históricas y de novelas líricas que se produjo en la España de la transición, y de cómo Umbral se anticipó a ese fenómeno (sobre todo en el caso de la novela lírica). Estas ideas nos van a ser muy útiles para próximos capítulos, porque Umbral, que ya había cultivado con brillantez el relato lírico –por ejemplo *Mortal y rosa* (1975) o *El hijo de Greta Garbo* (1982)-, comienza con la publicación de *El fulgor de África* en 1989 un ciclo de novelas históricas que conservarán muchos rasgos de la novela lírica. Por supuesto todo está relacionado con el proyecto memorialístico del autor, que se sirve de otros géneros para trabajar literariamente sobre su propio yo y su propio pasado.

Ésta es una de las razones por las que *Memorias de un niño de derechas* tiene una gran importancia dentro de la obra umbraliana. Es un precedente claro de toda una vertiente literaria, aunque tengamos que esperar a *Los males sagrados* (1973) para encontrar la autobiografía, más lírica que colectiva –aunque sin dejar de serlo-, que Umbral cultivará intermitentemente hasta *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), ya en clave inicial de no-ficción, como estas *Memorias* que ahora estudiamos.

II.4.1. La primera persona del plural:

Lo primero que llama la atención al lector de este libro es el punto de vista con que se narra. Umbral ha elegido la primera persona del plural para encabezar todas, o casi todas, las acciones, las opiniones, los recuerdos que se dan en *Memorias de un niño de derechas*.

¹⁸⁷ Carlos X. Ardavín: “Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral”, *Revista Hispánica Moderna*, año LIII, junio 2000, Hispanic Institute, Columbia University, Nueva York, 2000, p. 154.

Es un dato importantísimo, porque ese mismo lector adivina pronto cómo el autor se esconde, sin esconderse, en este modo indirecto de presentar el contenido de su obra.¹⁸⁸

El libro ostenta en el título la adscripción genérica de *memorias*, lo cual no debería ser determinante, porque existen muchas novelas que se presentan como memorias. Éste no es el caso, aunque sí encontramos en *Memorias de un niño de derechas* cierto tono narrativo (en el sentido más general del término), no muy fuerte en comparación con otro, periodístico, que a nuestro juicio domina el libro. Es el pasado contado con la inmediatez del presente, el estilo que pondría Umbral en cualquier columna de *acuciante actualidad*. Umbral hace *memoria*, pero la hace sirviéndose de los recursos de su periodismo, el que aplica cada día a la actualidad, derrochando en ocasiones poesía, un lirismo del *nosotros*, que es el yo ampliado a toda una generación. Los niños que sufrieron la guerra y sus consecuencias más tempranas hallan voz en la pluma de Francisco Umbral, pero no nos equivoquemos: su pluma es demasiado personal, su experiencia demasiado intransferible, como para que se pueda desarrollar ese proceso de impostación sin que el lector lo note. En este sentido Mariana Genoud de Fourcade escribe:

En *Memorias de un niño de derechas* la voz que narra en primera persona del plural nos remite a un yo colectivo que intenta reelaborar los hechos y convertirlos en presente eterno, intención de toda “memoria”. El Umbral cronista, siempre presente, va proporcionando datos costumbristas, políticos, culturales de la pre-guerra civil, de la guerra y de la post-guerra, teñidos con un tono de familiaridad, de hecho vivido, que supera la crónica objetiva para instalarnos en la intimidad del narrador desde los párrafos iniciales.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Darío Villanueva, en una reseña de 1973, le reprochaba al autor la elección de ese punto de vista. En este sentido Villanueva escribe:

Umbral le ha sido traidor a su propio ser de niño y lo ha hecho por ambicionar para su libro una amplitud deseable y contraproducente a la vez. En lugar de atraer al *yo* los acontecimientos recordados, ha preferido hacer literariamente historia de aquellos años y de aquellos niños, no de *aquel niño*, con la perspectiva de su madurez creadora y humana. (...) Y ahí, junto a estimables aciertos parciales, quizás esté el único pero de estas *Memorias*: en su generalización que las diluye y banaliza: generalización del *yo* al *nosotros* ante todo: de las vivencias personales a las tópicamente comunitarias. (*Camp de l'arpa*, nº 5, enero/febrero 1973, Barcelona, pp. 26 y 27.)

¹⁸⁹ Mariana Genoud de Fourcade: “Narración, memoria y crónica en Francisco Umbral: una reconstrucción de la identidad”, en *Literatura y conocimiento*, Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), 1998, p. 143.

Esos párrafos hablan de “los baúles profundos de nuestras casas”. Y de esos baúles parece que sale todo el mundo de la obra. Allí se guardaban las revistas de los años veinte y de los treinta: *Crónica, Estampa, Blanco y negro...*

La primera imagen que nosotros tuvimos del mundo, en nuestros sarampiones infantiles y eruditos, fue la de aquellas revistas amarillecidas por las que supimos que mister Eden era el político más elegante del mundo y del Reino Unido, lo que no obstaba para que los caricaturistas internacionales le dibujasen con una minifalda de plátanos como la de Josefina Baker, que por entonces aún no recogía niños impares y que bailaba desnuda, con el cráneo pelado, para meterle un poco de selva y cachondeo a los decadentismos de boquilla de la última –esta vez sí que sí- y sofisticada bella época.¹⁹⁰

Y así el libro tiene también un aire de revista de época, de álbum de grandes fotos donde colocar a la misma altura los retratos de los políticos, los artistas y los famosos, a la gente del pueblo, esos “niños de derechas” que lo son porque han nacido, o se han encontrado, en el territorio “de derechas”, y que tardarán en entender el legado que les han dejado sus padres.

II.4.2. Un lugar en la memoria:

Creemos que tiene poco sentido un estudio del espacio y del tiempo en una obra como estas *Memorias*. El espacio ya lo sabemos, aunque sea tan indefinido como las páginas de una revista de actualidad y variedades; el espacio es la España “nacional”. Pero como no hay acción, sino comentario y recuerdo de lo que un día fue acción, el espacio se nos queda inerte, sin el movimiento que aún la más lenta de las novelas proporciona. El carácter de crónica, de reportaje sobre el pasado, que tiene *Memorias de un niño de derechas* nos impiden hablar de un espacio: es un lugar en la memoria, en la de Francisco Umbral y en la de otros, pero un lugar hecho a base de publicidad, papel de periódico, cine, etc. más el sueño de una realidad que una vez fue real, más real que la realidad misma.

¹⁹⁰ Francisco Umbral: *Memorias de un niño de derechas*, Barcelona, Destino, 1976 (1ª ed. 1972), pp. 9-10.

II.4.3. Un tiempo detenido:

Con el tiempo sucede algo parecido. El tiempo, como siempre, es fundamental. En cualquier obra literaria lo es, y en estas *Memorias* también. Enmarca el recorrido del libro, lo sitúa en los años previos a la Guerra Civil, ya casi superados, y luego en la guerra y la posguerra. Pero Umbral, como hace con el espacio, lo para, lo mete en una vitrina desde el cual estudiarlo, o disfrutarlo, mejor. Es un tiempo detenido, un tiempo que no corre. Tiempo y espacio en *Memorias de un niño de derechas* actúan como lo pudieran hacer en un ensayo de tema histórico. Aquí se nos revela la naturaleza del libro.

“El recuerdo de la posguerra es el de un largo invierno de varios años, y sin duda debió de nevar mucho”.¹⁹¹ Y Umbral cuenta ese largo invierno flotando en la nebulosa cronológica. Es un todo, no se preocupa en dar fechas concretas que encuadren los acontecimientos o las anécdotas. Son ellas mismas, con su aire de época, las que se encargan de fijar el cauce temporal: las canciones que se oían en la radio, los toreros que levantaban pasiones, como el mítico Manolete, o las revistas que ya hemos dicho que se leían entonces –y otras anteriores- y que para el autor conservan el aroma de aquel tiempo. Umbral escribe desde su presente, muy cerca de la fecha de publicación del libro (abril de 1972). La rememoración cubre ese “largo invierno de muchos años de la posguerra”, y algún recuerdo de la propia guerra civil. Todo el libro es entonces una gran analepsis porque el escritor deja claro el momento en el que escribe. Desde la guerra, aunque con alguna referencia a la España del pasado, la de sus padres, que prepara la que ya vive él, hasta los años cincuenta, cuando se decide a trasladarse a Madrid para probar fortuna en el ruedo literario de la capital. Sus reflexiones sobre el Madrid que él deseaba asaltar cierran el libro.

Los niños de derechas fuimos unas generaciones centralistas que nos orientábamos naturalmente hacia Madrid, girasoles geopolíticos y opositores a nada concreto. Madrid, panal de rica miel, nos aglutinó y aquí estamos. En nuestra memoria de ex-niños sigue sonando, organillo triste de posguerra, la fascinación pobre, nacionalista y cachonda de una vida mejor, que era la vida de Madrid.¹⁹²

¹⁹¹ Op. cit., p. 31.

¹⁹² Op. cit., p. 179.

Las memorias se escriben al hilo de los recuerdos, que no tiene por qué coincidir con el hilo estrictamente cronológico. Más que una época Umbral se ha propuesto describir el ambiente de esa época, tal como lo ha sentido él y tal como su habilidad literaria ha sido capaz de reproducirlo. Para darnos ese ambiente, o su recuerdo, el autor ha elegido unos temas (la tuberculosis, los desfiles, el guateque, las excursiones, la vespa, entre otros muchos), saltando de unos a otros no siempre observando la coherencia temporal; los ha desarrollado con mucha viveza y ha formado el mosaico completo que muchos hombres de su generación pueden conservar en la memoria.

II.4.4. El estilo:

El estilo de *Memorias de un niño de derechas*, como es costumbre en Umbral, es un estilo vivo, con mucho ritmo, próximo en ocasiones a la poesía en prosa, evocador siempre. Es la forma que asume todo lo que hemos dicho antes sobre el espacio, el tiempo, el espíritu nostálgico y reivindicativo –con ribetes de crítica- de unas memorias atípicas, novedosas, que paralizan el pasado y sus habitantes en una especie de revista de época. El autor muestra su faceta de cronista y trata el material que ha elegido como algo muy próximo, aunque el tiempo de las memorias parezca alejarlo; él mismo y el lector están *encima* del mundo de las *Memorias*, de todos esos personajes del cine o de la política, o esa gente indeterminada que realiza sus acciones cotidianas y que ya han cogido la pose de las fotografías de la época. Fragmentos muy cortos, que no se nos presentan como capítulos, sino más bien como estampas, viñetas –una organización a la que Umbral es muy aficionado-, y una prosa muy suelta, sin dubitaciones, con una voz narrativa también firme, consiguen que el libro se parezca más a una revista –muy literaria, sublimada-, que a un libro de Historia o unas memorias convencionales. Al fin y al cabo, lo que nos depara la lectura de *Memorias de un niño de derechas* es un paseo por el interior ilustrado de “aquellas revistas amarillecidas”, que dormitaban “en los baúles profundos” de las casas de esos “niños de derechas” que Umbral reúne en el punto de vista de su narrador. Unas existencias, un clima, aletargado en la tipografía de unos papeles antiguos, que el estilo de nuestro autor logra resucitar.

Ya dijimos en el capítulo sobre *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid* (II.1) que a Umbral le habían reconocido el valor del estilo desde sus comienzos. En una reseña muy próxima a la publicación de *Memorias de un niño de derechas*, el crítico de *La Estafeta Literaria* Enrique Sordo, después de presentar el contenido de la obra y de ver en ella “un múltiple bosquejo de consideraciones sociológicas”, resume así el instrumento literario con el que Umbral logra sus objetivos:

Para irnos presentando todo esto (y mucho más), Umbral emplea una expresión fluida, agilísima, llena de ironía, de humor sarcástico o de humor tierno, que a veces estalla en arranques líricos y otras veces se apoya en quiebros agudísimos, de pura estirpe ramoniana.¹⁹³

El elogio del estilo se hace en todas las épocas que ha transitado el autor. En las reseñas de sus primeros libros siempre es un aspecto destacable, y lo sigue siendo en los más recientes. Del mismo modo, en manuales e Historias de la Literatura Española, la prosa de Umbral es acreedora de la admiración de profesores y críticos. Santos Sanz Villanueva, en *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, termina su comentario de la trayectoria umbraliana con una valoración muy positiva del estilo:

En todos los libros, por otra parte, debe destacarse la peculiar y rica prosa del escritor, repleta de variados registros del habla –desde el lenguaje metafórico a las formas y a los usos particulares de grupos sociales o humanos- y de una gran fluidez.¹⁹⁴

En un estudio sobre la narrativa de Francisco Umbral tiene que estar presente *Memorias de un niño de derechas*. El lector encuentra en él el mundo que Umbral desarrollaría luego en su ciclo narrativo sobre la infancia y la adolescencia, desde *Los males sagrados* hasta *Los cuadernos de Luis Vives*, ya fuera del molde novelístico, incluyendo “novelas históricas”, o “episodios nacionales” (recordemos otra vez la expresión de Lázaro Carreter, que ya se ha convertido en un lugar común en los estudios críticos sobre Umbral). Ese ambiente, esa época, está encerrado de forma más pura, más

¹⁹³ Enrique Sordo: “Reseña de *Memorias de un niño de derechas*”, *La Estafeta Literaria*, nº 499, 1 de septiembre de 1972, Madrid, p. 1060.

¹⁹⁴ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1994 (1ª ed. 1984), pp. 178-179.

comprimida también, en *Memorias de un niño de derechas* que en *Balada de gamberros*.¹⁹⁵ El estudioso de la novela umbraliana puede analizar en esta especie de reportaje literario sobre el pasado un buen número de motivos, obsesiones, detalles, escenarios, que serán constantes en el resto del ciclo. Como *Los males sagrados*, pero de otra forma, estas *Memorias* son embrionarias de lo que vendrá después. La guerra civil y la posguerra que Umbral reproduce, en sus costumbres y objetos, con un sentimiento de haber sido ultrajado en cierto modo, él y su generación (implícitamente la de los hijos de los perdedores de la contienda), dejan una huella en el escritor tan profunda que tal vez esta época, aislada, serviría para explicar, en ideas, en contenido, una buena parte de su obra.

Había unos blocs de fotografías de Franco levantando la mano, saludando con la mano en alto. Si se dejaban correr las hojas, las fotos muy deprisa, resbalando por la yema del dedo pulgar, se producía un movimiento, una película en la que Franco subía y bajaba la mano, saludaba una y otra vez.

Era el truco del cine, pero en directo. Una serie de posturas sucesivas hilvanadas en la secuencia rápida del pasar las fotos. Algunos chicos teníamos este álbum de bolsillo y nos entreteníamos creando el movimiento, el saludo brazo en alto. Alfredo Mayo ganaba batallas en los frentes del celuloide, “Raza”, “A mí la legión”, “Escuadrilla”, “Botón de ancla”, películas con sangre, heroísmo, himnos, aviones y, finalmente, aquella venda un poco ladeada, en la frente del galán, con el hilillo de sangre en la sien, el bigote muy fino y los ojos fijos en el mañana. Stalin sonreía bajo su bigote espeso y Winston Churchill encendía un cigarro puro que hacía humo de trasatlántico.

Manuel Rodríguez, Manolete, inventaba la manoletina, que era un pase repulido, y luego se pusieron de moda unas gafas de sol que él llevaba, antifaz de su timidez, muy pegadas al rostro, y que también llamaron manoletinas.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Darío Villanueva, en la reseña que ya hemos citado, se muestra muy duro con el libro de Umbral, aunque lo llame “buen libro de memorias”. Cree que si el escritor quería contar su infancia, contar el niño que fue, y la época que le sirvió de marco, se equivocó de procedimientos, de tono, de estilo. A poco de empezar su crítica Villanueva señala lo inadecuado del título y algo más grave:

Lamentamos, sin embargo, que el autor haya sido más fiel a su personalidad adulta que a aquellos recuerdos que de su niñez le hayan podido quedar. El niño de derechas que Umbral pudo haber sido está traicionado en este libro; al menos, eso nos parece a nosotros. Y el lector no deja de sentir la falta de correspondencia entre título y contenido”. Más adelante repasa algunos episodios de la obra, humorísticos, quizá injustos, como el retrato del opositor, “caricatura”, según Villanueva: “En el mejor de los casos, una vez recuperados del deslumbramiento producido por estas luminarias inconcretas decimos qué bonito o qué ingenioso. Pero después lamentamos que el autor no haya dado más de sí, correspondiendo a la exigencia del tema que ha decidido tratar, como estamos seguros que podría dar si se lo propusiese. (*Camp de l’Arpa*, nº 5, enero/febrero 1973, pp. 26 y 27.)

¹⁹⁶ Francisco Umbral: *Memorias de un niño de derechas*, ed. cit., p. 63.

II.5. RETRATO DE UN JOVEN MALVADO (1973)

Umbral cuenta sus experiencias madrileñas desde 1959 hasta finales de los setenta, o quizá hasta la fecha de terminación de su libro: junio de 1973. Pero estos límites son imprecisos. El final de este *Retrato* remite a una lectura pública que ofreció el autor en el Ateneo de Madrid, con considerable éxito. Esa lectura (¿la segunda después de su debut como *escritor*?), según Umbral marca un antes y un después en su vida. Por fin era lo que había deseado ser, por fin le hacían caso, por fin hallaba resonancia su obra, más o menos resonancia, pero él había perdido su libertad de siempre, la despreocupación con que afrontaba todo.

Las últimas líneas del libro transmiten desolación, decepción, sentimiento de pérdida. Umbral piensa, después de su primer triunfo, un poco desde la inconsciencia, que le han arrebatado algo importante para él: “la libertad salvaje, el temblor lírico del novel, el paraíso del anonimato, la vida silvestre de las calles”.¹⁹⁷

II.5.1. Unas “memorias prematuras”:

Entre los primeros pasos del escritor en Madrid y esta lectura pública de sus cuentos probablemente habrá unos seis años, pero no estamos seguros. No se nos aclara en el libro. Lo cierto es que Umbral concentra en ese período muchas observaciones que tal vez sean posteriores, que quizá respondan al momento de la escritura. Como señala el subtítulo, se trata de unas “memorias prematuras”: Umbral asume el papel de memorialista, pero *prematuramente*, anticipándose a sí mismo (normalmente las memorias es un género de

¹⁹⁷ Francisco Umbral: *Retrato de un joven malvado. Memorias prematuras*, Barcelona, Destino, 1974, p. 218.

vejez, o de madurez). Desde luego, el punto de vista no es el del joven e inexperto escritor que viene a “conquistar Madrid”, sino el de la persona que ya está un poco de vuelta, que recuerda con ojos amargos y felices lo que quedó atrás, el hombre que critica y satiriza el mundo en el que ha vivido, por el que ha combatido, donde se ha hecho un hueco a fuerza de muchos esfuerzos, y en esas críticas y sátiras el lector atento podrá apreciar una sutil y subterránea flagelación del escritor a sí mismo.

Al estudioso de la narrativa de Umbral, o al simple lector de esos libros, le interesa mucho *Retrato de un joven malvado* porque en él se describe el contexto en el que Umbral escribió algunos de sus primeros textos, y porque sin duda esta época constituye una etapa muy importante de la formación del escritor, humana y literaria. Es un libro clave para entender muchos otros libros de Umbral, sobre todo para entenderlo a él en cuanto a su psicología y en cuanto a la relación que ha mantenido con el mundo. Así, se le puede comparar a otras obras posteriores, como *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), cuyo alcance va más allá de ellas mismas porque llegan a iluminar aspectos fundamentales de los libros que les preceden.

II.5.2. Un espacio sugerido:

Es un relato interior, intimista, un autorretrato hecho desde lo hondo, velando y desvelando aspectos de la propia personalidad. Por eso no se puede hablar apenas de *lugares* en el texto. Como ocurre en otros libros de Umbral, también de carácter memorialístico, lo que domina es la evocación de esos lugares, a la vez que de personajes, ambientes, pensamientos... y, por supuesto, de tiempos, de un tiempo ido que para el autor quedó reducido ya a papel, en parte, libros y artículos, pero que ahora retoma desde otro prisma. Si a Umbral le interesa, entre otras muchas cosas, crear ambientes, en *Retrato de un joven malvado* parece que se propuso crear su *ambiente interior*. No tanto reproducir la figura y las ideas de aquel joven escritor que era él cuando llegó a Madrid, sino ofrecer el ambiente que le rodeaba, el que llevaba dentro, lo que hoy –año de 1973– puede el Umbral maduro recuperar, ampliar e incluso ironizar, sobre sí mismo y sobre los demás.

El espacio, pues, en *Retrato de un joven malvado* es un espacio sugerido, apenas citado. Leemos comentarios sobre los cafés literarios, o sobre el Ateneo, la Academia, etc., pero esos espacios no están tratados como lugares físicos, concretos, donde ocurren unas acciones, o se recuerdan, con unos personajes también concretos (eso es lo que habría hecho Umbral si actuara aquí como novelista), sino como espacios simbólicos que engloban una clase, unos ambientes, unos seres que les daban vida. Umbral, como ya lo hizo en *Memorias de un niño de derechas*, no da una acción, sino la memoria de esa acción, de muchas, y todo lo que se le pasa a su personaje por la cabeza, él mismo, en un instante difícil de definir que une aquel pasado con el tiempo presente en el que escribe.

II.5.3. El tiempo del recuerdo y de la literatura:

Lo que acabamos de decir se relaciona inseparablemente con los demás aspectos de *Retrato de un joven malvado*, y por supuesto con el tiempo de la narración. Creemos que sí se puede hablar de *tiempo de la narración*, y de relato, en estas memorias, aunque ambos sean muy peculiares. Umbral intenta dar la sensación de que cuando habla en pasado en realidad lo está haciendo en presente, de que cuando escribe sobre aquel tiempo lo está volviendo a vivir, y que sus opiniones de ahora son las de antes. Acaba logrando que el Madrid de finales de los cincuenta, principios de los sesenta, el Madrid interior que lleva en la mente desde entonces, sea revivido por su voluntad de rememoración. Y consigue esto, entre otras cosas, gracias a la indeterminación temporal que imprime a su relato. *Retrato de un joven malvado* es un libro de memorias *primo-hermano* del anterior *Memorias de un niño de derechas*, la continuación en el relato de su vida, del Madrid que ha visto y del período de la Historia de España que él ha presenciado. En principio, estas nuevas memorias se superponen a las páginas finales de las anteriores. En *Memorias de un niño de derechas* se hablaba, al final, de Madrid, del sueño de Madrid. En este *Retrato* el autor ya se sitúa en la capital y empieza su narración recreando el ambiente de las pensiones en las que tuvo que alojarse. Una vez más el relato no va a ser lineal. Umbral coge unos años de su vida, parte de los cincuenta y años sesenta, y se pasea por ellos como si fueran un todo, una época (al fin y al cabo es lo que es), sin especificar cuándo ocurrió una cosa, sino

dejando que cada historia particular, cada anécdota, cada reflexión, incluso sus ideas literarias, estéticas, valgan por todo aquel tiempo, caracterizándolo como si cada uno de sus recuerdos e ideas constituyera por sí solo aquella época, en su retina de la memoria, y todos juntos bastaran para hacerla coherente. Por eso no hay que buscar (como seguramente no se debe hacer con estos libros de la memoria) un orden cronológico estricto, ni empeñarse en colocar cada fragmento en una línea temporal. Umbral nos lo narra con libertad, al ritmo del recuerdo y de su intuición literaria. No percibimos saltos temporales (no se dan fechas), porque el escritor ha preferido que el tiempo interno de su narración sea uno, el de aquellos años, y todo está escrito en el mismo tiempo. Escribe en pasado, pero en el libro *vive* en presente, otra vez.

II.5.4. Una voz que hace memoria desde el “nosotros”:

Sorprende el “nosotros” que domina estas atípicas memorias, hechas de fragmentos, con estructura de artículos, a veces, muy vivos, dinámicos, muy ensayísticos, ebullición de ideas plasmadas con brillante expresión. Casi nunca se dice “yo llegué a Madrid para...”, sino que habitualmente se habla de un “nosotros”: “Nosotros pensábamos...” Umbral repite el recurso que ya utilizó en *Memorias de un niño de derechas*. Podemos adivinar en este “nosotros” una pequeña colectividad, un grupo de jóvenes que venían a hacerse un nombre en Madrid, centro cultural y literario de España, con sus frustraciones y sus sueños en la maleta. Pero este “nosotros”, como en un ensayo académico, es el autor, es Umbral. Su individualidad no soporta el nosotros real. Es una pose, un recurso retórico que le da buenos resultados.

Porque este libro es uno de los mejores libros de memorias del autor. Muy duro y muy sincero, aunque esa dureza y esa sinceridad tengan que disfrazarse a veces de otros personajes, inventados, o extraídos, en apariencia, del ambiente general de aquellos años. Umbral dice, con su “nosotros”, que tenía miedo de convertirse en algunos de los personajes que describe, como en ese “grafómano delirante” que satiriza con ironía y cierta

conmiseración.¹⁹⁸ Pero en ese “grafómano”, con un par de pinceladas de ficción, quizá podamos identificar nosotros al Umbral joven que aún no ha publicado ningún libro y que, de todos modos, escribe y escribe y escribe, sin esperar a “dar salida al material”. Este libro tiene un gran valor en cuanto no oculta las inseguridades del primer Umbral, el escritor que escribe y duda, que no sabe por dónde va a salir, en contraposición al Umbral seguro de sí mismo, para algunos prepotente, que estamos acostumbrados a ver en las televisiones, los periódicos, ese Umbral que leemos en sus libros más recientes.

II.5.5. Intimidad:

Al servirse con frecuencia de la primera persona del plural como voz narrativa, cuando salta a la primera del singular, Umbral consigue un gran efecto expresivo, porque el lector espera entonces mayor intimidad, mayor confesión. Son las páginas de pensamiento, de reflexión estética sobre su propia obra y sobre la de otros escritores. Pero en ellas encontramos párrafos llenos de complicidad, muy reveladores del espíritu literario de nuestro prosista. Así por ejemplo, después de unos fragmentos sobre su experiencia de la enfermedad, Umbral escribe:

De todo lo cual deducía yo que mi cuerda íntima era la tristeza. El hombre, como la guitarra, tiene una cuerda más grave que las otras, y ha de averiguar a tiempo cuál es su cuerda, si quiere pulsarla bien. Ni el odio, ni el humor, ni la rebeldía, ni la tragedia, ni siquiera el lirismo. Mi cuerda última era la tristeza, mi metal más secreto, mi bordón, y el mundo, para mí, empezaba a consistir en tristeza. Tristeza de todo, tristeza de nada, la pura pena de no saber por qué, como dijo el otro.

La tristeza. Por debajo de la revolución, de la risa, de la emoción, del lirismo, del sexo y de la ira estaba la tristeza, el mundo esmerilado de penas sin sentido, el caminar penoso de la vida, el eterno retorno de los domingos y las fiestas de guardar.¹⁹⁹

II.5.6. Ensayismo:

Hay algunos fragmentos de teoría literaria, o de poética personal del autor, sobre Marcel Proust (pp.106-107), el lenguaje y la escritura (pp. 155- 158), o el tipo de cuento

¹⁹⁸ Op. cit., pp. 151- 154.

¹⁹⁹ Op. cit., p. 171.

que él cultivaba entonces (pp. 158-161), su concepto del estilo (pp.161-163), o sobre escritores tan venerados por él como Marcel Proust, páginas que están entre lo mejor del libro. El sexo y el erotismo también reciben mucha atención en este *Retrato*, pero siempre incardinados en la realidad que está haciendo presente con la memoria –una realidad, como ya hemos dicho, muy interiorizada, muy filtrada por el yo, como dando seres, objetos e ideas que ya sólo pueblan su pensamiento, sin dejar por ello de estar vivos.

Sobre el estilo, por ejemplo, escribe Umbral:

Un estilo es como una armadura en cuanto que te defiende, te aísla, te personaliza. Pero hay que evitar en él la rigidez de la armadura. Una vez que se ha conseguido un estilo, lo que hay que hacer es violarle a cada paso, faltar a él, traicionarle, para que no llegue al amaneramiento y la monotonía. Un buen estilo es un traje demasiado nuevo. Hay que arrugarlo e incluso hacerle algunos rotos. En eso estábamos.²⁰⁰

Las memorias narran desde que el autor llega a Madrid buscando la supervivencia y la gloria mediante la literatura, hasta que ya se ha asentado, se ha hecho un nombre, y su firma es una pieza codiciada por las publicaciones más importantes del país.

El *Retrato de un joven malvado* destila amargura, no hacia el “joven malvado”, que es el autor, sino hacia el mundo que efectivamente *retrata*. Un mundo de pensiones miserables, de hipocresía y cinismo, de falsos prestigios en el mundo de las letras, de Ateneos y Academias que, según el escritor, sólo brillan desde lejos. Umbral pinta un esperpéntico circo de vanidades, un tiovivo de escasa calidad, viejo y polvoriento.

Los principios del joven escritor, como esa primera lectura pública que ofreció en el Ateneo (donde le invitó José Hierro a leer sus cuentos), su vida en los cafés, como el celeberrimo Café Gijón, u otros lugares muy frecuentados en aquella época por las grandes y pequeñas figuras literarias, esos principios están contados con mucho mayor escepticismo, cuando no con crueldad, que el que Umbral mostrará en el futuro. El libro da la impresión a veces de ser un *ajuste de cuentas* con ciertos personajes, cuyo nombre se mantiene en el anonimato aunque cualquier lector un poco informado podría adivinar de quién se trataba. Porque aquí hay una ausencia patente de nombres propios, y las personas se disuelven en pequeñas colectividades: “el académico”, “el poeta”, “el grafómano”... Umbral se ríe, o se lamenta, de “la gloria del escritor”, la que él había venido a buscar a

²⁰⁰ Op. cit., p. 164.

Madrid. Esa gloria, nos dice, son unas viejas que hacen calceta mientras el escritor pronuncia su conferencia. O es un homenaje que fomenta el homenajeado, un homenaje que es una pantomima siempre repetida, donde se fuman “puros malos”, y los discursos son copia de todos los anteriores, o donde se espera un enchufe y circulan los números de teléfonos. Es la “meritocracia” de la literatura, algo que el autor no pudo predecir desde su capital de provincias, aunque seguramente lo esperaba.

El último tercio del libro quizá sea el más jugoso para un investigador de la obra umbraliana. Sobre la literatura, sobre el estilo, sobre la ironía (que según el autor es su “gran cuerda”), las enfermedades, los amores, las lecturas de la infancia, la razón de una literatura puramente autobiográfica, etc. El descubrimiento de que llegar, si se acaba llegando, no importa, lo que importa es el viaje, como diría Kavafis de Ítaca en su famoso poema.

II.5.7. El título:

Y por último el título: ¿por qué *Retrato de un joven malvado*? Hay un significado en este título, más allá de su belleza literaria, de su acierto expresivo. Es, en efecto, un “retrato de un joven malvado”, pero nosotros no vemos *directamente* a un “joven malvado”; el joven que protagoniza desde el recuerdo la vida del Umbral maduro (no han pasado muchos años, sin embargo) no parece malvado, no parece que haga daño a nadie. Pero es malvado en sus juicios, es malvado en lo que puede haber detrás de lo que cuenta. Es malvado en el ataque a figuras anónimas y colectivas que ocultan seres muy reales y muy individuales, con nombres y apellidos, entre ellos el propio Francisco Umbral. En esto ha sido *poéticamente* justo el autor; se ha incluido en las críticas, aunque luego se haya disfrazado en sus personajes. Pero no se lo estamos reprochando. ¿Cómo reprochar a Flaubert su disfraz de Madame Bovary? La literatura se enriquece de estos juegos, pero no siempre sus propósitos son estéticos, literarios. En este caso, y transcurridos casi treinta años de la publicación del libro, podemos decir que el fin justifica los medios, que el resultado es un buen libro. Un buen libro que, desgraciadamente, está olvidado, no se reedita.

II.6. LOS MALES SAGRADOS (1973)

Los males sagrados es el primer volumen de memorias, memorias novelescas (menos novelescas en esta ocasión) sobre su infancia y adolescencia, publicado por Umbral, si exceptuamos *Balada de gamberros*, publicada en 1965, novela corta en la que, como ya vimos, recreaba una serie de episodios de su primera juventud en Valladolid. Valladolid es también el escenario de este libro, aunque, como Umbral tiene por costumbre, no aparezca nombrada. Es una “capital de provincias”, ciudad castellana, etc. Pero se dan indicios de que se trata del Valladolid del autor.

Hay en este libro una gran obsesión por la muerte y la enfermedad, entierros, funerales, convalecencias. El título ya nos sitúa en el mundo de la enfermedad, el de “los males sagrados”, que no tenemos por qué entender sólo desde el punto de vista físico. La enfermedad, del personaje-narrador, de la madre (en ambos la misma: tuberculosis, aunque Umbral ha escrito mucho sobre enfermedades suyas más recientes), y del ser querido en general, es una constante en la obra de Umbral.

El narrador hace algunas reflexiones muy bellas sobre la enfermedad, como ésta sobre el “ser enfermo”:

Ser enfermo es ser consciente de cada uno de los cabellos que crecen en la cabeza, del crecimiento de las uñas de los pies, del trabajo submarino de los pulmones, la rueda de ácidos que gira en el hígado, la pesantez de los riñones y el desperezamiento lentísimo del intestino. El propio cuerpo sólo se descubre en el amor o en la enfermedad.²⁰¹

Los males sagrados pertenece al libro general de la infancia, de su infancia, que ha elaborado Umbral en tantas obras. Son esas “memorias noveladas” que nos encontraremos con frecuencia en esta Tesis. *Los males sagrados* quizá se vincule estrechamente con *El*

²⁰¹ Francisco Umbral: *Los males sagrados*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 120.

hijo de Greta Garbo (1982), y de algún modo es otra “novela de mamá” que Umbral dice haber hecho ya varias veces, “como novela y como memorias”.²⁰²

II.6.1. Origen de todo un ciclo novelesco:

Entendemos *Los males sagrados* como una especie de embrión²⁰³ de todo el ciclo de novelas memorialísticas en el que Umbral ha fijado el relato de su educación sentimental, como una guía que nos puede orientar por todo el ciclo, a la manera de *Los cuadernos de Luis Vives* (1996). Es más, estos dos libros pueden realizar una función de paréntesis, de marco: uno abre como pórtico, *Los males sagrados* (1973), y el otro cierra como broche, *Los cuadernos de Luis Vives* (1995), retomando el título de un cuaderno (o cuadernos), que nos dice él, el escritor utilizaba para escribir sus versos y sus prosas. Los dos libros, además, son escasamente novelescos, es decir, la ficción que pueda haber en ellos es muy leve, la inevitable en literatura (cuando un suceso real se cuenta por escrito siempre acaba apareciendo la ficción). Son libros de ritmo lento, de acción tenue, de lirismo, son libros de personas y objetos, muy proustianos. Y son libros que, por supuesto, comparten personajes. Muchos de ellos los vemos actuar en toda la saga: la madre, los maestros del niño, sus amigos, los primeros amores, entre los que destacan Teresita y la niña Estrella, que a veces se llama Constitución.

II.6.2. Una historia iniciática:

Es el libro de la pequeña ciudad que ahoga al adolescente, pero que le educa en sus escuelas, en sus burdeles, en sus parques, la amistad de los chicos de su edad, la iniciación

²⁰² Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 13.

²⁰³ Una especie de embrión, como ya dijimos de *Memorias de un niño de derechas* (II.4), pero lo es de forma más acusada *Los males sagrados*. En aquellas *Memorias* Umbral diseñaba el contexto histórico y ambiental del ciclo, pero con una visión mucho más general, y más alejada, con un perspectiva panorámica que no le permitía entrar en seres concretos, ni en problemas concretos. El medio en el que se mueve una generación, la pintura costumbrista y crítica de una época, que es *Memorias de un niño de derechas*, deja paso a la vida de un personaje individual que habla en primera persona, que cuenta la historia de su familia desde que es niño y la peripecia que le va alejando de ella.

en el sexo con criadas y prostitutas, y en el amor escéptico o desengañado, Teresita Rodríguez, musa infantil del autor, a la que presenta con dos fachadas, una *real*, con su nombre y su biografía a cuestas (lo que sabemos de ella por todos los libros y entrevistas en los que el escritor la ha citado), y otra que surge como una aparición en el Campo Grande, el “Fronдор” de Umbral, María Electa Victoria, que ama a los cisnes y ejerce su rebeldía ante su familia, su clase, la alta burguesía, y que quizá sea una imagen sublimada de la propia Teresita.

II.6.3. El espacio y el tiempo como un todo:

El espacio y el tiempo están íntimamente relacionados en este libro. El narrador no nos presenta el espacio y el tiempo de la acción, de unas acciones, sino que nos da los ejes de su propia evocación. En las primeras páginas se nos describe la casa familiar, donde vive su madre, los abuelos, primos... Las alcobas, el pasillo, la sala azul, todos los lugares donde se desarrolla la vida en el hogar, tienen el aire del recuerdo, viven en la memoria, y el lector los siente como los ha conservado el narrador, y los va viendo, oliendo... en tanto dicho narrador, que es más *rememorador* que otra cosa, los va recuperando de su pasado. Y no los vuelve presente, casi nunca, sino que prefiere dárnoslo, ese espacio tan ligado a unos años de su vida, mediante el pretérito imperfecto. Es el tiempo que predomina en *Los males sagrados*, hasta el punto de eclipsar todos los demás, como el pretérito indefinido. Creemos que es el tiempo de la evocación, de la poesía del pasado. El narrador se sirve de él para acentuar el lirismo de lo que ya no es, de lo perdido, de lo que nunca más volverá a ser. Y él, que es el protagonista de la narración, prefiere que esto sea así: narrar en pasado no es traicionarlo, no es resucitarlo, sino recrearse, melancólicamente, con una cierta delectación morbosa, en el recuerdo. Así Umbral consigue una perfecta identificación entre espacio, tiempo y narrador, todos elementos del recuerdo, sujetos y objetos de su recordar. Leamos en el siguiente texto la magnífica descripción de la cocina que el narrador lleva a cabo:

La cocina era grande, desordenada, y en ella ardían cucarachas, se requemaban las criadas, reinaba la abuela de pelos largos y blancos, y el techo se llenaba de sombras rojas

y negras cuando el genio pirómano de la familia encendía fogatas para quemar las alimañas, las cucarachas, los recuerdos, los viejos muebles, las cartas, los documentos notariales y las fotografías pecaminosas, todos los secretos de la familia, la entraña de papel y miseria de toda familia, ardiendo, purificándose con las cucarachas y las ratas en aquella inquisición de escobas llameantes y criadas desdentadas que reían y le hacían muecas, burlas, a la vieja señora, por la espalda.²⁰⁴

Ya el principio de *Los males sagrados* nos advierte que todo el libro va a ser un monumento al recuerdo, y a un recuerdo muy particular, el de un tiempo, un espacio y unos personajes que no se pueden concebir sino como un conjunto. En ese conjunto destaca la familia, los amigos, el mundo de la casa y el de la calle. *Los males sagrados* arranca con un retrato de la madre, clave estructural de la obra y uno de los motivos recurrentes de la prosa umbraliana.

Recordar a mamá en aquel pueblo de la montaña, preñada de mí, solos los dos, solos por primera y última vez en la vida, y ella con su vaga ternura de gestante, sin hijo todavía donde posar, las gentes del pueblo mirando el embarazo, la preñez, el vientre grande y dulce, como miraban los sembrados, los montes, las nubes, con mirada sopesadora y sabedora. La maternidad empieza a ciegas, una ternura hacia algo de lo que todavía no se sabe ni siquiera el sexo, y sin embargo se le quiere, se lo quiere. Mi madre durmiendo bajo las estrellas grandes y toscas de la montaña, sintiéndome en su vientre, palpitante como una estrella de sangre, pasando su pesantez de hijo por entre la levedad del aire, las flores de las alturas, la mirada rubia de los campesinos, el paisaje que no la conocía.²⁰⁵

II.6.4. Los personajes de la memoria:

“Recordar a mamá en aquel pueblo de montaña...”, comienza *Los males sagrados*. El libro se abre y se cierra con la madre, como si su rememoración sea la principal exigencia de este libro, su eje, su razón de ser. Pero la madre, casi siempre, es una sombra poética, una sombra plagada de enfermedades y lirismos. La madre es el hogar, con las criadas, las tías y los abuelos. La calle es la libertad, una libertad que sólo se sentirá plena, se nos da a entender, fuera de la pequeña capital de provincias.

Germán movía su látigo de goma en aquella oscuridad de colores, y saltábamos unos sobre otros, y José hacía molinete con su cinturón de hebilla férrea, y una docena de

²⁰⁴ Francisco Umbral: *Los males sagrados*, ed. cit., pp. 18-19.

²⁰⁵ Op. cit., p. 11

muchachos nos agitábamos allí, ritualmente, porque yo había descubierto la calle, los amigos de la calle, temibles y violentos, sus reuniones chillonas y sangrientas en aquella catacumba de rocas iluminadas, donde se torturaba a un compañero, se martirizaba a una colegiala indefensa, se jugaba a las chapas y Gonzalo Gonzalo hacía brillar sus dientes en la sombra, Ignacio nos insultaba en un idioma extraño, quizás en el vascuence de sus padres, su hermana Clarita andaba desnuda por los charcos de la gruta, Germán se llenaba de lascivia, se masturbaba, y por fin el humo, el griterío, el ahogo, la furia, nos expulsaba de allí, revueltos y mareados, arañados, a un cielo de arco iris, una tarde de lluvia, una calle solitaria, mojada, triste, con el cántico lejano de las monjas llegando por encima de las tapias.²⁰⁶

El adolescente va “traicionando” a su madre con sus escapadas cada vez más frecuentes, cada vez más profundas. Al río, donde le alquila barcas la Oliva, otro personaje recurrente en este ciclo (sobre todo en *Las Giganteas*), a la Formalita, el lupanar donde el autor, o su primera persona en la narración, encontrará refugio del conservadurismo de la ciudad. El Campo Grande, donde entrará en una banda, la de los cisnes, que mantiene una prolongada lucha con la de los pavos reales. El amor niño por Teresa, que pronto le abandonará por los cadetes. El regazo maternal de Carmen la Galilea, prostituta y amiga, maestra en lo que para el adolescente será luego la “religión de la mujer”. En el siguiente fragmento vemos cómo el niño-adolescente está descubriendo un mundo en el que poco a poco va dejando fuera a la madre:

Mamá me preguntaba cosas de Teresita, me advertía de que éramos muy niños, advertencia que yo no entendía muy bien, y se quedaba triste, quizás, aunque no dijese nada. Yo tenía el corazón partido en dos, como una granada, pero pasaba días, meses, vidas enteras en lo alto de la acacia gigante, mirando a Teresita, su pelo largo, tan negro entre las flores blancas, su rostro pálido, encandilado, sus ojos grandes, muy separados uno de otro, como situados en los extremos de la cara, su nariz casi inexistente y la boca habladora, caprichosita.²⁰⁷

Los personajes que, no lo olvidemos, lo son de la memoria, aparecen en el relato envueltos en un aire amable. No es que el recuerdo, en Umbral, edulcore escenarios, sucesos y actores; es más bien que la memoria, en el autor, es fundamentalmente poética – en *Los males sagrados*, quizá, lo es como en ninguna otra de las novelas del ciclo- y la poesía transforma, dulcifica, no edulcora, los hechos del pasado, los fija en el papel con un prestigio, un tono que provoca bienestar, tanto en el narrador como en el lector. Esto no sucede en otras novelas de Francisco Umbral, como veremos, pero sí nos encontramos en

²⁰⁶ Op. cit., p. 27.

²⁰⁷ Op. cit., p. 66.

las dedicadas a la infancia y la adolescencia, en medio de escenas truculentas, un halo poético, lírico, que atenúa cualquier desgracia, cualquier infelicidad. El *cómo* puede con el *qué*, y el modo con que Umbral trata su pasado novelesco consigue que la materia de ese pasado se vuelva agradable. Quizá la elevación estética del escritor haya conseguido transformar, literariamente, su propia vida. Incluso su propia vida.

II.6.5. Novela lírica:

Hemos hablado de poesía con insistencia para referirnos al estilo de *Los males sagrados*. En Umbral, como ya hemos dicho otras veces, es fácil que nos encontremos con lo que se ha llamado prosa poética. *Los males sagrados* contiene muchos fragmentos de prosa poética, aunque es el tono general de la obra lo que nos revela su estirpe poética. Un tono nostálgico alimentado por una lengua muy expresiva que maneja sabiamente la sonoridad de las palabras, su significado oculto, sus contrastes. Los espacios se benefician de unas descripciones muy ricas en adjetivaciones, en palabras llamativas, tanto por lo que significan como por sus formas. Todo en *Los males sagrados*, como buena novela lírica, desnuda la sensibilidad de la voz narradora. El libro es esa primera persona que cuenta y crea un mundo ya extinto. Lo que se nos ofrece es la psicología, el talante artístico, de una persona, o de un personaje –hilando más fino–; el pasado y los lugares y los personajes que transitaron ese pasado, nos sirven para completar el autorretrato que va haciendo el narrador. Hemos escrito “novela lírica”. *Los males sagrados*, al igual que otros libros de Francisco Umbral, se amolda perfectamente a las características de esta modalidad narrativa, gran renovadora del género novelesco en el siglo XX. En el prólogo general a los dos tomos de *La novela lírica*,²⁰⁸ Darío Villanueva ofrece una serie de características que podríamos resumir de la siguiente manera: confusión o identificación con lo que se ha llamado novela intelectual (p. 10); proximidad con la poesía tanto en el fondo como en la forma (p. 11); “una mayor intensidad verbal, un lenguaje que llame la atención sobre sí mismo” (p. 11); “un nuevo arte *artístico*, selecto, depurado, sin el lastre de la vulgaridad

²⁰⁸ Darío Villanueva: *La novela lírica*, tomo I, prólogo general a los dos tomos, pp. 9-23, Madrid, Taurus, 1983.

artística” (p. 11) -Villanueva recuerda aquí a Ortega y *La deshumanización del arte*-; lo autobiográfico como “uno de los posibles puntos de conjunción entre novela y poesía” (p. 13), por lo que las formas de la memoria, como el diario, el género epistolar, las memorias propiamente dichas, o el monólogo interior, “sirven eficazmente a la novela lírica” (p. 14); el yo del personaje da unidad a toda la novela, pero además “impregna” todo su contenido, el mundo entero que expresa (p. 14); identificación con ese tipo de *Bildungsroman*, o novela de aprendizaje, que se centra sobre todo en la formación de una “sensibilidad artística” (p. 14); “profunda identidad que puede establecerse en el seno de estas novelas entre pensamiento y poesía”(p. 15); el personaje ya no vive, en general, avatares *realistas* sino que su aventura es de tipo intelectual y tiene como protagonistas a filósofos como Montaigne, Nietzsche o Shopenhauer, dice Villanueva (p.16); “la novela lírica está íntimamente relacionada con el fragmentarismo” (p. 17), lo que favorece la “intensidad estilística” (p.18); “desde el momento en que se reduce la amplitud de cada unidad textual y se prescinde de la tiranía argumental, el lenguaje puede empezar a cubrir ese vacío de protagonismo y convertirse menos en instrumento que en fin” (p. 18); preferencia por la estructura temporal retrospectiva en detrimento de la “fluencia temporal hacia delante”; y aunque Darío Villanueva lo diga de Gabriel Miró en concreto, podemos considerar la “sustitución de la característica acción de la novela por el estatismo contemplativo de la lírica” (p. 20), como un rasgo más de este tipo de novela.

Para valorar el funcionamiento del estilo en *Los males sagrados*, aunque sólo parcialmente, convendría leer el siguiente fragmento:

Aquel pueblo de la montaña, o el pueblo de la laguna, y las habitaciones-capillas de la casa, en la ciudad, cada habitación era como una capilla ardiente, a lo largo del pasillo inseguro, altarcitos al abuelo que murió en una de ellas, a la tía soltera que murió tísica en otra alcoba, a todos los muertos de la familia, habitaciones de sombra y chisporroteo, como una lamparilla ardiendo en lo oscuro, una mariposa de luz y aceite, y en el cuarto-ropero el aguardiente de guindas, en su tarro, la densidad submarina de las guindas en su aguardiente, fetos redondos y rojizos, un licor que había que beber a escondidas, el dulzor del aguardiente en aquella venta, y el mundo vasto del cuarto-ropero, baúles, cajas de zapatos, cajas de botones, sombreros y sombreroeras, vestidos en los que se había cuajado una tarde primaveral de muchos años atrás, pamelas como palomas muertas, zapatos blancos de tacón fino y un botoncito de nácar, perdido, caído al suelo del ropero, entre dos baldosas, como un ojo inocente y solo, mirando desde allá abajo los restos del naufragio.²⁰⁹

²⁰⁹ Op. cit., pp. 14 y 15.

Umbral realiza aquí un gran esfuerzo por poetizar los objetos, y consigue que esos objetos nos digan todo lo que son, o lo que fueron: “pamelas como palomas muertas”, “y un botoncito de nácar, perdido, caído al suelo del ropero, entre dos baldosas, como un ojo inocente y solo, mirando desde allá abajo los restos del naufragio”. No sólo se animan las cosas, sino que se personifican, se humanizan, y lo que es más importante: logran decirnos lo que eran sus dueños, las personas que las manejaron, los familiares del narrador. Porque *Los males sagrados* da la impresión de una casa de muñecas, de varias casas de muñecas, que han permanecido tapadas durante mucho tiempo y que de repente, por un arte extraño, vuelven a recibir la luz, son descubiertas. El narrador sería, por una parte, el foco que va iluminando las habitaciones de esa casa olvidada, y por otra, el soplo de aire que va despojando del polvo a los rincones del hogar. La luz la podría dar otro tipo de escritor; el aire, que es aire poético, sólo podía aportarlo un autor como Francisco Umbral.

II.6.6. La memoria convertida en novela:

Novela familiar, novela de la calle, novela de recuerdos, Proust como referente máximo de este tipo de relato, la ficción del pasado que vuelve. Algunos personajes mantienen sus nombres en casi toda la saga, otros toman pseudónimos, en ésta o en las siguientes, hay cruces entre ellos. Umbral, al fijar su pasado literariamente, utilizando los distintos grados de la ficción, le ha facilitado al investigador –a la vez que lo ha complicado– el estudio de su peculiar modo de novelar. El lector se tropieza con sucesos muchas veces rememorados en sus libros, pero en unos son de una manera y en otros de otra. ¿Se debe fiar de las llamadas *memorias*, por el editor o por el autor, o mejor de las obras que llevan el membrete *novela*? No está muy claro. Pero la imaginación, como los sueños, lo sabemos desde Freud –aunque seguramente desde antes también–, combina, mezcla, sustituye. Y recuerda. Ésa es la base. Así lo hace Umbral.

II.6.7. Elementos recurrentes:

Aunque escape de los límites de este capítulo, hagamos un somero repaso de algunos episodios, ambientes, personajes, que aparecen en éste y otros libros de Umbral. Poner en común estos elementos nos revelará la unidad, que es continuidad, de la obra umbraliana. Algunos lo llamarán “repetición”; nosotros creemos, sin embargo, que todos estos motivos viven en la mente del autor, sufren los cambios de su persona, y la memoria, aliada con la imaginación, los transforma, dándolos distintos y, sin embargo, claro, iguales en su raíz histórica, real:

-La madre: “La novela de mamá la he contado muchas veces, como novela y como memorias”, nos dice Umbral en el arranque de *Los cuadernos de Luis Vives*.²¹⁰ Fundamentalmente la madre es el tema de *El hijo de Greta Garbo*, aunque también tiene mucha importancia en *El fulgor de África*, donde se desdobra ambiguamente en la tía Clara y la tía Algadefina, las dos con características propias pero también comunes, como es el amor maternal que le inspiran a Jonás “el bastardo”. La madre también desempeña un papel importante en *La forja de un ladrón*, primera parte.

-La escuela: *Los cuadernos de Luis Vives*.

-La Formalita: fundamentalmente en *Los helechos arborescentes*.

-Estrella: parece ser el mismo personaje que Constitución, en *Capital del dolor*, y aparece antes, aunque distinta, en *Balada de gamberros*.

-Cesarito, Dupont, y otros amigos y compañeros de juegos y travesuras, a veces gamberradas: *Balada de gamberros* y *Los cuadernos de Luis Vives*.

-El ambiente de la Casa de José Zorrilla: *Las ninfas*.

Y muchos más que ahora no incluimos, pero que nos ayudan a comprender la relevancia de *Los males sagrados*, especie de núcleo del ciclo de novelas, libros entre la memoria y la ficción, en los que Umbral ha recuperado su infancia, su adolescencia, así como la primera juventud y los inicios en la pasión literaria. *Los males sagrados* es una novela –aceptamos con todas las consecuencias el término– de origen, un relato lírico que se desdoblará en muchos otros, todos ellos dominados por los mismos motivos y las

²¹⁰ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 13.

mismas ambiciones, con escasas variantes: ofrecer el pasado personal con un tono poético y melancólico, de pérdida, pero también desgarrado y crítico.

II.7. LAS EUROPEAS (1974)

II.7.1. Cinco mujeres contadas por un hombre:

Las europeas articula varias historias amorosas o eróticas, a veces sentimentales, entre un personaje masculino que narra y recuerda en primera persona y cinco mujeres, cinco europeas: Jeannette, Childe, Bodil, Ghill, Renata. En esta sucinta información hallamos los ejes del libro. Por un lado el protagonista que vive y cuenta lo que ha vivido, como en unas memorias recientes, un recuerdo que mantiene su frescura. Por otro, las mujeres con las que ha tratado, que son extranjeras, europeas, y que se van encadenando durante el desarrollo del libro. Las que no están ya en primer plano flotan en la nostalgia o el rechazo, el recuerdo que las va colocando en su lugar.

No haber ido nunca a esa casa sórdida, con perros, gatos y tortugas, no haber embriagado a Jeannette en el erotismo verde del piso con bicicletas históricas y pianos lascivos, no amar a Bodil en una noche de borrachos, sobre la colcha ofidia, sucia de otros amores, no subir, no haber subido a aquel piso de obreros tristes, a aquel hogar laboral para amarnos, Childe, Childe, en el dormitorio matrimonial de ellos, mientras el niño dormía pared por medio, abrazado una naranja a medio pelar como toda fortuna, no aproximarme con Renata hacia la hora del apartamento prestado, la lujuria de la sobremesa, las imaginaciones viciosas que hacen del sexo el último reducto de la libertad humana, el doble fondo de una existencia que no da para más, porque qué es la vida sin imaginación, qué sino unas cuantas comidas a la carta, unos números en la oficina y un reloj de cumpleaños. Lo siento, Renata, no tengo un buen día, pero te prometo cumplir.²¹¹

Las europeas podría haber sido una recopilación unitaria de cinco novelas cortas, porque el relato de cada mujer tiene autonomía suficiente. Pero el autor ha sido muy hábil y ha visto que juntas poseen una cohesión muy útil. Encadenando, estas cinco historias

²¹¹ Francisco Umbral: *Las europeas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 239.

Umbral logra un libro más ambicioso, aunque desigual, bien trabado porque hay constantes referencias entre los distintos relatos y las diferentes mujeres.

Una vida, la vida de un hombre, sólo es lo que de ese hombre recuerda Jeannette, profesora del liceo, en sus atardeceres lejanos, o lo que Guill le cuenta a su nuevo amante sobre aquel hombre español, más lo que Bodil le dice a su marido, bromeando, o lo que Renata sueña en sus sueños eróticos, o lo que Childe escribe aplicadamente. ¿Qué soy yo sino el recuerdo de Jeannette, el posible odio de Guill, la ironía de Bodil, la sensualidad de Renata, el amor de Childe?

¿Qué es la vida de un hombre sino lo que él ha inspirado en los demás? Sobre todo, lo que él ha inspirado en media docena de mujeres, o quizá en una sola. Yo no soy yo, sino lo que sienten por mí. Childe no es Childe, sino lo que siento por ella. No hay otra cosa.²¹²

II.7.2. Un narrador-personaje que se autorretrata:

Pero más importante que el retrato de estas europeas es el autorretrato del narrador, el personaje común de todas ellas, el agente que hilvana en la memoria y en el papel lo que le han dejado estas mujeres. Hasta el punto de superponerlas, fusionarlas, otorgándoles idéntica relevancia en su vida, porque “son aves de paso”, y todas dejan una ausencia que pronto llenarán otras, al igual que el hueco que les deja él en sus vidas, nos dice, en seguida será ocupado por otro.

El narrador no sólo fusiona y superpone las mujeres que ha conocido. Lo hace con todo lo que rodea a esas mujeres, con sus historias, el tiempo que ocuparon en su vida y los espacios que compartieron. Fusión y confusión, en efecto, las mujeres se confunden para el lector, aunque no creemos que para el narrador, como ocurre con el tiempo atmosférico del relato –parece predominar el veraniego, aunque no son raros los saltos de la memoria- y los lugares que visitan los personajes: creemos identificar un famoso pueblo de la sierra madrileña, alguna playa de la costa mediterránea española. Terrazas, playas, restaurantes, interiores de pisos y de hoteles, pero descritos (apenas descritos, o *no-descritos*) con una gran indeterminación.

²¹² Op. cit., p. 232.

II.7.3. Los personajes:

Lo que le importa a Umbral, en este relato de relatos, por encima de cualquier otro aspecto, son los personajes, esas mujeres *européas* a las que se refiere el título. La voz narradora las configura psicológicamente, aunque casi nunca pase de darnos el tipo de la mujer, un poco reduccionista: la universitaria, la maestra, la joven liberada, etc. con el dato añadido de que son europeas, lo cual aporta nuevos tópicos. Sí, al autor le interesan los personajes más que nada (si exceptuamos el lenguaje, que siempre es obsesión en Umbral), pero sólo consigue profundidad en el retrato del narrador. El retratista de los demás, de *las demás*, es el que nos ofrece el mejor retrato en su propia voz narradora. Todo lo que dice de *las europeas* le describe a él, por efecto del reflejo que ellas tienen en sus palabras. Sus comentarios sobre la personalidad de ellas, los detalles en los que se fija, la manera que tiene de presentarlos, van perfilando la figura del narrador como el verdadero protagonista del libro, aunque a veces se empeñe en pasar desapercibido, como un mero fotógrafo. Umbral, que domina la primera persona como voz narradora, sabe que en el instante en que alguien la utiliza en un relato no puede evitar convertirse en el núcleo real del mismo.

Volvíamos a la playa, no a la playa del palacio, sino a la de la ciudad, y su cuerpo blanco tenía una cicatriz grande que me lo hacía más deseable, más cierto, y la vi de nuevo con su túnica blanca, como en la primera tarde, grabada fuertemente contra el cielo antiguo, y sus besos iban dejando de ser besos de convaleciente, volvían a ser los besos intensos de una mujer a un hombre. La enferma se iba borrando de ella, no sin que yo experimentase cierta nostalgia absurda por aquel ser caído y dolorido que había tenido a mi merced. Su cuello era un cuello como sólo se ven en los retratos de doncellas renacentistas, su carne mate se llenaba de salud. Childe era una fiesta de blancura. Vagábamos por las terrazas de los cafés, por los clubs con música, por la playa, por las calles mojadas y grises de la ciudad. Asistíamos a la extinción de aquel verano como a la disipación de una fortuna personal.²¹³

II.7.4. Memorialismo, género abierto:

A Umbral el género de memorias, que él ha reconocido como *su* género en literatura, le ofrece unas posibilidades infinitas en cuanto que se abre a otros géneros de su

²¹³ Op. cit., p. 97.

predilección. Pero *memorias* entendidas de un modo extraordinariamente creativo, trabajando al borde de la ficción, o en la ficción plena, y cuidando el lenguaje a una altura literaria digna de la mejor poesía. Esto no es así siempre, porque sus libros son dispares, como dispares son sus objetivos, pero el mimo que pone Umbral en su prosa suele ser el mismo en cualquier género. El que nos ocupa en este capítulo participa de otros géneros queridos por el autor, como el ensayo y el periodismo. En *Las europeas* (no es raro en sus libros) el lector puede apreciar fragmentos intercalados de otros tantos ensayos sobre el bien y el mal, por ejemplo, o el erotismo, de libros que seguramente Umbral nunca escribiría, o escribirá de otra forma (véase *Tratado de las perversiones*²¹⁴). El lector atento y algo malicioso encontrará también algún artículo disimulado en la obra, que le ha salido al autor con la misma naturalidad que las reflexiones ensayísticas. Porque Umbral aspira a la “escritura en libertad” (como ya dijimos que escribe en el prólogo de *Madrid, tribu urbana* –2000-, uno de sus libros más recientes), los géneros y los temas a su servicio, y no al revés. Pero entre el artículo y el poema en prosa hay un término medio, como lo hay entre ambas “fórmulas” y una anotación de diario íntimo. A Umbral se le han fundido esos moldes porque su personalidad los ha aunado. Pienso en unos párrafos sobre animales (“los perros”, “la tortuga”, “los pájaros”, “los insectos”),²¹⁵ en *Las europeas*, que podrían ser leídos como un poema en prosa, una observación lírica, y también como un artículo de periódico, dado en el lugar y el momento oportunos.

²¹⁴ Francisco Umbral: *Tratado de perversiones*, Madrid, Argos-Vergara, 1977.

²¹⁵ *Las europeas*, ed. cit., pp. 182-185.

Pero esos fragmentos de ensayo,²¹⁶ o esos artículos, *pseudoartículos*, el narrador los intercala de tal forma que no disuena el conjunto. Son observaciones hechas al hilo de la acción, que es muy superficial y sencilla (viajes y encuentros amorosos, relaciones de pareja poco estables), como notas marginales a una historia que atraviesa todo el libro: un hombre y las mujeres, unas cuantas mujeres. El mundo exterior sirve de contrapunto al mundo interior, armonizados ambos por una prosa que a veces se muestra muy poética y otras muy narrativa, casi periodística.

II.7.5. Comunicación dentro de la obra umbraliana:

Hay una conexión inevitable de este libro con otro muy posterior. Me estoy refiriendo a *Historias de amor y Viagra*.²¹⁷ Muy pocas diferencias de planteamiento y ejecución –dicho esto de forma muy general- observamos entre ambos libros. La diferencia más notable es el tiempo transcurrido entre una y otra, veinticuatro años. Porque las dos obras, intuimos, hacen memoria de sucesos más o menos recientes, y porque en el narrador de todas las historias, de los dos libros, se adivina al mismo personaje, y porque las mujeres que jalonan los relatos son siempre contemporáneas, reveladoras de un instante, de un presente particularmente significativo. Y porque están vistas por la misma óptica, la del

²¹⁶ En esta nota ensayística de *Las Europeas* es donde ve Santos Sanz Villanueva lo más valioso de la novela. Después de criticar algunos aspectos de la obra (“Sospecho que ha malgastado su talento en una empresa de poco vuelo”), Sanz Villanueva comenta, en *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* –Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 186-, poco tiempo después de la publicación de *Las Europeas*, que Umbral podría hacer muy bien la novela intelectual que tan poca fortuna ha tenido en España, si exceptuamos a autores como Pérez de Ayala:

Y digo esto porque en esta novela me parece que se encuentra la base de lo que puede ser el futuro de la auténtica novela de Francisco Umbral. Una novela bien escrita, atenta al momento actual y de corte intelectual. Efectivamente, lo mejor de *Las Europeas* está en esas oportunas digresiones y reflexiones que van surgiendo al hilo de la narración. Comentarios no con el tono del ensayo filosófico, sino perfectamente engarzados con la “historia”. Nuestra novela, de siempre, ha sido impotente para una línea intelectual, tan rica en otros sitios. Y, salvo Pérez de Ayala, apenas hay un novelista español que merezca esta consideración. Umbral puede ser ese alguien que haga esa novela que entre nosotros prácticamente no existe. Francisco Umbral, creo, a pesar de poseer una pluma ágil y una gran capacidad imaginativa, no ha encontrado todavía su camino y éste podría ser el de su última novela.

²¹⁷ Francisco Umbral: *Historias de amor y viagra*, Barcelona, Planeta, 1998.

autor transfigurado en narrador-personaje, que ha cambiado lo que ha querido el tiempo, que se ha adaptado a la nueva época, pero que también ha luchado por que el tiempo nuevo se adaptara a él.

Las europeas quiere ser cosmopolita (cosmopolita dentro del propio país), y por eso reúne a cinco mujeres nacidas fuera de España, aunque todas tengan una vinculación bastante fuerte con nuestro país. En aquellos años, España se abría al mundo, el fenómeno del turismo se hacía muy fuerte, y empezaban a venir extranjeras a estudiar a nuestro país, o simplemente a conocerlo, pura curiosidad intelectual o turística.

Historias de amor y Viagra ofrece el retrato de siete mujeres de nuestro tiempo, década de los noventa, muy actuales, de edades diversas, desde una adolescente –o casi adolescente- a una mujer madura, de una generación próxima a la del narrador, Jonás.

Esta combinación de mujeres, primera persona, memoria, sexo, erotismo, ha sido muy productiva en la trayectoria de Francisco Umbral. Pero no ha supuesto una impostación en su obra, algo artificial, sino que en esa feliz fusión que tiene en la personalidad literaria de este escritor vida y literatura, el sexo, la mujer y la memoria, atenuados o fortalecidos, dependiendo de las intenciones de cada libro, por el lirismo o la reflexión, esos elementos ocupan un espacio central en las obras que estamos estudiando y en muchas otras.²¹⁸

II.7.6. Relato de soledad:

El narrador de *Las europeas* llega a decir que él no es lo que siente, y cómo lo siente, sino lo que piensan de él y, sobre todo, lo que sienten por él, cómo lo sienten, los demás, especialmente las mujeres.

El libro es muy desigual, pero tiene un desenlace muy acertado. En el penúltimo capítulo –aunque no se numeran ni se titulan- se reúnen y se despiden todas las historias, con una reflexión filosófica sobre el amor y la mujer. El último capítulo nos narra el adiós

²¹⁸ Cfr. Jean-Pierre Castellani: “Representation et fonction du corps chez Francisco Umbral”, *Hispanística XX*, nº 9, Université Bourgogne, Dijon, 1992. Aunque Castellani no estudia las obras a las que nos referimos, citamos este artículo porque es una buena introducción al erotismo en Francisco Umbral.

de la última de estas europeas, la alemana Renata. Han comido en un restaurante mediocre, se nos dice, han pasado la tarde juntos en el apartamento de un amigo del narrador. Ella ha hecho las maletas, ha decidido que se va. El taxi arranca y deja solo al narrador.

Las europeas se nos muestra como el relato de la soledad de un hombre, que es un motivo clave en la obra de Francisco Umbral. Puede haber mucha gente a su alrededor, sus diarios pueden registrar cientos de amigos, conocidos, colegas, amantes... pero el escritor acaba siempre solo, escribe desde su soledad, incluso se diría que vive desde esa misma soledad, aunque esté participando de una cena multitudinaria o disfrutando de los amores más grandiosos. Así nos lo cuenta, y en este sentido la literatura parece reflejo de un alma. Un alma en perpetua soledad consigo misma.

II.7.7. El lema de Herbert Marcuse:

Umbral ofrece como lema a su libro una larga cita de Herbert Marcuse. Aquí sólo transcribimos el final:

“La felicidad –dice Freud- no es un valor cultural.” La felicidad debe ser subordinada a la disciplina del trabajo como una ocupación de tiempo completo, a la disciplina de la reproducción monogámica, al sistema establecido de la ley y el orden. El metódico sacrificio de la libido es una desviación provocada rígidamente para servir a actividades y expresiones socialmente útiles, es cultura.²¹⁹

El libro que Umbral publica a continuación parece un desafío a las palabras de Freud, recordadas a su vez por Marcuse. “La proposición de Sigmund Freud acerca de que la civilización está basada en la subyugación permanente de los instintos humanos ha sido pasada por alto”, dice Marcuse en el comienzo de la cita. Umbral reivindica esos instintos, aunque no entra en la incógnita de la felicidad. Asegura Freud que el progreso se hace a costa de la represión, o “subyugación”, de esos instintos, traducidos en necesidades primarias. Umbral, como escritor y como hombre –éste parece ser el mensaje subliminal de *Las europeas*, y de ahí la intencionalidad con la que el autor coloca esta cita al frente de su libro-, se niega a reprimir sus instintos, el instinto sexual, por ejemplo, pero también el

²¹⁹ *Las europeas*, ed. cit., p. 5.

instinto del mal (según él “el mal se hace solo, mientras que el bien hay que hacerlo”), y no está dispuesto a sacrificar “metódicamente” sus inclinaciones naturales para que el progreso siga su curso, una civilización cada vez más civilizada.

Pero el protagonista de *Las europeas*, un hombre solo, no logra satisfacer sus instintos, porque esos mismos instintos, en determinados momentos de la acción (*acción* quizá no sea un término muy adecuado), le empujan a alargar las relaciones que mantiene con las cinco “europeas”, cada una en su historia. Y reprime ese instinto que le llevaría, probablemente, a una forma de “monogamia”, uno de los sacrificios de los que habla Marcuse. La soledad a la que siempre se ve abocado el protagonista del libro, una soledad que no atenta ni contra la civilización ni contra la cultura, pero que se muestra orgullosa ante ellas –y ante el sujeto mismo de la soledad- nos revela que el protagonista levanta entre él y el mundo, con focos femeninos, un muro aislante que tan pronto destruye como reconstruye.

La libre gratificación de las necesidades instintivas del hombre es incompatible con la sociedad civilizada: la renuncia y el retardo de las satisfacciones son los prerequisites del progreso.²²⁰

Conecta esta frase con el párrafo que transcribíamos más arriba: “La felicidad –dice Freud- no es un valor cultural.” El narrador-protagonista, anónimo, de *Las europeas* no cede nunca el sacrificio de sus instintos, o eso cree, porque, bien mirado, lo hace constantemente. La felicidad no es un valor cultural, en efecto, según Freud, pero “el trabajo”, “la reproducción monogámica”, el “sistema establecido de la ley y el orden”, no pueden sujetar la felicidad, quizá puedan ayudarla o entorpecerla, pero no la presuponen ni la monopolizan. Esto lo sabe nuestro personaje. Lo que ignora, porque se niega a reconocer a éstos un papel más allá de lo literario –él es, incluso dentro del universo *real* que le ha facilitado el autor para existir, un personaje esencialmente literario-, lo que ignora este hombre de edad mediana es que los sentimientos, palabra molesta, acaban comportándose de forma instintiva, son instintos también, y que reprimiéndolos nos alejamos igualmente de la felicidad y del progreso. Lo ignora porque quiere ignorarlo. De no hacerlo, estos relatos serían muy distintos a como se nos han presentado.

²²⁰ Op. cit., p. 5.

II.8. MORTAL Y ROSA (1975)

La cultura literaria, como todo lo humano, tiende a sintetizar, a elegir, a discriminar. Los siglos van formando un canon, y en ese canon no pueden entrar todos los escritores, pero tampoco todos los libros, ni aún todos los buenos libros que escribieron los mejores escritores. Esa cultura literaria se ha quedado, por el momento, con *Mortal y rosa* de entre toda la producción de Francisco Umbral, aunque el autor haya escrito otros libros notables, tocando las teclas de muy diferentes géneros. Incluso algunos han hablado ya de que el género de Umbral es él mismo, ignorando, o poniendo de relieve, que todos los hombres que escriben son creadores de su propio género, el que les ha sido dado en parte pero que también han construido hasta completarlo: son servidores de su propia personalidad. Fuentes vitales y fuentes literarias, diría otro simplificador. Parece que cuando leemos debemos conformarnos con sintetizar, seleccionar, discriminar. Cualquier lectura lo hace, porque le roba al autor la suya, pero la enriquece a la vez: aporta *su* lectura. Umbral ha llevado al límite esta premisa y nos ha dado a sus padres de papel, pero tratándolos como hijos: Larra, Lorca, Gómez de la Serna, Valle.²²¹

El análisis de dichos autores, y de otros, ha sido objeto de libros muy valiosos. Umbral ha demostrado ser un excelente ensayista, aparte de sus muy conocidas facetas de memorialista y maestro en la columna diaria. Los géneros en él (ya hemos visto que no es muy original decirlo) bailan una danza conjunta. Ese equipo de baile, donde en unos libros destaca más un componente que otro, sin olvidar el resto, es Francisco Umbral, completo. Pero hemos escrito al principio que la Historia, no sólo el público de hoy, el público de

²²¹ Es curioso que su proximidad cronológica y vital a otros “padres literarios”, como González-Ruano, Delibes y Cela, en artículos y ensayos breves este último, ha mantenido esa especie de relación filial, más cercana y respetuosa, quizá, aunque Umbral siempre se muestre cercano y respetuoso con los escritores que más admira. Con todos ellos y con sus obras conversa de discípulo a maestro, pero con los primeros se permite unas libertades de auto-creación que con los segundos apenas asoma.

todas las épocas, quiere *un* libro, una obra por la que recordar al gran escritor, resumiendo una incansable labor de años, la vida entera, en un fruto, individual y accesible. Umbral lo ha dicho en algunas ocasiones. Hasta el momento, y en su caso, ese libro ha sido *Mortal y rosa*.²²² Nadie discute su calidad literaria, el dolor y la poesía, la pena poética y nihilista, que lo sustenta. Es la obra emblemática de Umbral.²²³

II.8.1. El debate sobre el género de *Mortal y rosa*:

Nadie discute su calidad literaria, pero no pocos lo han hecho sobre el género a que pertenece. Creíamos haber resuelto la cuestión con ese epígrafe *género-Umbral*, que los engloba a casi todos añadiendo una nota personal, pero no acaba de satisfacernos. Se ha hablado de novela, de poema en prosa, de diario. José Manuel Caballero Bonald empieza su prólogo a la obra tratando este espinoso asunto. A Caballero Bonald no le gustan los “términos híbridos para clasificar cierta inclasificable literatura”, como novela lírica o poema en prosa, y prefiere definir *Mortal y rosa* como “una depurada síntesis poética del diario íntimo”.²²⁴ Sobre el mismo tema Miguel García-Posada, en su introducción a *Mortal y rosa*, escribe lo siguiente:

El libro emparenta con algunos de los diarios del autor, y diario o diario íntimo lo llama él en varias ocasiones. Importa señalar, con todo, que para ser un diario en el sentido pleno del término haría falta que el texto estuviese fechado, aunque incluso esta circunstancia puede producirse y no determinar necesariamente la condición diarística: el mismo Umbral ha escrito una novela fechada día a día, *La bestia rosa*, que tampoco es un

²²² Ya en 1977 Andrés Amorós escribía:

Muchas veces, me parece, un escritor se manifiesta de modo especial en uno de sus libros. Acertar en la elección de esa obra es, por supuesto, una decisión básica, de la que depende todo el acierto de la posterior operación crítica. En el caso de Umbral, por el momento, no resulta demasiado difícil decidirse por su libro *Mortal y rosa*. (“El género de *Mortal y rosa* y *Diario de un snob*”, *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 616, 1977, pp. 4-7.)

²²³ Cfr. José Manuel Caballero Bonald: “Prólogo” a *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral, Barcelona, Planeta, 1998, pp. 7-9.

²²⁴ Op. cit., p. 7.

diario. Pero el hecho es que el libro no está fechado y eso no deja de ser un elemento que debe considerarse.²²⁵

García-Posada deja abierto el debate del género, y acepta tanto la denominación de “poema en prosa”, como la de “novela atípica”, o “novela de un mal novelista” que es como llama a su libro *Francisco Umbral* en un momento de su escritura. En nuestra opinión García-Posada se olvida demasiado pronto de lo que *Mortal y rosa* tiene de diario, ya que el hecho de que el libro no muestre expresamente su avance cronológico puede indicar, entre otras cosas, la intención de Umbral de universalizar su obra en el tiempo, y de huir, ¿por qué no?, de una de las marcas clásicas, la más característica, del género-diario íntimo, poco apreciado en general por los lectores españoles. Sin embargo, estamos muy de acuerdo con él cuando analiza los componentes novelísticos y poéticos de la obra:

Las dos adscripciones genéricas son válidas, sólo que se sitúan en distinto nivel de conceptualización: la referencia al poema en prosa remite a la perspectiva subjetiva, lírica, que se plasma incluso en la conformación de algunos fragmentos y capítulos, pero la segunda sitúa el texto en su propio ámbito: el juicio de valor debe ser entendido en lo que tiene *Mortal y rosa* de novela atípica por su esplendor lírico y su ausencia de trama, en el sentido usual del término. Umbral es “mal novelista” porque su obra se desvía del canon habitual, de lo que normalmente y aunque de modo impreciso se entiende por “novela”, esto es, una historia articulada, de trama más o menos evidente, dentro de una poética de origen realista. En cambio, *Mortal y rosa*, aunque cuenta una historia, la ha reducido a sus mínimos elementos, la ha concentrado en los núcleos imprescindibles. Por eso, cuando en otro pasaje anterior del libro se planteaba la posibilidad de que la suya fuera una novela y señalaba que ésta “es un compromiso burgués”, “fruta de invierno”, de habitaciones cerradas, escritores con pipa y horas laboriosas”, no estaba diciendo nada incongruente con lo que ahora proclama: de modo desenvuelto e irónico lo que se recusaba ahí era la poética del realismo, la “ratificación ociosa de la vida” del realismo del XIX a que se alude en el libro tomando como blanco a dos maestros del género: Balzac y Galdós.²²⁶

Es la eterna cuestión que nos ocupa durante toda nuestra Tesis, ya desde sus comienzos: ¿las de Umbral, son verdaderas novelas?, ¿dónde traza él la frontera del género con otros que ha cultivado?, ¿cómo es la peculiar manera de novelar de este autor? De ello hemos tratado en el capítulo I.3, y el problema ha surgido en el resto del trabajo. En el caso de *Mortal y rosa* llegamos al límite de lo que se entiende por novela.

²²⁵ Miguel García-Posada: “Introducción” a *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral, Madrid, Cátedra, 1995, p. 15.

²²⁶ Op. cit., pp. 16 y 17.

Estamos conformes con Caballero Bonald. *Mortal y rosa* no es una novela, aunque describa un episodio vital, aunque sea una reflexión sobre la vida y la muerte, un episodio y una reflexión con unos protagonistas, unos *personajes*, bien determinados. Aunque tenga un principio, un desarrollo y un desenlace, un tiempo interno muy característico pero ambiguo, y un desarrollo creciente en ese proceso de la desesperación que no termina nunca. Finalizamos la lectura del libro de Umbral y sentimos a ese padre sufriendo hasta el infinito. Pero la ficción (aunque sea relativa) parece ser el componente esencial en una novela, y en *Mortal y rosa* ese componente no funciona. La ficción surge de la realidad, se inspira en ella y la trasciende. Umbral lo hace en *Mortal y rosa*, pero su invención, como siempre, es de orden verbal; su aportación, de índole lírica y reflexiva. El autor se inspira y trasciende la realidad, pero no se independiza de ella (el presente del escritor y del niño se mantiene en toda la obra). Trasciende la realidad, pero sirviéndose para ello de un arma distinta de la ficción. Umbral utiliza la poesía.

Miguel García-Posada, en su introducción a la obra, se inclina por una denominación intermedia, “novela lírica”, entroncando el libro de Umbral con una tradición europea, muy rica, la de Joyce, Hermann Broch o Virginia Woolf, por citar los nombres que da García-Posada, y también española, con representantes como Ramón Gómez de la Serna y Gabriel Miró, de quienes el autor indudablemente ha aprendido mucho. El crítico razona su preferencia por la etiqueta “novela lírica” con las siguientes palabras:

La desestructuración del relato, rasgo inequívoco del género, es máxima en *Mortal y rosa*: el texto se ordena por capítulos de extensión irregular y organización interna muy variable; los datos de la experiencia llegan siempre filtrados, depurados hasta las últimas consecuencias; la trama argumental casi niega lo que es una trama, porque el episodio desencadenante del conflicto –la enfermedad del hijo– no se produce hasta aproximadamente la mitad del texto –aunque el hijo como referente comparezca antes. Y, sin embargo, hay al cabo una historia, una fábula de amor y muerte, que está contada mediante la elusión casi absoluta de la anécdota, de la circunstancia cotidiana. No nos topamos aquí con la historia existencial que refleja el diario, donde es el resultado de la acumulación de lo vivido –percepción del lector, no proyecto del autor–, sino una historia “tout court”, todo lo singular e irreductible que se quiera. Basta comparar *Mortal y rosa* con los mejores diarios genuinos de Umbral, como *Diario de un escritor burgués*, *Mis paraísos artificiales* y *Los ángeles custodios*, para apreciar la enorme diferencia que lo separa de ellos.²²⁷

²²⁷ Op.cit., p. 17.

Volvemos a disentir con García-Posada, pese a que sus argumentos son irreprochables. *Mortal y rosa* bordea los límites del diario íntimo, de la novela lírica y por lo tanto de la poesía. Pero no creemos que la comparación de *Mortal y rosa* con “los mejores diarios genuinos de Umbral” sea suficiente para desechar la hipótesis del libro como diario, como diario poético. Porque está claro que ningún sello le va bien del todo a “cierta inclasificable literatura” (como escribe Caballero Bonald), y que *Mortal y rosa* pertenece a esa clase inclasificable, valga la paradoja, de literatura. Por otro lado, hay que decir que muchas páginas de *Diario de un escritor burgués*²²⁸ están escritas con un tono muy parecido al de *Mortal y rosa*. Incluso se podría pensar que, de algún modo, *Diario de un escritor burgués* retoma la vida allí donde la deja la obra maestra de Umbral. La desolación, el nihilismo, la desconfianza hacia la gloria o los actos sociales, las reflexiones poéticas, filosóficas, cotidianas o literarias, del autor en ese diario, lo acercan mucho a la clave literaria de *Mortal y rosa*,²²⁹ con la gran diferencia –si dejamos a un lado otras formales, como la de que Umbral aquí sí pone fechas a sus textos, como bien dice García-Posada- del tema, el ambiente que respira Umbral, su desesperación. Más que diferencias formales entre estos dos libros, encontramos una distancia infinita entre el hombre que asiste maravillado al despertar de su hijo para luego verlo morir, y el escritor que ve pasar los días, entre la monotonía de la calle y las sorpresas de su actividad intelectual y vital.

Hay poesía en *Mortal y rosa*, mucha poesía, claro, pero no es un poema, ni siquiera un poema en prosa. Tiene fragmentos de lo que entendemos por poema en prosa, pero el conjunto no llega a serlo. Es más, es otra cosa. La poesía del libro está en el lenguaje literario de Umbral, no muy diferente al que ha exhibido en otros terrenos. Esa lengua umbraliana, ese *estilo*, palabra grata para él, se funde con el tema de la infancia, la tragedia de la infancia interrumpida, la muerte, y la fusión genera poesía. Es poesía. Pero el libro no es un poema en prosa.

Umbral incluye poemas, con la disposición del verso, pero esto no nos ayuda a distinguir la ascendencia genérica de la obra. Creemos que Caballero Bonald acierta cuando dice que en esos poemas hay menos poesía que en el resto del libro, fragmentos en prosa. “Fragmentos”, deliciosa palabra para los oídos literarios de nuestro escritor. Umbral ha

²²⁸ Francisco Umbral: *Diario de un escritor burgués*, Barcelona, Destino, 1979.

²²⁹ Todo esto nos permitirá relacionar muy íntimamente *Mortal y rosa* con *Un ser de lejanías* (2001).

construido su obra a base de fragmentos, el día a día escrito en papeles sueltos. El libro futuro suelda esos fragmentos, como la poesía ha fundido su lengua con el niño, vivo y muerto, en perpetua vida y en perpetua muerte para Francisco Umbral.

En *Mortal y rosa* podríamos aislar textos (el autor los separa con espacios en blanco, más o menos grandes) que nos regalarían maravillosos artículos, o breves ensayos, recuerdos aislados de esas memorias que Umbral no para de escribir. Es el fragmentarismo de la obra umbraliana: la capacidad para construir textos que podrían funcionar de forma autónoma, extraídos de la obra a la que pertenecen.²³⁰ Su admirable actividad periodística le ha dado la medida del fragmento, las posibilidades que tiene lo que Julián Marías (es cita muy frecuente en Umbral, y de él la tomo) ha llamado “calidad de página”. Esa calidad de página es el mayor triunfo alcanzado por el escritor. Y sus libros están compuestos de muchas páginas con “calidad de página”. Quizá por esto aún le sigan diciendo algunos que no es escritor “de libros”, sino de artículos, ignorando los que esto proclaman que el fragmentarismo ha dado obras tan maravillosas como los *Pequeños poemas en prosa*, el *Spleen de París*, de Baudelaire, cuya mención aquí no resulta nada gratuita. Umbral no tiene sólo pluma y papel, es decir, Olivetti y folios, también tiene aguja e hilo, un prodigioso don para coser palabras, coser fragmentos, crear tapices con escenas autónomas, temas diversos, y que el producto de pluma y aguja, papel e hilo, sea algo unitario y excelente. Sin embargo, no sabemos si la columna fue clave para la “calidad de página”, o si fue la “calidad de página” la que descubrió al gran periodista literario. La literatura debió de germinar en la mente del autor hasta que consiguió un buen campo en el que demostrar sus dotes: el artículo periodístico. Todavía hoy muchos lectores y críticos hablan de Umbral como el “columnista”, no como “el escritor”. Pero esto es muy frecuente entre todos los que escriben en los periódicos.

II.8.2. Un diario íntimo muy especial:

En *Mortal y rosa* lo consiguió de pleno. Se dieron cita en la escritura de este libro una serie de factores, dramáticos y literarios, que favorecieron una obra maestra. Pero no

²³⁰ Sobre esto ya hemos hablado, pero aún tendremos que volver a esta cualidad *fragmentaria* de la prosa de Umbral.

sólo fragmentos distintos se reúnen en el libro, como un álbum de fotografías, sensaciones, pensamientos y gritos, felicidad y desdicha. No, no sólo. Umbral ha construido *Mortal y rosa*, según nuestra intuición, con la base de un diario íntimo. En un escritor como él la escritura sólo puede ser confesión velada, continuo diario íntimo: lento y rápido fluir de la intimidad y la memoria, de la relación que esa intimidad y esa memoria tienen con el entorno social. La política no la hemos tocado apenas en esta Tesis, pero basta con decir que está muy ligada, en Umbral, a su propia vida, presente y pasada, la herencia recibida por sus padres y su experiencia en la posguerra. El autor tiene orígenes de pícaro, infancia de Lazarillo, juventud de *buscón*, recuerdos de Estebanillo González y otros protagonistas de la novela picaresca. Ha crecido a golpe de literatura, y ha encontrado –lo dice en *Mortal y rosa*, aunque no de esta manera- que su vida estaba en los libros, que él salía en los libros, y que sus días tenían que dedicarse a echar más leña en el fuego de la literatura. Leña de vida.

El diario es la pauta del escritor para formar sus libros. Sobre todo después de *Mortal y rosa*, hay que señalarlo. “Una depurada síntesis del diario poético”, decía Caballero Bonald. Eso es lo que es este libro si hubiera que definirlo, pero creemos que no es necesario. ¿Por qué esa manía de definir, de clasificar, cuando el objeto de estudio ya nos satisface con el título como única presentación? Sólo un fin puede justificar este afán genérico: que la *etiqueta* nos ayude a comprender mejor la obra y, mucho más importante, que esa marca ayude al lector a acercarse a la obra. En realidad, es una cuestión de estudiosos de la literatura, esas personas que, como nosotros aquí, dejan un poco de lado sus ansias hedonistas, disfrutar un texto, para acometer el análisis estructurado de sus claves. Nada aporta la discusión del género a la belleza de este texto. Por ello estamos muy de acuerdo con Juan Manuel de Prada cuando señala que ante un libro como *Mortal y rosa* el debate sobre el género siempre resultará estéril, entretenimiento de filólogos ociosos:

Ante un libro de tan tenebrosa belleza (también la luz puede resultar tenebrosa), se nos antoja baladí la discusión del género al cual debe adscribirse. Hay libros que aspiran a llenar el molde del género, y libros que lo rebasan. *Mortal y rosa* participa del diario íntimo, del poema contemplativo y elegíaco, incluso podría abordarse como novela expurgada de ficción, al hilo de la vida y de la muerte. Pero le falta premeditación para ser novela, le sobra despojamiento para ser poema, rezuma demasiada honradez para definirlo como diario (porque los diarios, que deberían aspirar a la honradez, suelen quedarse en catálogos de vanidades). *Mortal y rosa* es, por encima de cualquier género, un cuajarón de hermosa literatura, un corazón de metáforas y sangre, de lágrimas y

sintaxis. Palabra hecha de carne, orfebrería del idioma, segregación de un hombre y una escritura. Ese hombre y esa escritura inmejorables que, para entendernos, hemos llamado Francisco Umbral.²³¹

Mortal y rosa es para disfrutarlo y para sufrirlo. En nuestra opinión Umbral toma como base ese diario. Escribe cuando le apetece, o cuando tiene tiempo, lo que le va sucediendo, mezclándolo con algunos recuerdos, fundiendo a veces lugares, tiempos, mujeres. Ve a su hijo, le oye crecer (“Estoy oyendo crecer a mi hijo”²³²) y escribe bellas páginas sobre él, sobre el mundo nuevo que le revela su contacto. No olvidemos que las páginas que cierran el libro son las primeras que el escritor escribió sobre su hijo, y pertenecen a un cuento escrito tiempo antes de la terrible enfermedad del niño.²³³ Porque el niño se pone enfermo, grave, y Umbral sigue escribiendo. El diario cambia, cambian los temas. Ahora, con mayor insistencia, se asoma el presente trágico del niño con su pasado maravilloso, el que vivió con su padre y con su madre. Aparece la filosofía nihilista, la desesperación, la poesía tétrica, unas ganas de dimitir del mundo. Umbral ha declarado que en esos momentos escribió más que nunca, porque la literatura era para él el único refugio.²³⁴

Miguel García-Posada concreta la génesis del libro, el proceso de escritura:

En *Mortal y rosa* quiso Umbral poner en práctica lo que él mismo ha llamado, con fórmula que he citado antes, la “memoria simultánea”, esto es, buscó anotar en la memoria que es una novela lo más destacado de lo que estaba viviendo en aquel tiempo, en los años setenta: el crecimiento de su hijo. De hecho, el primer título del libro fue *Estoy oyendo crecer a mi hijo*, frase que constituye, por sí sola, un capítulo. Otro testimonio ha quedado del primitivo proyecto: el cuento “La mecedora”, que el autor

²³¹ Juan Manuel de Prada: “Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*”, en *Ínsula*, nº 581, mayo de 1995 (monográfico dedicado a Francisco Umbral con motivo de su 60 aniversario), p. 21

²³² Francisco Umbral: *Mortal y rosa*, edición de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra-Destino, 1997, p.84. Esta frase es la única que figura en esta página, como un verso que reclamara sobre sí toda la atención del lector..

²³³ En las conversaciones de *Umbral: vida, obra y pecados* Umbral habla sobre este tema:

... *Mortal y rosa* termina con un cuento en el que estoy acunando al niño, o sea, doy una vuelta atrás, “Ea mi niño, ea”. Yo no sabía cómo terminar *Mortal y rosa*, y ese cuento había aparecido en *Revista de Occidente*, entonces lo cogí y me dije: “Esto es el final”. Y así termina el libro. Y ahí igual, hay una concentración de vida, nada más en el balanceo de la mecedora, ésa que está en el salón de casa, pero tapizada de otra forma, una de madera que hay ahí dentro. Y eso me atrae mucho, ¿comprendes?” (Eduardo Martínez Rico, op. cit., Madrid, Foca, 2001, p. 66.)

²³⁴ Op. cit., p. 80.

publicó también, como tal cuento, en 1971, y que cierra la obra. Este proyecto se vino abajo ante la enfermedad del niño y Umbral lo modificó sobre la marcha, fiel a la poética de la memoria simultánea. No han quedado otros vestigios documentales de la idea primera de la obra, pero la estructura tan definitiva de *Mortal y rosa* indica que las cosas sucedieron como aquí se cuenta: según he avanzado, es sintomático que la enfermedad del niño no aparezca hasta casi la mitad de la novela.²³⁵

II.8.3. “El libro del hijo” y “el libro del padre”:

“El libro del hijo”. Así se suele hablar de *Mortal y rosa*. Nosotros no pensamos de ese modo. Para nosotros *Mortal y rosa* es el “libro del padre”, y el niño es una sombra, feliz y juguetona, al principio, oscura y lejana, melancolía impotente, después.²³⁶ El niño es el reflejo del padre, como el padre lo es del hijo. Umbral se ha retratado a sí mismo, una vez más, en el trasluz del cuadro que le pinta a su hijo. Aquí sufre un hombre, y en el sufrimiento inconmensurable de ese hombre entendemos la enfermedad del niño. El poeta sublima lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la vida y la muerte. De todo ello hay en este libro. Porque sintiendo vivir a su hijo Francisco el escritor vive; contemplando el descubrimiento de las cosas por parte del niño, Umbral redescubre su verdad optimista. Recupera, lo dice a menudo, su propia infancia, los años que no recuerda porque están sepultados en esa inconsciencia que, según algunos psicólogos, nos explica el futuro.

Umbral se instala en una concepción postexistencialista del mundo; de ahí el rechazo que suscita la actitud de Albert Camus, a quien nuestro escritor ve aún preocupado por el problema religioso (y con Camus, Unamuno, al margen de otras cuestiones). Desde esa perspectiva el escritor conduce su discurso hacia la nada total, hacia la negación y el descrédito de la realidad, hacia el derrocamiento de cualquier valor. Lo que comenzó como reflexión sobre el tiempo y la muerte se convierte en la vasta comprobación de la nada que es el mundo. Todo esto explica el proceso mediante el cual el autor acaba por verse a sí propio como un cadáver, póstumo ya, posterior a la vida, espectro solo de sí mismo. Con el niño que ha muerto muere también el niño de la propia infancia, lo único que justificaba el mundo –la coherencia de la visión es evidente–, de modo que todo está definitivamente concluido, terminado, resuelto por y para siempre.²³⁷

²³⁵ Miguel García-Posada: “Introducción”, *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral, Madrid, Cátedra-Destino, 1997, p. 18.

²³⁶ Seguramente Umbral no estaría de acuerdo con esta opinión. “El padre no importa nada, importa el hijo”, dice en *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., p. 373.

²³⁷ Miguel García-Posada, “Introducción”, *Mortal y rosa*, ed. cit., pp. 26 y 27.

El lector de *Mortal y rosa*, quizá la obra maestra de Francisco Umbral, tiene derecho a preguntarse si no necesitaba el escritor la punzada en el corazón del hijo para escribirla.

Hay desorientación grave en este libro. Hay una brújula poética que no sabe en qué apoyarse, porque siente, conforme va avanzando la obra, que el niño se va, está yéndose, y que sólo la escritura puede realizar el amago de retenerlo. *Mortal y rosa* tiene algo del testamento que escribe un padre para su hijo. En realidad, no nos confundamos, es un testamento propio, personal, del personaje que es Francisco Umbral en este libro.

Umbral dispara sus saetas líricas al corazón del lector, pero en realidad se las está clavando a sí mismo. Tienen la virtud de sanar, pero una dulce ponzoña inunda también a quien las recibe, el autor en primer lugar. La enfermedad del niño, y antes su súbita aparición hacia la mitad de la obra, es un relámpago. La vida del escritor se ilumina, y con ella se iluminan los textos, cambian los temas, el libro se adensa en poesía, y cede algo de su fuerza ensayística, pensamiento libre, con el que Umbral ha adornado el primer tranco de la obra.

En *Mortal y rosa* hay varios libros superpuestos, varios libros que el pequeño Francisco trastorna y transforma en uno solo, ese testamento que redacta, afectado de lirismo, con una forma suave, en absoluto pesada, un padre que se sabe solo. *Mortal y rosa* era el libro de un hombre solo, los folios que va desgranando alguien que se siente solo en medio de multitudes, y, a la par, profundamente acompañado en la soledad de la escritura. Esto le ha ocurrido siempre a nuestro escritor, como se aprecia muy bien en *Diario de un escritor burgués*, muy citado ya en esta Tesis, y *Diario político y sentimental* (1999), donde en el fondo prima más lo sentimental sobre lo político, porque todo lo torna Umbral en poesía, palabra viva.

II.8.4. Los personajes y el tiempo del drama:

El niño es una sombra que atraviesa el libro. Raramente su presencia es palpable. Nos llegan de él imágenes, recuerdos, incluso recuerdos del presente. La madre, que tan importante es en la infancia de cualquier niño, es otra sombra. Acompaña al pequeño

Francisco, al igual que acompaña, lejanamente, al escritor, al padre que escribe. Hacia el final se da una carta a la madre, a la esposa, que es puro lirismo, y el cuento que cierra la edición de García-Posada y que fue publicado antes en la *Revista de Occidente*, “La mecedora”,²³⁸ nos traslada, como quien cierra un círculo, al tiempo amable en que una mecedora recogía siestas y felicidades, dulce cuna, abierta cuna, donde se remansaba el tiempo. El tiempo es un protagonista importante de *Mortal y rosa*. Se le ignora, existe sin estar, esclaviza, pero el libro lo vence. Siempre está el tiempo muy en relación con la enfermedad y la muerte. Quizá la máxima conciencia del tiempo se esconda en un niño enfermo, o en un hombre que se siente morir, con ese “pie en el estribo” del que hablaba Cervantes y que no es sino la conciencia máxima de que el tiempo, convidado de piedra, viene a cobrar su tributo.

Mortal y rosa es la moneda que da Umbral al tiempo para triunfar sobre él, para empapelar la mortaja viva de su hijo, para embalsamar con esencias vitales, frutos escogidos, su propio cadáver de hombre que ha fallecido de amor a su hijo, de “nostalgia infinita” al pequeño Francisco, con esa ternura que sólo tienen los padres, esa ternura que sólo tienen los poetas.²³⁹

²³⁸ También fue publicado en *Teoría de Lola y otros cuentos*. Nos informa de todo ello el propio Miguel García-Posada en la nota 137 de su edición de *Mortal y rosa* (p. 232).

²³⁹ Jean-Pierre Castellani habla en un artículo sobre las columnas periodísticas de Umbral, refiriéndose al tratamiento que el escritor hace de la enfermedad de Carmen Díez de Rivera en el *Diario político y sentimental*, de cómo evita siempre en tales temas “la exhibición de un “yo” llorón”, esquivando “el morbo demagógico” que parece al alcance de su mano. Trasladándose a *Mortal y rosa* el hispanista francés alaba la contención con que Umbral expresa el dolor por la pérdida de su hijo (“El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, septiembre de 1999, Universitat de Barcelona, p. 56):

Es más, da con *Mortal y rosa* el texto más púdico que se pueda imaginar sobre esa pérdida, canto doloroso y patético, pero muy depurado, al ausente, al otro yo perdido. Este autor a quien unos tachan de impúdico, de exhibicionista y de megalómano da una lección de dominio del dolor, de traslado del caso personal al caso universal, de salvación del desequilibrio y del vértigo del suicidio por el ejercicio literario, la reflexión ética, la meditación filosófica.

II.8.5. La lectura de Pla:

Josep Pla, cuando se ocupa de *Mortal y rosa* en “Umbral de otoño”,²⁴⁰ destaca precisamente estos dos aspectos esenciales del libro: el tema del hijo, o de la paternidad; el lirismo, que en este caso podemos llamar también poesía. El artículo está fechado en octubre de 1975, poco tiempo después de que apareciera el libro. Pla llama a Umbral “considerable escritor”, y a *Mortal y rosa* “libro muy curioso, sorprendente, o que al menos a mí me ha sorprendido mucho”. Se lamenta Pla de la escasez de libros dedicados a los hijos, que viene a ser lo mismo que el relato de la paternidad, un descubrimiento, como le dice a Umbral. El tema central de “Umbral de otoño” parece el de la paternidad, comentando la escasez de obras literarias dedicadas a ese asunto, tan importante para Pla, como si *Mortal y rosa* hubiera llenado un hueco que sentía vacío: “Mientras tanto ha aparecido el escritor Francisco Umbral con un libro sobre –sospecho– su primera criatura y se ha lanzado sobre este tema con una fuerza inesperada.” Adivinamos que esa “fuerza inesperada” también la siente Pla ante el hallazgo de *Mortal y rosa*, con esa especie de *entusiasmo frío* que a menudo exterioriza en sus obras, aunque parece que el libro de Umbral no deja de ser ni más ni menos que un anécdota sobre la que escribir una anotación, o un artículo, en su inmenso dietario.

Y de aquí que aparece el señor Francisco Umbral con un libro dedicado a su hijo – sospecho el primero– después de su historia literaria que es tan conocida y que está interesado al parecer en presentar la libertad erótica en todos sus matices. El señor Umbral ha descubierto la paternidad como elemento básico de la vida. Podría parecer ingenuo el descubrimiento, pero nunca es tarde cuando llega. Como buen castelano, el derecho a la propiedad ya lo debió descubrir años atrás. Esto, en todo caso, me encanta, y haber hecho el libro sobre su hijo todavía me encanta más, porque yo, señor Umbral, soy conservador y partidario de conservar todo lo que tenemos, porque ya se han producido excesivas distancias en lo que llevo de vida.²⁴¹

Pla muestra en “Umbral de otoño” la idea *anterior* que tenía de Francisco Umbral. Insiste mucho a lo largo de su artículo en que Umbral había destacado como escritor erótico, o, al menos, como un escritor que había utilizado con mucha frecuencia el tema erótico y que había defendido el erotismo, como una forma de sublimizar la vida, de ver y

²⁴⁰ Josep Pla: “Umbral de otoño”, *Destino*, Barcelona, 9-15 de octubre de 1975, p. 17.

²⁴¹ Op. cit., p. 17.

vivir la vida: “El señor Umbral se había distinguido algunas veces en los últimos años por sus elucubraciones y relatos sobre el amor libre, sobre la libertad de los instintos sensuales y sobre las banalidades sin cuento –a veces peligrosísimas- relacionadas con estos acontecimientos.”²⁴² Se nota que a Pla no le gusta mucho esta faceta umbraliana. Recordemos que *Las europeas*, el libro que hemos comentado en el capítulo anterior, se había publicado hacía muy poco tiempo, y responde a todas las características que señala Pla. Quizá gracias a esa idea preconcebida se produce su entusiasmo, templado pero firme, por *Mortal y rosa*.

Pla termina sus maravillosas divagaciones sobre la literatura de la paternidad, el erotismo (cita a Delibes y al Marqués de Sade en sus argumentaciones pro y contra), su espíritu conservador y muchas cosas más, con una única crítica a *Mortal y rosa*. Como las buenas críticas (negativas), y como los buenos elogios, la suya esconde un valor y una intención contrarios:

El libro se titula *Mortal y rosa* y ha sido escrito utilizando un alarde de lirismo y con toda la artillería retórica correspondiente. Quizá con un poco más de simplicidad hubiéramos pasado, pero, en fin, la literatura es esto: un puro misterio, y en este libro parece haberlo, aunque yo no tengo el gusto de conocer al señor Umbral.²⁴³

El sobrio escritor hubiera preferido un poco más de contención en el “artillero” Umbral, pero reconoce que hay misterio en *Mortal y rosa*, “un puro misterio”, viniendo a decir que el resultado es excelente y que, en este caso, “el fin justifica los medios”. La despedida del escritor catalán –aunque el artículo siga, ya sin *Mortal y rosa*-, tan *planiana*, parece disculparse de sus propios elogios. Pero no hay temor: Pla no tiene “el gusto de conocer al señor Umbral”.

II.8.6. Los estilos de *Mortal y rosa*:

Cualquier motivo le sirve a Umbral para realizar lúdicas y poéticas reflexiones sobre la filosofía, la literatura, el sexo, etc. En ocasiones su prosa se hace surrealista, o se

²⁴² Op. cit., p. 17.

²⁴³ Op. cit., p. 17.

coloca en el límite del surrealismo, al proponer audaces asociaciones de ideas, de palabras, de sensaciones. La blancura de su piel, por ejemplo, le sirve a Umbral para hacer un pequeño ensayo, muy libre y sugerente, sobre los colores blanco, amarillo, rojo, lo claro y lo oscuro. A partir de un descubrimiento de Einstein y de la blancura de su propia piel (“A mi abuela le gustaba yo por blanco, de niño. Decía que mi blancura me salvaba de mi fealdad”²⁴⁴), Umbral deja volar su imaginación poética y escribe fragmentos tan bellos como éste:

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. Lo rojo es dinámico. Así, según Einstein, lo blanco sería el comienzo del proceso, la luz sin esfuerzo, a favor de la corriente. ¿Significa eso mi blancura? Contra ello he luchado, quizá sin saberlo. Lo blanco como punto de partida. Pero hay que pasar por todos los colores, tránsfuga del arco iris, peatón del espectro solar.

En el sueño, en el amor, en el despertar, mi cuerpo blanco y desnudo.²⁴⁵

Umbral, que con tanta maestría maneja la música del lenguaje, consigue llevar el arte de la improvisación literaria, muy musical, a su máximo esplendor. Unos sonidos llevan a otros, unas palabras se alían con otras, unos significados se apoyan en otros, y las asociaciones surrealistas, o limítrofes al surrealismo, muchas veces están fundamentadas en el oído umbraliano para el lenguaje, sólidamente formado en la lectura y crítica de los poetas. Su estilo, y en este libro más que en ningún otro de los suyos, se emparenta con los modos y formas de la poesía. Según Miguel García-Posada hay dos recursos que predominan en *Mortal y rosa*: la metáfora y la enumeración caótica. Pero son incontables los desplegados por el autor, y analizarlos con un mínimo detenimiento podría ocuparnos todo el espacio de este capítulo.

II.8.7. El pensamiento:

Las ideas y las cosas están al servicio de la lengua, para Umbral, pero del mismo modo el lenguaje es aliado del pensamiento, de la realidad generadora de contenidos, y el

²⁴⁴ Francisco Umbral: *Mortal y rosa*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra, 1997, p. 63.

²⁴⁵ Op. cit., p. 64.

autor lo utiliza para exhibir los comentarios más variados, la filosofía más personal (y algunas veces, de forma decisiva, más circunstancial).²⁴⁶ Umbral derrocha ingenio en sus reflexiones; incluso sus improperios son originales, distintos. En *Mortal y rosa* hace un repaso a lo divino y a lo humano, todas las artes, la vida y la muerte, el sexo y el amor – negado por la naturaleza animal del hombre, según Umbral-, citando a Einstein y apoyándose en Heidegger y su “ser de lejanías”, ese concepto que ha acompañado a nuestro autor hasta el presente. Se atreve también a desdoblarse en dos: un hombre racional y educado, “el escritor, el intelectual, el amigo”; y un ser primitivo, profundamente natural, instintivo y a veces violento en la satisfacción de sus impulsos, “el antropoide”. El segundo, escribe Umbral, salta sobre el primero hasta ocultarlo cuando ve una mujer, por ejemplo. Para el autor, o para ese narrador de *Mortal y rosa* que tan pronto se muestra como “antropoide” que como “intelectual”, “amigo”, etc., para la voz que habla desde el libro, “toda la cultura es un ejercicio circense en el sentido de que se obtiene domesticando a una fiera, educando a una bestia, humanizando a un mono”.²⁴⁷ Umbral cree que la verdad, su verdad, está en esa fiera, esa bestia, ese mono.

Se pasa uno la vida tratando de educar al antropoide, y cuando lo tienes casi completamente urbanizado, resulta que eres tú mismo, que es lo mejor de ti lo que empieza a fallar, a selvaticarse, a rebelarse. Hubo un tiempo en que el antropoide quiso ser poeta, pero echaba muchos borrones. No pude hacer de él un amanuense. Luego abandonó definitivamente sus actividades espirituales y se ha pasado la vida queriendo volver al bosque, olfateando la llamada de la selva.²⁴⁸

Nos interesa mucho, aunque se trate de un fragmento bastante extenso, dar aquí el final del libro que Javier Villán le dedicó a nuestro autor, entre la biografía y el ensayo,

²⁴⁶ A este respecto Santos Sanz Villanueva destaca en *Historia de la novela social en España (1942-1975)*: “Y rasgo muy peculiar es una aproximación ensayística, de tono intelectual –que no reduce el interés propiamente novelesco a sus temas y situaciones” (op. cit., Madrid, Alambra, 1986, p. 903). No es la primera vez que Sanz Villanueva resalta este “tono intelectual” de la novela umbraliana. Como ya citamos en el capítulo dedicado al concepto de novela que tiene Francisco Umbral, en *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* –Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972-, Sanz Villanueva, a partir del comentario de *Las europeas*, señalaba que quizá Umbral podría ser en el futuro el cultivador de la novela intelectual que tan infrecuente es en España. Aunque *Mortal y rosa* no sea exactamente, en nuestra opinión, una novela, ese “tono intelectual”, incardinado al poético, es un elemento esencial del libro.

²⁴⁷ *Mortal y rosa*, ed. cit. p. 65.

²⁴⁸ Op. cit., p. 65.

Francisco Umbral. Sobre la dimensión existencial de *Mortal y rosa*, la actitud del Umbral-padre ante la pérdida gratuita de su hijo:

Ante la destrucción del hijo a Umbral le duele la pérdida de su infancia reencontrada, su profanación; y con ella, su identidad, la infancia que nunca tuvo y creyó tener en el hijo. Al quitarle este trozo de vida bullente y germinal, le quitan una parte de sí: “Él es el trozo que faltaba de mi vida; yo soy el trozo que me faltaba de mi madre”. Se unen así dos amputaciones y dos carencias, la de la madre y la del hijo. No es quedarse huérfano de madre ni de hijo; es un derrumbamiento del edificio de la vida que es la “ascensión del hombre hacia sí mismo”. Si el dolor del niño no tiene algún exceso de irracionalidad es porque no sirve de nada. En el dolor del hombre puede haber un horror difuso, una flor de espanto, que puede engendrar belleza. El hombre combate su dolor aunque sea con desgana y pereza. Y entre esas flores del mal puede nacer una especial y redentora; un amor madito, una esperanza de algo, no sé... Nada dignifica el dolor de los adultos, pero una pasión puede hacerlo más atroz o más llevadero. La muerte es un cúmulo de emergencias y el hombre puede salvarse a la vez que se destruye. El niño en cambio no tiene perspectiva. No se trata de una inocencia maltratada; se trata de que el niño no tiene alternativa.²⁴⁹

Javier Villán había escrito antes, en el mismo ensayo: “Este libro poliédrico es una reflexión desde el absurdo, más que un grito existencial, aunque históricamente el existencialismo pueda nutrirse del absurdo.” Es curioso observar cómo se dan la mano en el libro, de forma mestiza y parcial, existencialismo, surrealismo y absurdo, a veces a diferentes niveles de la filosofía, el lenguaje y la poesía, produciendo juntos excelente literatura y agrios gritos de dolor y desesperación. El libro de Umbral es, por una parte, la voz que grita “¿por qué?”, y por otra el espíritu maravillado ante el desarrollo mágico de la infancia. Ambos, esa voz y ese espíritu, chocan en la obra.

Nos recuerda en su introducción García-Posada que el niño no aparece en la obra hasta la mitad de su desarrollo, aproximadamente. En la divagación lírica de Francisco Umbral en torno a su pasado, su presente, la literatura, el arte y las grandes cuestiones de la humanidad (que desembocarán en el problema de la vida y de la muerte concretado en el drama de su hijo), importa antes que nada la subjetividad umbraliana y el modo poético, asombrado y desengañado a partes iguales, con que observa el mundo, la gente, las cosas, lo más lejano y lo más cercano de su vida. La subjetividad inunda el libro. Ya se ha insistido demasiado en esta Tesis, y en cualquier escrito que se le dedique al autor, en ese yo enorme que lo domina todo en las novelas, los cuentos, los ensayos, las columnas

²⁴⁹ Javier Villán: *Francisco Umbral*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1999, p. 53.

periodísticas, y por supuesto las memorias y los diarios íntimos, de Francisco Umbral. Más que los objetos y las personas, las ideas, los libros o los cuadros que comenta el narrador de *Mortal y rosa*, importa cómo mira esos objetos, personas, ideas, etc. Y ahí el estilo vuelve a cobrar completa relevancia. Recordemos que Umbral definía el estilo como una manera de ver y de decir las cosas, absolutamente personal, única. Observaciones como ésta sólo se explican en un gran observador, un intimista de la observación, que interioriza los objetos y los seres del exterior para devolvérselos a la realidad en forma de pensamientos líricos, intuiciones profundas, reflexiones maduradas al ritmo de la escritura:

En mis ojos vive siempre una mujer. La mirada es la única forma de posesión completa, total. Ver vivir a la mujer, verla moverse, dentro de una armonía que la circunda, tenerla apresada en la retina, en la pupila, sin que ella lo sepa. Cae el cuerpo de mujer desconocida en el círculo del ojo, y vive en él, sin dolor, lo habita dulcemente. Mirar a la mujer.

El tacto es ciego, el olfato es galopante. La boca es frenética. El oído es torpe. Sólo el ojo alcanza la totalidad. Reconstruir una mujer a partir de su voz, de su contacto, de su sabor, de su olor. Eso es la imaginación. La imaginación es el vuelo de un sentido a través de todos los otros. La imaginación es la sinestesia, el olfato que quiere ser tacto, el tacto que quiere ser mirada. La imaginación nace de una limitación. La mirada, quizás, es menos imaginativa, porque posee más. Pero la mirada necesitaba imaginar lo que ve, redondear y colorear el cuerpo de la mujer, acercar lo que está lejos, alejar lo que está cerca. No basta con mirar. Hay que sobremirar, sobrever. Hay que interiorizar lo que está fuera y verlo hacia dentro.²⁵⁰

II.8.8. *Mortal y rosa* y los sentidos:

Ya hemos dicho en otro momento de nuestra Tesis que la obra de Umbral es profundamente sensual. En el capítulo I.3, “Entre la novela y las memorias. Hacia un concepto umbraliano de la novela” (I.3), analizamos algunos fragmentos de *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid* y observamos cómo Umbral ve, huele, toca... siente el mundo, el que le rodea directamente o aquel otro al que accede mediante un saber más libresco, y lo transforma en prosa. La prosa de Umbral puede ser por ello lírica y narrativa, porque así es su forma de ver el mundo. Incluso cuando ha hecho ensayo literario se ha plegado el autor a la narración leve y el lirismo acentuado. Sus intuiciones son, cómo él diría, intuiciones líricas, poéticas. Contrasta la información que le viene del exterior con su

²⁵⁰ Op. cit., p. 94.

propio bagaje cultural. Umbral se queja mucho de que el lector de literatura ya no ve el mundo como es, sino como lo vieron los poetas, los escritores a los que ha leído, y sobre todo con su propia personalidad. Pero hay un secreto orgullo en esta queja.

En el fragmento anterior Umbral hace el elogio de la vista como sentido *total* del hombre, lo que luego proporciona a cada uno, según su carácter y experiencias, una mirada. Pero ya señalábamos cómo el sentido del olfato puede considerarse el más desarrollado en la prosa umbraliana. Esto es fundamental, porque las cualidades *sensuales* de la escritura de nuestro autor son en buena medida las responsables de que muchos críticos hablen de ella como *poesía en prosa*.

Drogarse de olor. Nada me excita tanto y me predispone a escribir como un olor nuevo, profundo, grato, sugerente, punzante. El drogadicto es un incapaz. El mundo es la gran droga. Todo estimula, todo alucina. Los alucinógenos son una falta de imaginación. Los que sufrimos la alucinación constante de la realidad no necesitamos alucinógenos. Adónde puede llevarme un olor, hasta dónde. Schiller olía una manzana para ponerse a escribir, dice. El otro ojeaba el Código Civil. ¿No sería olerlo, lo que hacía? ¿No sería que se drogaba del olor de la letra impresa y apretada del Código?

La literatura y la pintura son vertiginosas porque huelen. El olor a vinagre de la tinta de la infancia. El olor acre y selvático de los libros. El perfume fresco y denso de la pintura, la fragancia de los colores, que deben mirarse con los ojos cerrados. ¿Qué es lo que le falta a la pintura de los museos? ¿Le falta intimidad, actualidad, autenticidad? Le falta el olor. La pintura muerta ya no huele, ha perdido una de sus dimensiones, porque la pintura tiene tres dimensiones, y la tercera es la olfativa. La música no huele. Por eso, quizá, no me dice nada. El olor y el sabor, tan unidos, son las claves más íntimas de la vida. Hay que gustar todo con los ojos cerrados. Mirar una cosa es exteriorizarla, pienso ahora. Hay que ver sin mirar. Hay que oler. El olfato, quizás, es la mirada del alma.²⁵¹

Estas páginas podrían formar parte de ese libro de estética literaria que Umbral parece que nunca escribirá, porque lo va dando en distintos libros, fragmentariamente, en párrafos como éstos.²⁵² Un poco más atrás leemos, conectando con el párrafo anterior:

Antes, cuando era un escritor joven y responsable, quería describir minuciosamente las situaciones, los lugares. Luego comprende uno que basta con dar un olor o un color. Al lector le basta. Al lector le sirve esto mucho más. Dice Baroja de una calle que era larga y olía a pan. Ya está. Un largo olor a pan. Para qué más.

²⁵¹ *Mortal y rosa*, ed. cit., p. 99.

²⁵² Sus ensayos literarios (los que forman libros monográficos sobre escritores), como *Larra. Anatomía de un dandy* o *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, por citar el primero y el último que ha publicado hasta la fecha, aparte originales indagaciones en las obras, presentan ideas muy personales sobre estética literaria. De todos esos ensayos un editor podría extraer sin muchos esfuerzos una poética umbraliana.

El arte descriptivo, minucioso, es pueril y pesado. El arte expresivo, expresionista, aísla rasgos y gana, no sólo en economía, sino en eficacia, porque arte es reducir las cosas a uno solo de sus rasgos, enriquecer el universo empobreciéndolo, quitarle precisión para otorgarle sugerencia.

El olor de mi hijo, el olor tierno y callejero de los niños. El olor de un libro, el olor de cada libro, ese enjambre de abejas tipográficas que nos marea y nos fascina cuando hundimos en él la nariz. El olor de una mujer, cada una con su olor. Los seres tienen un aura que es su olor. Por el olor somos mágicos. El olor es lo único que no puede poseerse, es la fragancia de una personalidad, y por eso desasosiega y trastorna.²⁵³

II.8.9. La magia de *Mortal y rosa*:

Umbral alcanza su apogeo en este libro porque en él se reencuentra con las verdades primarias de la vida y de la literatura. La vida es muerte también, y el autor se encuentra con ella mientras está escribiendo *Mortal y rosa*. No le sirven los más complejos sistemas filosóficos, como el de Hegel o Kant –y así lo sugiere al principio-, sino que se queda con los gritos más simples, más desesperados, como el de Camus: “Me resisto a amar una creación donde los niños son torturados”.²⁵⁴ Dice frases violentas, repentinas, mezcla de ira y cultura: “A la mierda con Freud”.²⁵⁵ Umbral realiza el hallazgo de la poesía cuando comprende que es el único medio de expresión que existe para decir las emociones más puras e irracionales. Umbral desecha las complejas ideas filosóficas porque no le sirven para explicarse a sí mismo, y menos aún para explicarle la muerte de un ser inocente como un niño, su propio hijo.

Los críticos y los lectores han acabado por rendirse ante este libro porque en él está agazapado, casi siempre contenido, un dolor que se trasciende en palabras, un pensamiento transfigurado en imágenes, un ser humano sufriente con el único desahogo de la escritura como tabla de salvación. Miguel García-Posada dice en su introducción a la obra que el autor tardó en escribirla dos años aproximadamente, según unas referencias que aparecen en el texto. Umbral es de escritura extraordinariamente rápida, y seguramente durante ese tiempo escribió mucho más, incluyendo colaboraciones periodísticas. Eso significa que este libro fue algo muy importante para el escritor, no sólo una válvula de escape a su

²⁵³ *Mortal y rosa*, ed. cit., pp. 98 y 99.

²⁵⁴ Umbral, como nos dice el propio editor, cita esta frase de Albert Camus dos veces en *Mortal y rosa*, pp. 142 y 198 de la edición de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra, 1997 (1ª ed. 1995).

²⁵⁵ Op. cit., p. 53.

sufrimiento. Es posible que Umbral fuera muy consciente al escribir *Mortal y rosa* de que estaba escribiendo un gran libro, la obra que en el futuro iba a ser referencia ineludible para los historiadores de la Literatura Española.

José María Martínez-Cachero realiza un juicio crítico muy elogioso a *Mortal y rosa*. En *La novela española entre 1936 y fin de siglo. Historia de una aventura* señala cómo el libro de Umbral amalgama los más diferentes géneros –quizá sólo deje fuera el teatral-, uniendo elementos narrativos, diarísticos, poéticos... “sin que ninguno de tales elementos prepondere de forma clara”. Martínez-Cachero prefiere centrarse en lo más claro que tiene el libro, lo que le da sustento. Es muy probable que en ninguna otra obra de Francisco Umbral exista un equilibrio tan armonioso entre fondo y forma, palabra y sentimiento, hasta el punto de fundirse todo ello en la expresión de un dolor terrible y sincero.

Lo que hay, sobre todo, es un dolor muy entrañado y entrañable que conmueve a quien lee el libro, un trozo de vida inclemente y tierno, presentado sin aspavientos ni truculencias, en una excelente prosa que se pliega a los tonos y momentos diferentes que existen en sus páginas.²⁵⁶

El arte sublimará ese sentimiento dramático en gran literatura.

²⁵⁶ José María Martínez Cachero: *La novela española entre 1936 y el final de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997, p. 632.

II.9. LAS NINFAS (1976)

II.9.1. La presentación indirecta de una personalidad:

En las primeras páginas de *Las ninfas* Umbral describe al protagonista y narrador, hace la geografía interior de quien nos va contar todo el relato. Así pues, su personaje elige presentarse a sí mismo antes de introducir el mundo de la novela. Pero se presenta de un modo muy peculiar. En lugar de dar directamente las características principales de su personalidad, o dejar que otro personaje lo haga por él (podría haber sido mediante un diálogo, por ejemplo), el narrador describe la sala azul, “la estancia azul” de su casa, con sus muebles, sus retratos, la pintura azul que se vuelve sepia, como un pecado del tiempo, porque todo lo vuelve sepia el tiempo. Habla de su familia, de sus antepasados, y habla de su adolescencia, con mucha ironía, con ternura, pero también con despego. *Las ninfas* es un relato de formación, una *educación sentimental*, y el hombre maduro que recuerda –hay un hombre maduro detrás del protagonista, que puede ser Umbral, pero que preferimos llamar “narrador”- de vez en cuando muestra su estado actual, la atalaya desde la que decía escribir Mateo Alemán, el autor de *Guzmán de Alfarache*. Es cuando el narrador, el adulto, se separa del personaje para reflexionar sobre el adolescente que fue:

Los médicos lo llamarían después crisis de identidad. El adolescente sufre muchas crisis de identidad. No sólo la angustia de no saber quién quiere ser, sino, sobre todo, la angustia de no saber quién quiere ser, cómo quiere ser, qué quiere ser en la vida.²⁵⁷

²⁵⁷ Francisco Umbral: *Las ninfas*, Barcelona, Destino, 1994 (1ª ed. 1976), p. 14.

II.9.2. La riqueza de la primera persona:

En las novelas en primera persona que nos ofrecen las memorias de un individuo, sobre un tiempo más o menos parcial de su vida, nos encontramos una curiosa y muy enriquecedora contradicción que unas veces se muestra de forma más patente que otras. También puede quedar anulada. Esa contradicción es el choque que se produce entre el narrador que cuenta su historia, con la distancia natural de los años, y el personaje que él mismo está dibujando: el hombre que cuenta y el hombre, o el niño, el adolescente, que se mueve en el relato que el primero nos está contando. Al tratarse de unas memorias (novela memorialística, como la que cultiva en este libro Umbral) ambos *personajes* son el mismo. Dijimos contradicción enriquecedora porque uno de los mayores placeres del lector de este tipo de relatos está en sumergirse en esa ambigüedad de narrador/actor. Uno, el narrador, piensa, razona, con el tiempo a sus espaldas. El otro actúa, habla, duda, con su doble del futuro (al cual está subordinado, porque en el fondo es el que le crea en cuanto ente de ficción), muy lejos en el tiempo de la historia que protagoniza. Nosotros, ahora, distinguimos de modo didáctico entre ambos *personajes*, pero sabemos que son el mismo: el que narra es el mismo que el que se mueve, y la propia naturaleza de la literatura, hace que el hombre que se desenvuelve ante nuestros ojos de lectores, por supuesto, no sea el mismo que en la realidad de un tiempo determinado (en este libro, sería finales de los años cuarenta, quizá principios de los cincuenta), un espacio concreto (una ciudad de provincias, la Valladolid del autor, aunque no se nos diga nunca el nombre), vivió unas anécdotas amorosas, vocacionales, vitales en suma.

José Ángel Fernández Roca, en su artículo “Crónica y novela en *Las ninfas*, de Umbral”, reflexiona sobre la primera persona y la forma de memorias que toma la novela:

Elegir el punto de vista el de la primera persona supone, desde luego, una autolimitación del panorama del narrador, aun así, existe un abanico de posibilidades que van desde la relativa objetividad hasta el subjetivismo más libre. La fórmula aquí utilizada, que viene a coincidir aproximadamente con lo que llamamos “memorias”, al separar mediante un amplio período de varios años los momentos evocados y el tiempo de la escritura, parece aplicarse con un deseo de objetivar los recuerdos (distanciamiento temporal), y estaría reforzada por el tono lírico, satírico, desmitificador (distanciamiento

crítico). Esto se ve claro si lo comparamos con la fórmula “diario” (cercanía temporal), casi simultaneidad; falta de perspectiva crítica, apasionamiento momentáneo...²⁵⁸

Para empezar éste es un personaje que no se encuentra cómodo en el ambiente que le rodea. Ya los retratos de sus antepasados que ve en casa le resultan confusos, viejos, con todos los retratados semejantes a todos, y el narrador maduro que acompaña a *su adolescente* aprovecha para hacer teoría sobre la propia adolescencia. El narrador reflexiona sobre ella a partir de su experiencia. Como en tantas novelas memorialísticas de Umbral, lo que podríamos llamar *acción* siempre va seguido de una *reflexión* posterior. La acción se desarrolla, en el recuerdo, en la infancia, la adolescencia o la juventud, es decir, en el pasado, mientras que la reflexión surge de la personalidad más formada del narrador, un hombre que ha vivido todo eso y ha sacado unas conclusiones. Como dice José Ángel Fernández Roca en el artículo citado, “gran parte de esta novela consiste, más que en la exposición de unos hechos, en la interpretación de ellos”.²⁵⁹

El adolescente –porque nosotros éramos adolescentes- encuentra que la humanidad ha sido muy confusa, indefinida, imprecisa, indeterminada e indiferenciada hasta que ha llegado él al mundo y, sobre todo, hasta que ha llegado a esa mayoría de edad convencional y anticipada, precoz e impaciente, que es la adolescencia. No es fácil distinguir entre sí a los filósofos griegos, a los emperadores romanos, a los poetas románticos, a los pintores clásicos ni a los reyes godos. El mundo sólo empieza a estar claro con uno mismo. Uno, hacia esa edad, hacia aquella edad, se siente neto, definitivo, frente a la ambigüedad fundamental de las grandes figuras municipales y de los parientes de la familia.²⁶⁰

“Porque nosotros éramos adolescentes”, puntualiza el narrador al principio de este fragmento. Esa primera persona del plural que sugiere un colectivo, como si hablara en nombre de todos los adolescentes de aquella época, nos recuerda a *Memorias de un niño de derechas*, donde Umbral nunca dice *yo*, siempre escribe *nosotros*, consiguiendo una autobiografía narrada por todo un colectivo, en realidad sólo integrado por Umbral. En *Las ninfas* esto es una excepción, pero sí que parece que el narrador se solidariza no sólo con el adolescente que fue, sino con todos los adolescentes de aquella época que pudieran vivir

²⁵⁸ José Ángel Fernández Roca, “Crónica y novela en *Las ninfas*, de Umbral”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 373, julio 1981, pp. 113 y 114.

²⁵⁹ Op. cit., p. 114.

²⁶⁰ *Las ninfas*, ed. cit., pp. 11 y 12.

unas experiencias similares, típicamente adolescentes, a la suya. Aunque él va a añadir el arte, la literatura, la curiosidad por la cultura.

El protagonista de *Las ninfas* encuentra un refugio en el mundo de la cultura, aunque en algún momento sospeche que tal vez se trate de una huida:

Yo no sabía que Trotsky había muerto de un hachazo estaliniano, dejando su sangre revolucionaria sobre la ilustre arcilla de Méjico, y que antes de eso había escrito contra el fondo bohemio y burgués que hay en todo el arte, incluso en el que se cree subversivo, yo no sabía casi nada, en aquellos crepúsculos morados y negros de niebla y silencio, pero intuía que la cultura era un mundo aparte, una salvación, un ámbito más pacífico, menos sangriento y menos apremiante que la vida.

Quizás aquello era una huida.²⁶¹

La idea de la cultura como un mundo aparte, con su paz y su violencia, puro e impuro al mismo tiempo, será un tema que recorra toda la obra de Umbral y que llegará incluso hasta *Un ser de lejanías* (2001), el último libro que estudiamos aquí.

II.9.3. La historia:

Umbral nos cuenta la realización progresiva de un hombre en su paso por la adolescencia. La educación, auto-educación en el sexo y en el amor, el descubrimiento de la vocación literaria, el desengaño temprano de lo más exterior que puede tener la vida de los escritores, la poesía como pose. Pero todo esto dado mediante la narración, mostrando y narrando, con escenas e imágenes de un protagonista dinámico que se busca entre sus modelos, que se encuentra y se vuelve a perder entre las chicas, “las ninfas”, que le atraen. Umbral ha hecho el libro de esta época muchas veces, pero *Las ninfas* se diferencia de ellos en muchas cosas, sobre todo en su talante más novelístico que memorialístico, que es el que domina en otras obras. Así, por ejemplo, si contrastamos el relato de este período en *Los cuadernos de Luis Vives* con *Las ninfas*, nos damos cuenta de que si en aquél se glosan las anécdotas, los pensamientos, las escenas protagonizadas por el personaje autobiográfico y otros personajes, en éste se dan *directamente* esas escenas. Hay un perfume poético que recorre toda la novela, pero no la ahoga como tal novela. Y más que memorias, y más que

²⁶¹ Op. cit., p. 24.

en cualquier otro libro de Umbral, éste es una novela memorialística. Una narración lírica que se adentra en la primera persona que nos transmite la historia, que se complace en rehallar los colores del campo, las actitudes de los habitantes de su ciudad, conservadora, antigua, ceremoniosa, y los gestos de los amigos y amigas que le acompañan en su paseo iniciático.

Así, por ejemplo, cuando el protagonista nos cuenta su primer beso, lo hace alternando la narración con la *evocación*, reflexionando desde su posición de hombre maduro, es decir, de narrador de su propio pasado. Se nos transmite una acción, narrándola y poetizándola, un hecho que va a tener una importancia extraordinaria en el futuro desarrollo de la novela:

Una noche, jugando a las prendas o algo así, después de haber cantado, y cuando todavía nuestras canciones estaban en el cielo estrellado, como guirnaldas, a María Antonieta le tocó besar en la frente al chico de su agrado, mientras los chicos permanecíamos con los ojos cerrados, esperando el beso, y yo, que era el único que no lo esperaba, sentí de pronto que la tiniebla se me llenaba de perfume, un perfume, ya, de mujer, y que algo blando, fresco, cálido y lento se posaba en mi frente, y me quedé con los ojos cerrados, un minuto más, porque no me atrevía a abrirlos, porque ella me había besado, porque todo, mientras chicos y chicas reían, y cuando la miré, cuando miré a María Antonieta, se había ido ya a su sitio, estaba muy seria, pero nada forzada, muy mujer: era una mujer que había cumplido con su deber y nada más, su deber de elegir hombre, de señalar con su beso de experta -¿de experta?- al más -¿al que más?-, al que ella, buena conocedora (con autoridad implícita reconocida tácitamente por todas las demás) encontraba como el mejor.²⁶²

Como muchos otros libros del autor (por ejemplo, *Los males sagrados* y *El hijo de Greta Garbo*), podemos pensar en *Las ninfas* como una novela lírica.²⁶³ Recordemos estas líneas de Darío Villanueva a propósito de la novela lírica:

²⁶² Op. cit., pp. 67 y 68.

²⁶³ Pedro Carrero Eras escribe en “Umbral y sus evocaciones”, una larga reseña de *Las ninfas*: “Se echa en falta un argumento menos caótico y vago, un significado más sólido, unos personajes más cercanos... Quizá no sería demasiado tópico ni de mal gusto achacar todas esas goteras a la excesiva fertilidad de su autor.” (*Ínsula*, año XXXI, n° 358, septiembre de 1976, p. 10). Creemos que el crítico, como muchos otros críticos, le pide a Umbral que sea el escritor que no es. En nuestra opinión los personajes de *Las ninfas* no son poco “cercaños” (el narrador-protagonista nos hace cómplices de todo lo que le ocurre o le ocurrió). El resto de los defectos que enumera Carrero Eras en este libro son características del tipo de novela al que pertenece.

Porque la novela lírica se identifica en gran medida con una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística, personificada en un personaje emblemático, *alter ego* del autor.²⁶⁴

Es la educación del “artista adolescente” (la obra de Joyce es uno de los modelos de la novela lírica posterior), pero sin dejar de lado el resto de su universo: la familia, el colegio, los amigos, el entorno social. Umbral, como veremos en seguida, retoca con mucha precisión el dibujo de los ambientes sociales que recorre su protagonista, su *alter ego*.

II.9.4. El espacio y los ambientes:

Es posible que el narrador buscara, o creyera buscar, en el Círculo Académico, en el desenvolverse brillante de los poetas y oradores, una escapada de la propia ciudad. Los recados que debe hacer todavía para su familia, la vida medievalmente religiosa de la ciudad, el encorsetamiento de las costumbres... el protagonista quiere exorcizar todo esto en las palabras aladas del Círculo, los recitales, las conferencias. El brillo de la poesía, el romanticismo de sus oficiantes. Pronto percibe que no está ahí la salida, sino en la acequia, el campo, los paseos en bicicleta y la relación con Miguel San Julián, que pertenece, como él, al “sacerdocio de la mujer”,²⁶⁵ María Antonieta, la pescadera, su ninfa más deseada. La existencia ordenada de su primo, que vive con él, sus estudios, su novia “epistolar”, la música apolínea que toca, tienen contrapunto en el exterior de la ciudad, en las amistades adolescentes que le enseñan lo que no está en su familia, ni en los habitantes de la ciudad, pero que tampoco está en los libros. Esa vida disecada tropieza con la frescura de otro modo de ver pasar los días: el que puede tocar en el limo de la acequia, en el cuerpo de María Antonieta, o en la contemplación de dos cuerpos femeninos, muy jóvenes, jugando al amor y al deseo en el fondo de una bodega.

²⁶⁴ Darío Villanueva: *La novela lírica*, tomo I, Madrid, Taurus, 1982, p. 14.

²⁶⁵ “A todos los hombres nos gustan las mujeres, pero hay una raza especial y masónica de obsesos, de devotos, de profesionales, digamos, y yo llegaría a leer en una novela galante de antes de la guerra, por entonces, que “la mujer es un sacerdocio”, frase que me estremeció, pues ya estaba más o menos decidido a dedicar mi vida a aquel sacerdocio (con olvido temporal del sacerdocio literario y con rechazo previo del sacerdocio religioso a que quería dedicarme mi madre)”. (*Las ninfas*, ed. cit., pp. 33 y 34).

Y hay una historia de la ciudad narrada según los puntos de vista de las distintas clases sociales. En esto *Las ninfas* es una novela *sociológica*, pues retrata con ironía, minuciosamente, el comportamiento de algunas de las clases sociales del Valladolid de aquella época. Al autor le basta un personaje para meter en él a todo el grupo social al que pertenece. “Los empleados”, su grupo, es la clase de los que mimetizaban a la alta y a la media burguesía; según el narrador, arrastran este papel toda la vida. En la relación que une a esas clases privilegiadas con la Iglesia concentra el autor (o su personaje) la máxima intensidad irónica.

II.9.5. El tema de la adolescencia:

Muy interesante son las intuiciones del narrador sobre la necesidad que tiene el adolescente de encontrar modelos, vitales y literarios. Darío Álvarez Alonso, el poeta y colaborador periodístico, no mucho mayor que él, le da al protagonista el modelo de poeta, de ser sublime sin interrupción, modelo que él cree inalcanzable. La adolescencia es tiempo de inseguridades, de preguntas, de falta de certezas. *Las ninfas* analiza y muestra en movimiento, como en ninguna otra novela de Umbral, los bamboleos sentimentales y vocacionales –la literatura es el deseo que quiere para sí, pero ¿cómo realizarlo?- del adolescente que fue él, pasado por el filtro de la ficción. La óptica con la que el narrador observa la ciudad es ingenua, al principio, pero se va adensando con el tiempo de picardía sabia. El Círculo de Académicos le decepciona cuando asiste a su primera reunión en la Casa de Quevedo. La salida la encuentra en la calle, en el campo y en la acequia, como ya hemos dicho, en el grupo en el que reina la belleza y altanería de María Antonieta, y en los guantes amarillos que él lleva como el mayor de los dandis. Pero también aquello se le quedará provinciano, pobre, insuficiente. La huida a Madrid, como en tantos libros de Umbral, es la única opción válida, a la que se tendrá que enfrentar con toda la valentía de la que es capaz.

La actitud interior del protagonista, lo que explicará la futura huída a Madrid, está muy bien reflejada en unas líneas que escribe en su diario íntimo. Estas líneas podrían considerarse la verdadera *tesis* del libro, una pequeña lección de estética que el protagonista

se da a sí mismo antes de ser engullido por la ciudad y sus problemas, que él ve faltos de sentido estético:

La gente tiende a enfatizar sus problemas, sus cosas, a creerse siempre protagonista de algo. Viven intensamente en un mundo que es aburrido. Tienen la convicción de su importancia, de su trance, de lo enzarzado de sus vidas. Yo, por el contrario, creo que la vida es mediocre como tal vida, pero como novela no resiste una primera lectura. Empiezo a sentirme protagonista de una novela mala y provinciana, con frailes tontos, pescaderas enamoradas y artistas de pega. Habría que ser grande constantemente y uno sólo consigue ser constantemente tonto. Me parece que es lo que alguien ha llamado tragedias de la vida vulgar. No es un principio ético el que me impide hacer un matrimonio de conveniencia con María Antonieta. Es un principio estético. Me encantaría ser protegido y mantenido por una marquesa. No puedo soportar serlo por una pescadera. Y para toda la vida. Del mismo modo, no es un afán de justicia, de trabajo, de libertad, lo que me distancia cada día de mi ciudad, de mi mundo, sino un puro afán estético. No tanto como romper con la pobreza, lo que quisiera es romper con la fealdad y...”²⁶⁶

II.9.6. El sexo y la literatura, dos caminos paralelos en *Las ninfas*:

Uno de los grandes aciertos de Umbral en esta novela es el descubrimiento paulatino y simultáneo del sexo y de la literatura, de lo que pueden ser el sexo y la literatura, y de lo que son en la ciudad de provincias del narrador. Umbral describe las dos iniciaciones a la par, como dando a entender que son la misma. Su protagonista se está conociendo a sí mismo en el conocimiento del mundo, desde los poetas que frecuenta, impostados y de cartón piedra, hasta las chicas a las que aman él y sus amigos. Al narrador, en el fondo, le preocupa convertirse en lo que ve en los demás. Por eso, quizá, huye a Madrid, donde puede sumergirse en el anonimato. Piensa que allí todo tiene que ser más grande, desde los edificios a las personas, un lugar en el que perderse y que no le reconozca nadie. Carmencita María, la bailarina, se lo dice: “Tienes que irte de aquí. No sé dónde. Pero tienes que irte de esta ciudad en la que meten monjas y cortan el pelo a las chicas que se enamoran.”²⁶⁷ Cuando María Antonieta le pregunta si se quiere casar con ella, un diálogo muy rico en su esquematismo, unas acotaciones mucho más explícitas, claro, que las palabras de ambos, nos sugieren, que él no quiere pertenecer a ese mundo

²⁶⁶ Op. cit., p. 161.

²⁶⁷ Op. cit., ed. cit., p. 213.

pequeñoburgués que monta un escándalo porque un joven beato salga con una chica, ese mundo en el que la hija de una rica pescadera quiere atrapar a un poeta futurible para compartir el papel de periódico con el que envuelve sus pescados. Se ha hecho a sí mismo demasiado esteta como para permitir a su vida seguir ese camino.

-¿Vas a casarte conmigo?

No esperaba eso de ella. Guardé silencio.

-Me gustaría casarme contigo –insistió.

Seguí en silencio y luego dije:

-Creía que eras una devoradora de hombres.

Se echó a reír y luego me besó en la boca.

-Sí –dijo-, soy una devoradora de hombres.

Pero al joven poeta maldito de guantes amarillos no le apetecía convertirse en el marido (y seguramente el contable) de una joven pescadera que pronto iba a heredar la pescadería más cara y más importante del mercado (en cuanto a su madre le golpease el orujo en el corazón un poco más fuerte que de costumbre).

-No estás enamorado de mí.

-Sí –dije.

Sí que estaba enamorado. O no. Y el no saberlo me torturaba.²⁶⁸

II.9.7. Los personajes:

Las ninfas, como muchas otras novelas de Francisco Umbral, ofrece una galería de personajes muy rica. En este relato llaman la atención los esperpénticos, aunque sin llegar quizá a la exageración de los que aparecen en *El Giocondo*. El mundo de los artistas y de los escritores que se desarrolla en el Valladolid de la posguerra, le merece a Umbral sus pinturas más goyescas, entre el humor, la conmiseración y el patetismo. Algunos de ellos están cargados de dignidad, esa *dignidad del fracaso* que tanto ha contado Juan Manuel de Prada en su novela *Las máscaras del héroe*, o del fracaso que viene después del triunfo, cuando la gloria no sabe a nada o simplemente les ha olvidado.

La lista de estos personajes grotescos, grandes en su miseria, es muy amplia y no nos podemos ocupar de todos, porque además *Las ninfas* los escoge para colorear algunos episodios, ambientar algunas escenas. La atención del narrador se centra con más fuerza en “las ninfas”, María Antonieta y Tati, que tal vez sean las que dan las coordenadas

²⁶⁸ Op. cit., pp. 120 y 121.

principales a la narración, o en los amigos del adolescente que escribe ya maduro: Cristo-Teodorito*, Miguel San Julián, o Darío Álvarez Alonso, que une con su amistad poética los dos ámbitos en los que se mueve el protagonista, el de los chicos de su edad y el del arte. Sin embargo, es muy poderoso el retrato que realiza de Empédocles, el viejo músico, cuya único tesoro que le queda es el stradivarius, sus borracheras y el arte, él que había entretenido a las clases sociales más altas, selectas, cuando estaba en la cumbre de su carrera. Empédocles aspira al amor efébo, y así se lo explica al narrador, citándole a los griegos y animándole, sin forzarle, a que compartan dicho amor. Vive en un piso insano y apenas tiene vasos para las visitas, pero sigue manteniendo su dignidad de artista que ha triunfado y que ha sido capaz de pedir “vino del pueblo” al Duque de Alba, en su propia casa, en el Palacio de Liria.

Teseo, nombre cuyo origen ignora el protagonista, es otro de estos “espectros” que a más de un lector le recordarán al Max Estrella de *Luces de bohemia*. Francisco Umbral presenta al personaje de una manera inolvidable. La descripción, que damos aquí casi completa, la historia de Teseo, vale prácticamente por toda una novela, una novela implícita en estas líneas:

Nunca supe si Teseo se llamaba así o lo suyo era también un mote, como lo de Empédocles. A Teseo le veía yo desde mi infancia, por las esquinas de la ciudad, grande y viejo (siempre había sido igual de viejo), morado de frío o congestivo y apopléjico, acechando a las niñas, exhibicionista y sórdido, con grandes abrigos negros de piel (tuvo una época dorada) o paseando solitario.

Teseo era pintor, un pintor que durante su juventud había ganado algunos premios importantes, oficiales, en las exposiciones nacionales de Madrid, y al que en la prensa de la ciudad se le daba ya tratamiento de gloria nacional. Pero Teseo, que había hecho repetidos intentos de asalto a la gloria madrileña, no tuvo suerte o no tuvo fuerza (a la fuerza se le suele llamar suerte y viceversa) y al final optó, o le “optaron”, por quedarse en nuestra pequeña ciudad, como pintor de moda entre las clases altas, haciendo retratos elegantes a las damas y a sus hijos, pues lo que mejor le salían eran los niños y las niñas (en puridad, las niñas, pues a los niños también les daba un volátil aspecto de chicas). Teseo era soltero y vivía solo. Parece que llegó, incluso a abusos o intentos de abuso con una niña rubia, de nueve años, hija de unos nobles de la ciudad, que estaba posando para él con un gatito en el regazo.²⁶⁹

²⁶⁹ Op. cit., pp. 177 y 178.

II.9.8. El desmoronamiento de los mitos:

La adolescencia le va endureciendo al protagonista, que aprende –seguramente de forma definitiva- a desconfiar de los mitos literarios, de toda clase de mitos. Desde los escritores jóvenes de la ciudad que podrían ser “algo” pronto hasta sus amigos, que le van mostrando sus flaquezas –también su humanidad, pero para apreciar esto parece que no está tan dotado todavía-, los móviles vitales de los seres humanos, hombres y mujeres, jóvenes o adultos. *Las ninfas*, como dijimos, es la novela de la decepción, de la búsqueda de la sublimidad que según Baudelaire hay que conseguir, aunque él mismo fuera el primero en reconocer que era imposible alcanzarla, todos los días, “sin interrupción”. Pero hay muchas formas de ser sublime. La experiencia le va enseñando al narrador-protagonista que la vida, en cierto modo, es la larga ruta en que casi todas las ilusiones y las esperanzas van cayendo de su pedestal.

En el último tramo del libro el proyecto de Madrid va cobrando fuerza. Emigrar es la única vía que él ve para reencontrarse con sus sueños de escritor y de hombre. No es que la ciudad se le quede pequeña al narrador adolescente. No, más bien es que él se siente pequeño viviendo en esa ciudad. Madrid no sólo es el triunfo literario, el triunfo como ser humano para el mundo, Madrid es la última oportunidad que tiene él de no sentirse pequeño, provinciano, en el peor sentido de la palabra.

II.10. LOS HELECHOS ARBORESCENTES (1980)

Los helechos arborescentes es un relato narrado en primera persona, con forma de memorias (una vez más), por un misterioso personaje que no sabemos bien desde qué momento de su vida escribe o cuenta. Pero como toda la novela flota en la ambigüedad temporal, mezclando episodios y personajes relevantes de las más variadas épocas de la Historia de España, este dato deja de tener importancia. El narrador de la novela comparte muchos rasgos de la personalidad y de la vida del autor, por lo que no resulta muy forzado acercar al máximo el punto temporal desde el que el primero narra con las fechas reales en las que el segundo escribe, es decir, los años 1979 y 1980, según señala al final de su libro. Sin embargo, el narrador-personaje suele contar en presente, superando un posible recurso literario o de narración histórica. Aunque las fechas se mezclen confusamente –una ambigüedad y un *desorden* muy literarios-, Francesillo cuenta como si estuviera viviendo el objeto de su narración.

El hispanista francés Jean-Pierre Castellani, en “Récit picaresque et mémoire magique dans *Los helechos arborescentes* de Francisco Umbral”,²⁷⁰ indaga en algunas de las paradojas de la obra, que sin embargo se resuelven por su capacidad de sugerencia, por esa magia inexplicable que nos transmite el libro y que acaba siendo su aportación más original. Francesillo está hecho de muchas épocas, todas las que ha vivido, y todos los siglos que se reúnen en él se hacen comprensibles, y reales, por el misterio de la literatura. La experiencia unida con la memoria halla en *Los helechos arborescentes* una síntesis perfecta, porque los sucesos que nos cuenta Francesillo son a la vez presentes y pasados. Son *actos*, es decir presentes, y son *hechos*, productos de la memoria y material histórico.

²⁷⁰ Jean-Pierre Castellani: “Récit picaresque et mémoire magique dans *Los helechos arborescentes* de Francisco Umbral”, en *Études Hispaniques*, nº 14, *Écrire sur soi en Espagne: Modèles et écarts [Actes du III Colloque International d’Aix-en-Provence (4-6 décembre 1986)]*, Aix-en-Provence, Université, 1988, pp. 137-148.

Francesillo ha reunido, y *confundido*, por qué no, su historia con la Historia (no será la primera vez que lo haga Umbral), y sólo la magia, la literatura, puede legitimarlo. La literatura consigue que cualquier hombre sensato pueda tolerar la magia, lo inexplicable. Creemos que en este punto Jean-Pierre Castellani se muestra excesivamente riguroso con la lógica y la realidad, pues cuestionando este aspecto de *Los helechos arborescentes* toda la obra se nos hace ininteligible. Al perder su encanto mágico, también pierde su significado más profundo, su poder de fascinación.:

Le lecteur ne peut éviter une impression de montage, de rassemblement de souvenirs réels et de connaissances qui font reconstruire une réalité non seulement par l'observation directe d'où peut naître le souvenir rapporté, mais par une construction artificielle. Plus significatif encore, l'enfant observateur ne peut pas chronologiquement avoir assisté à un certain nombre d'événements qu'il rapporte comme tels: le départ des soldats espagnols pour la guerre coloniale de Cuba, les obseques du poète José Zorrilla. Il avoue lui-même éprouver des doutes sur la véracité de ce qu'il raconte.²⁷¹

Pero esa impresión de “montaje”, como dice Castellani, se diluye rápidamente cuando el lector entra en el territorio mágico de la novela y acepta esa misma magia. Si negamos la posibilidad de que nuestro personaje legendario, el pícaro intemporal Francesillo, pueda haber presenciado hechos ocurridos en diferentes épocas de la Historia de España, y convivir con personajes célebres de los últimos quinientos años, entonces negamos también todo el poder persuasivo de la novela. La narración umbraliana nos deja de fascinar, y aparece delante de nosotros esa “construcción artificial” que al fin y al cabo toda novela es, como cualquier obra literaria o artística.

II.10.1. Magia y realidad:

Umbral alterna hechos muy realistas con otros marcadamente fantásticos o milagrosos, hasta el punto de recordarnos al famoso *realismo mágico* hispanoamericano que tanta repercusión tuvo, y tiene, en la literatura contemporánea. Lo que más desconcierta al lector es la conjunción que se produce en un mismo ambiente, un burdel de Valladolid, la

²⁷¹ Op. cit., p. 140.

casa de la Formalita, entre el narrador, Francesillo, y las prostitutas, personajes ficticios – aunque probablemente con poderosa inspiración en la realidad-, o el moro Muza, caricaturesco y terrible, y muchos grandes personajes de la Historia de España. Desde Zorrilla y Espronceda, o el duque de Rivas, pasando por Estebanillo González, personajes eminentemente literarios, y políticos, soldados (Millán Astray, por ejemplo). Es antológico el fragmento que le dedica el narrador a Quevedo, donde vuelca toda la simpatía y afinidad que siente Umbral hacia nuestro clásico del Siglo de Oro. Éstos y muchos otros más, como los que se reúnen con los abuelos del narrador, Joaquín Costa, Unamuno, Macías Picavea o Doña Emilio Pardo Bazán, que en ocasiones dan pie al autor para realizar comentarios jocosos o sarcásticos. Aunque salvo excepciones esas grandes figuras históricas tengan un papel muy secundario en la novela, ellas van marcando las diferentes épocas históricas que el autor quiere fundir en un mismo tiempo de *Los helechos arborescentes*. Dan color, gracia, humor y crítica, superando la idealización que la posteridad haya podido levantar en torno a ellas. Porque los verdaderos protagonistas del relato, empezando por el narrador, Francesillo, son otros, y son gente del pueblo, las prostitutas, el moro Muza, el médico de la ciudad, agricultores, etc.

II.10.2. La Historia de España presenciada y contada por un pícaro:

Desde los Reyes Católicos hasta la Guerra Givil, todas las guerras y todas las posguerras españolas quieren vivir en *Los helechos arborescentes*. Umbral ha sido muy ambicioso esta vez y se ha decidido, más que nunca, a entretejer su propia peripecia personal, su infancia, con los hechos y protagonistas más importantes de la Historia de España.

Ha metido prácticamente toda esa Historia en un burdel de Valladolid. La casa de la Formalita sirve como filtro de esos personajes gloriosos, insignes escritores, valientes soldados o prestigiosos políticos. En su contacto con las prostitutas del establecimiento (la Nati, Carmen la Galilea, la propia Formalita...), irán desgranando su propio concepto de la Historia de su país, a la que contribuyeron de forma destacada, aunque *subterránea*, pero lo harán casi siempre con escepticismo y desmitificación, dos sentimientos o actitudes muy

propias de Umbral. Este escenario, en principio de lo más concupiscente, les ayuda a abandonar un poco las formas, aunque no siempre, su carácter de *personajes de la patria* les obliga a mantener, y pueden mostrar, con la ayuda de Francesillo (a quien bautiza con este nombre Estebanillo González, otro gran pícaro), la convulsa Historia de España.

España, insinúa o dice abiertamente Francisco Umbral (ésta es la idea central de la novela), no ha vivido más que en una perpetua guerra civil a lo largo de los siglos.

La casa era una tribu, una aldea, un poblado, un mundo, algo que se regía a sí mismo, un astro sin luz por el que cruzaban las huestes de la Historia, calatraveños o requetés, pero que no inmutaban la armonía de las madres primeras, la arquitectura del gran matriarcado, remitido finalmente al mito joven/tótem/tabú de Sussona, la hermosa fembra, moro-judía, hebreo-morisca de siglos atrás o adelante, puta toledana con la que todos y ninguno habían fornicado, personaje no visto, inquilina sobrenatural de la casa, momia de no sé qué armarios, sarcófagos o desvanes.

¿Había muerto allí Sussona y la habían enterrado o emparedado en la casa, como las monjas entierran a las monjas dentro del convento?²⁷²

Siempre esa alternancia y fusión de lo realista con lo mágico en *Los helechos arborescentes*, y de todos los episodios, con sus anécdotas fundidas en el relato, de la Historia de España. Eduardo Haro Tecglen, en su prólogo a la obra, explica todo esto con una sola palabra: simultaneísmo.²⁷³ Simultaneísmo es la conjunción en un mismo párrafo, en una misma frase, en una palabra y en toda la trama de la novela, de los personajes, las ideas y las épocas más dispares. De este modo Umbral pretende mostrar las constantes del pueblo español y de su camino por el tiempo, el “guerracivilismo”, según él, las mismas luchas ideológicas, una idéntica y prolongada pugna que no excluye la convivencia entre los contendientes, de progresismo y conservadurismo, pobres y ricos, intelectuales, burgueses, gente del pueblo llano. Y en medio coloca Umbral un burdel. Las prostitutas de la Formalita dejan pasar a través de ellas todo este caudal, aportando un nuevo elemento: la magia, la leyenda y lo irracional. Este elemento lo hace suyo Francesillo (Paquito cuando está en casa estudiando con su odiado preceptor o “profesor domiciliario”), que adopta la postura de un niño retratado en la iglesia de Valladolid, y gracias a eso, inexplicablemente —de ahí el realismo mágico— puede contemplar este fresco anchísimo que seguramente le

²⁷² Francisco Umbral: *Los helechos arborescentes*, prólogo de Eduardo Haro Tecglen, Barcelona, Planeta, 1999 (1ª ed. Arcos Vergara, 1980), pp. 95 y 96.

²⁷³ Eduardo Haro Tecglen: “El Francesillo”, prólogo a *Los helechos arborescentes*, ed. cit., pp. 7-15.

enseñaban, o le enseñarán, en el colegio, pero *en vivo*, como un carrusel de figuras de cera que no saben si están muertas, si han resucitado o si acaso jamás murieron.

Pero es curioso observar que, con ser siempre muy importante, la presencia de lo fantástico no es total en *Los helechos arborescentes*, no ocupa todo el espacio de la novela. Como ya hemos dicho, suele entrelazarse este elemento mágico con el profundamente realista, apegado a la tierra y a la ciudad de Valladolid, con personajes más o menos ficticios, con buenas dosis de recreación imaginativa en cualquier caso, y otros ingredientes propios de una novela fantástica, aparte ese desajuste temporal que, en realidad, no es sino *ajuste* de todas las épocas de la Historia de España en una y multiforme en la que conviven todos sus protagonistas. Pero hay ciertas partes de la novela en las que el autor abandona esta técnica y se deja llevar por lo más íntimo, familiar y finalmente realista, si exceptuamos la aparición de Paquito, el otro yo de Francesillo, que, sin embargo, más parece una metáfora que un elemento fantástico. De estas partes una es la más sobresaliente, cuando Francesillo nos cuenta sobre su etapa escolar, su profesor, sus compañeros de clase, y cuando habla sobre el ambiente familiar, algunos diálogos con su abuela, o las costumbres que guardaba con su madre, como el ir al cine a ver películas como *El pequeño lord* o *Capitanes intrépidos* (su madre empieza a llamarlo “Pescadito”). Estos episodios quizá sean los más reiterados en las novelas umbralianas del ciclo de la infancia y la adolescencia. En memorias ficticias y reales (todas literariamente *verdaderas*), Umbral se da sucesivamente, recuperando y completando fragmentos de la memoria, y repitiendo anécdotas, informaciones, datos líricos que parecen formar una especie de estribillo de una canción total, esa obra compuesta por todos los libros del ciclo. Llamarlos episodios resultaría forzado, porque normalmente unos se superponen a otros. Y en esa superposición y reiteración ante los ojos del lector tal vez hallen la luz que les dé sentido. Es una obra perfectamente autónoma y unitaria que resiste un único comentario.

II.10.3. La Formalita, punto de intersección de personajes e historias:

El espacio de la novela, en sentido amplio, lo constituye la ciudad de Valladolid y sus alrededores, pero el núcleo de las memorias (escritas u orales) de Francesillo,

monaguillo, niño eterno que ha presenciado toda la Historia de España, el núcleo del relato se encierra en esas paredes del burdel de la Formalita. El relato se aleja o se acerca a la Formalita, o bien se instala dentro de él, pero los personajes que intervienen en la novela, casi en su totalidad, se reúnen finalmente en este espacio, que da unidad a tantas historias y fantasías como las que congrega *Los helechos arborescentes*.

En el artículo que hemos citado anteriormente, Jean-Pierre Castellani precisa con acierto el alcance de este burdel tan especial en *Los helechos arborescentes*. En él tienen cabida todos los *excluidos*, expulsados o marginados de la Historia de España, cuando ellos mismos fueron parte fundamental de esa Historia. La Formalita y la casa-palacio de la bisabuela de Francesillo es un refugio para el pasado y el presente *negros*, o *más oscuros*, de la Historia de España. Dice Castellani:

La maison de la Formalita devient la représentation de tous les exclus de l'histoire espagnole: les maures, les mozarabes, les juifs, les gueux. Estebanillo González, Quevedo, Lazarillo de Tormes y apparaissent fréquemment. La maison-palais de la grand-mère avec ses tríos patios réunit, en elle, les tríos Espagnes, celle des intellectuels, libéraux, celle du peuple et celle des marginaux obscurs. La putain Sussana se métamorphose en l'amante de tous les guerriers, et Gilda est compare à une Vierge Marie des tableaux de la Renaissance, maîtresse de tous les poètes romantiques, postromantiques, néoclassiques et néopiques de la ville. L'enfant de choeur l'est depuis tríos ou quatre siècles, il en perd même la notion d'espace et de temps.²⁷⁴

II.10.4. Figuras, caricaturas, personajes de una novela tragicómica:

Con los personajes sucede lo mismo. Si la novela se mueve en tres campos diferenciables pero oscilantes como son lo histórico, lo fantástico y lo realista, inundándose unos a otros, del mismo modo tenemos tres tipos de personajes. Los históricos ya los hemos comentado; se encuentran entre lo caricaturesco y lo esperpéntico, según el alcance de la desmitificación que quiere realizar Umbral, salvo el caso de Quevedo, al que Francesillo presenta lleno de dignidad en un retrato muy elogioso. José Zorrilla, por

²⁷⁴ Jean Pierre Castellani, "Récit picaresque et mémoire magique dans *Los helechos arborescentes* de Francisco Umbral", ed. cit., p. 141.

ejemplo, es claramente caricaturesco, transformado en sus ansias de fama en vida y de gloria en la muerte, hasta el punto de desear, como sospecha Francesillo, estar vivo el día de su entierro para poder dar la mano a todas las altísimas autoridades y dignidades que acudirían a él. Pero Francisco Franco, que aparece al final de *Los helechos arborescentes* como un fin de fiesta solemne e irónico de la novela, es una figura tratada con los parámetros esperpénticos más duros. En ellos ya no sólo hay literatura (como casi nunca la hay, sólo, en ninguna obra literaria): hay crítica política, ideológica, social, crítica a la Guerra Civil española. Franco asiste a un *Tedeum* en su honor, a punto de terminar la contienda, revestido del halo providencial de los vencedores, y las monjas que lo reciben y animan la ceremonia en la catedral no son tales monjas, sino las prostitutas de la Formalita, porque las verdaderas monjas han huido casi todas con los regulares, durante la guerra. Cuando Francesillo, en la recta final de *Los helechos arborescentes*, le va a entregar al general victorioso un ramo de flores, no puede evitar decir, o “murmurar”, algo muy intencionado para poner fin a la novela. Creemos que merece la pena transcribir aquí las últimas palabras del relato:

Comprendí que era mi momento. Bajé o subí larguísimos peldaños alfombrados. Tres o cuatro. Di unos pasos hacia Franco, no sé si muchos o pocos. Nadie le había mirado nunca tan de cerca. De pronto me vi ante sus ojos vacíos, claros, oscuros, inexpresivos, minerales y blandos al mismo tiempo. Acababa de ganar la guerra civil y era ya un anciano de cien o doscientos años, con todas las taraceas de la edad y la enfermedad en su rostro mínimo, embalsamado por una luz que no era del cielo ni de la tierra, y como enchufado todo él a cables de sangre y tornillos de calambre, fósil y máscara, mito y momia, tótem y tabú, viejo viejísimo. Como una garra le tirase del cuello y del rostro, desde dentro del pecho, crispando su palidez de cuerdas y verticalidades. Podía ser un anciano levísimo o una momia de hierro. No sé si dije, en un grito del tamaño de la música, o murmuré para mí mismo:
-Pero este hombre está muerto.²⁷⁵

Una vez más Francesillo ha viajado en el tiempo, ha sido capaz de ver con sus ojos de cinco siglos el fin humano de Franco en uno de los momentos más álgidos de su gloria. El libro ha ido siempre del presente de la Guerra Civil al pasado más ambiguo y totalizador, en el que las distintas luchas fratricidas, ideológicas, políticas de la Historia de España se reunían en un personaje que las había vivido todas y cuya óptica las conciliaba en un

²⁷⁵ *Los helechos arborescentes*, ed. cit., pp. 287 y 288.

mismo instante histórico, el tiempo de la novela. Pero aquí ya no se va del pasado al presente para unirlos, sino que el narrador vislumbra el futuro en un general que le parece vestido igual que Zumalacárregui, con lo que no hace sino manifestar la tremenda monotonía de la guerra y de la gloria. Cuando el narrador alude a la muerte de Franco parece estar cerrando un círculo en la Historia de España, el del “guerracivilismo”, aunque aquí entremos en interpretaciones más allá de lo literario, pero que no olvidarían lo literario. “Pero este hombre está muerto”, dice Francesillo, y no sabe bien si no estará él también muerto, una criatura capaz de aunar quinientos años y juzgar a personajes célebres y anónimos con la indiferencia del que se sabe protagonista junto a todos ellos de una novela tragicómica que el autor ha titulado *Los helechos arborescentes*, pero que podría haber llamado *Quinientos años de Historia de España vistos por Francisco Umbral*. O Francesillo, pues el autor se ha fundido con su criatura y ha dejado que ésta se funda con él.

II.11. EL HIJO DE GRETA GARBO (1982)

El hijo de Greta Garbo es un paso más del autor en su camino de recuperación de la infancia y la adolescencia. Este nuevo *capítulo* lo centra Umbral en la figura de su madre, en el estudio poético de su personalidad, su pasado, y el presente que es él mismo, en cuanto narrador e “hijo de Greta Garbo”, es decir, la madre a través de la mirada idealizadora de su hijo: una mujer que, según se nos dice, más que parecerse a Greta Garbo, era Greta Garbo la que se parecía a ella, un mito cotidiano e inalcanzable. Pero no hay que tomar a la ligera el título de la obra. Es *El hijo de Greta Garbo* porque el verdadero protagonista no es la madre, sino el hijo que la retrata, y que se va retratando a sí mismo en este relato lírico.

II.11.1. “El hijo de Greta Garbo”, narrador-personaje:

En estas novelas el narrador-personaje es fundamental, el centro del relato. Él nos presenta los personajes de su historia, él los describe, él nos introduce en los ambientes de su novela. Creador total del relato, sin embargo está subordinado a ese universo que él traduce en palabras en cuanto que tiene un fundamento real. *El hijo de Greta Garbo*, como ya hemos dicho, pertenece a esas largas memorias que el autor lleva escribiendo desde que empezó su carrera literaria hasta el presente, pero unas memorias enriquecidas con la ambigüedad de la ficción, sutil, ligera. Esta novela es una de las mejores del ciclo que Umbral ha dedicado a su educación sentimental, y quizá la más poética de todas ellas, tal vez por la figura de su madre, que llena todas las escenas aunque no aparezca expresamente

en algunas. El narrador lleva dentro el espíritu de su madre, y lleva dentro su enfermedad²⁷⁶ –la mancha de moras en la blusa, “como una estrella de sangre”, eje del primer *poema en prosa* de la novela-, su historia previa, la situación de la familia, la entrega a la política del tío Paulo (una especie de padre para un niño que se mueve en un mundo sin padre) y de la misma “Greta Garbo de provincias”.

El yo del personaje principal, en este caso personaje-narrador, domina *El hijo de Greta Garbo*, considerada por muchos novela lírica, entre ellos Miguel García-Posada. Darío Villanueva, en su prólogo a *La novela lírica*, hablando de Alberto Díaz de Guzmán, el protagonista de *La pata de la raposa*, de Ramón Pérez de Ayala, subraya lo que podemos considerar una característica de este tipo de novela:

El yo de ese personaje no sólo unifica los episodios de la trama, sino que matiza e impregna todos los estratos de la novela, hasta el extremo de que ésta resulta ni más ni menos que el reflejo hecho relato de la percepción del universo material y espiritual por parte de una conciencia en agraz.²⁷⁷

En las novelas líricas la educación sentimental suele estar conectada a una educación artística. El descubrimiento del arte se produce al mismo tiempo que la iniciación en muchos aspectos de la vida. En *El hijo de Greta Garbo*, al igual que en muchos otros libros de nuestro autor, esto es así: Umbral se hace *artista y escritor* al mismo tiempo que se hace hombre. En la adolescencia es cuando los personajes autobiográficos de Umbral toman conciencia de cómo son, de lo que son. Y por encima de muchas otras cosas son escritores, artistas. Han desarrollado ya una forma de ver el mundo que podemos llamar *artística*. El protagonista de *El hijo de Greta Garbo* reflexiona sobre el manierismo, sobre el barroco a partir de los objetos que tiene a mano, de su vida:

Después el manierismo se hincha, se hace barroco, exagera la vida y las palabras, y en la exageración está la gracia, porque si no se dice más de lo que se dice, no se ha dicho nada. Los pechos barrocos de los libros de desnudos que yo pedía (y que el miope del mandil me entregaba no sin reticencia), eran pechos más que lactantes, aunque fueran los de la Virgen, eran ya otra cosa, la metáfora de un pecho, eran un reborde que le salía a la

²⁷⁶ A Umbral le parece profundamente literaria la enfermedad, y le ha dedicado varios libros. Tanto él como su madre sufrieron la tuberculosis (*El hijo de Greta Garbo* es, entre otras cosas, el relato poético del avance de esta enfermedad hasta la muerte de la madre), y este mal le ha dado pie para escribir páginas muy hermosas.

²⁷⁷ Darío Villanueva: *La novela lírica*, tomo I, Madrid, Taurus, 1983, p. 14.

vida, otra manera de salvarse de la tristeza cotidiana: madre enferma en oficina triste, calles con nieve y barro, una guerra perdida, un muerto en el armario.

Salvarse por el exceso, salvarse en el exceso.

Así me iba haciendo escritor.²⁷⁸

El arte y la literatura, concretamente el barroco, pero profundamente vital, encardinado a la vida, son una salvación para el niño-adolescente de *El hijo de Greta Garbo*. Se va haciendo escritor, pero también se va haciendo adulto, ese hombre peculiar – ni bueno ni malo, distinto- que Umbral entiende por escritor.

II.11.2. La madre a través del hijo:

En el apartado dedicado a *Mortal y rosa* mostramos nuestro desacuerdo con los que llamaban a este libro “el libro del hijo”, cuando en nuestra opinión, muy discutible (en realidad son las dos cosas), es sobre todo “el libro del padre”, de un padre muy concreto que es Francisco Umbral. En su prólogo a *El hijo de Greta Garbo*, Miguel García-Posada también habla de *Mortal y rosa* como “el libro del hijo” para relacionarlo con la novela que estudiaba en aquella ocasión. Llamaba a *El hijo de Greta Garbo* “el libro de la madre”. Por supuesto que son el fundamento de ambos libros, el hijo y la madre, pero creemos que en *El hijo de Greta Garbo*, como ya pasaba en *Mortal y rosa*, el personaje esencial es el narrador, el que cuenta el drama y hace poesía con ese drama. En resumen, pensamos que el personaje principal es “el hijo de Greta Garbo” (hasta el mismo título nos inclina a esta idea), y que el tema del libro es también justamente ése: el hijo de Greta Garbo, la relación entre una madre y un hijo, una mujer bella a la que confundían con Greta Garbo por la calle, un niño-adolescente-joven que quiere ser artista, escritor, y que idealiza a su madre hasta el extremo de proponerla como símbolo y conciencia de la ciudad que la rechaza.

Estos chismes traían a la casa las Caravaggio y las criadas. El final de mamá, su muerte civil. La ciudad se alegraba de haber perdido su conciencia cívica. Las ciudades sin conciencia y sin memoria (mamá era la memoria que quisieran borrar unos y otros) viven

²⁷⁸ Francisco Umbral: *El hijo de Greta Garbo*, prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed., Destino, 1982), p. 143.

más felices y más tristes, redondeadas por su avilantez, levantando mausoleos a poetas falsos.

Mamá respondía al cerco, al coro negro de los odiadores. No estaba en un rincón, con velo y tos. Salía al concierto, el domingo por la mañana, salíamos los dos, nos paseábamos. Íbamos hacia la música, y todos sabían que cuando ella iba al concierto, la música sonaba para ella. Era la destinataria ideal de los pianos románticos, barrocos. Fuimos despacio por el sol de marzo.²⁷⁹

“Todos sabían que cuando ella iba al concierto, la música sonaba para ella.” Esto es mucho decir. El narrador, el hijo admirado ante la grandeza poética de su madre, que se une a su amor filial y que es potenciada por éste, destaca la excelencia y peculiaridad de su madre respecto a todos los demás habitantes de la ciudad. Ellos la marginan, escribe, pero la saben única, una criatura elegida por los dioses en los que ella no cree. La desprecian, pero la creen superior.

II.11.3. Novela familiar:

Así como en *Las ninfas* (1976) Umbral penetraba en algunos personajes de la ciudad de su infancia, adolescencia y primera juventud, Valladolid, aunque no se la cite expresamente, mientras que el personaje de la madre quedaba muy diluido en la historia que contaba el protagonista, en *El hijo de Greta Garbo* se invierten los términos. Es el cuadro de la madre, de la familia, las criadas... en el que se introduce el narrador, el que centra prácticamente toda la atención de Umbral, con algunas referencias a las persecuciones políticas del momento –al primo Paulo, por ejemplo, le requisan el coche, su Ford T-, y el clima de la ciudad flota en una especie de niebla. En *Las ninfas* nos encontrábamos con un protagonista en convivencia, primero, y en oposición y lucha, después, con una ciudad conservadora y tradicional. En *El hijo de Greta Garbo* Francisco Umbral consigue aislar el mundo familiar, que tanto le interesa, para sugerir la fascinación que siente por él, sobre todo por la madre. Aunque la novela funciona con una estructura muy clara, que el autor pone de manifiesto ya en la división en “libros”, tres libros, tres libros de extensión irregular, sobre todo el tercero, mucho más extenso que los anteriores y

²⁷⁹ Op. cit., p. 236.

que desarrolla el prolongado final que presagiaba el resto de la novela: la muerte de la madre, finalmente vencida por la tuberculosis.

II.11.4. De la madre a la ciudad, de la ciudad a la madre:

Son tres partes que podemos diferenciar según el alejamiento de la ciudad respecto al ambiente de la familia, núcleo del relato. En la primera, el narrador fija su mirada en esa familia extraña, rota por la guerra, con una madre enferma y un padre preso en Ocaña, una familia “venida a menos” que aún conserva algunos recuerdos de su antigua distinción, como es el tálburi que maneja la abuela. Éstos son los elementos esenciales de *El hijo de Greta Garbo*, la familia como un universo que tiene su centro en la relación materno-filial, y que se expande en las figuras de la abuela, las tías, las criadas. Muy cerca de ese centro que da sentido a la obra, está el padre ausente, con una importancia muy superior al resto de los personajes, aunque no aparezca *físicamente* en toda la novela. Es un preso político, está encerrado en la cárcel de Ocaña, y la Ubalda, una de las criadas (con todo el pintoresquismo de su forma de hablar, como el cierre de la última vocal de la palabra: “señoritu”), le lleva ropa, comida, cartas, actuando de mensajera y puente de la pareja. Este primer tramo del libro se centra en la intimidad rutinaria de la familia, con algunos episodios felices, como las excursiones al campo en las que el narrador exhibe en clave poética su fascinación por la mancha de moras que corona la blusa de su madre. La descripción de la rutina de la madre le lleva muchas páginas al narrador: lectura, escritura de cartas, dedicación a la política, trabajo en el Ayuntamiento, etc. En la segunda parte se hace en cambio mucho más fuerte la presencia de la ciudad, muy conservadora, que rechaza a su “Greta Garbo”, la desprecia, incluso la odia, llega a decir el narrador. Aparecen personajes individualizados que ya de por sí son *personajes* de la ciudad, y las semblanzas que nos ofrece Umbral para mostrárnoslos no tienen ningún desperdicio (el autor es un reconocido maestro de la semblanza). En la tercera parte se vuelve a la intimidad de la familia, y se acentúa, como ya ocurrió en la primera, los rasgos líricos y poéticos de la obra. Comienza este tercer libro con lo que va a ser un preámbulo del tono y del ambiente del resto de la obra: una breve recreación del dormitorio de la madre, su hábitat de enferma,

con la intensidad y la emoción de un poema en prosa. No es una descripción, sino una estampa impresionista que sugiere más que dice. La óptica del recuerdo, intransferible, que es la que maneja el narrador, cubre estas líneas, entre la pena y la nostalgia, como una felicidad insegura que el personaje siente verdadera, aunque la realidad fuera dura y amarga.

La habitación de mamá, la habitación de mamá, ya estábamos de vuelta (el Portu se había quedado de encomendero o capataz con primo Paulo), el cuarto de mamá, la cama de maderas familiares, el gran armario con el gran espejo (adentro, el repertorio de las madres; ¿seguiría allí el húsar muerto?, no me atrevía a mirar), el Leonardo, hierático, sin mueca, el paisaje en huida de las butacas (el tiempo se había llevado lo verde), la caediza parra virgen, lluvia en el mirador, como una escritura incesante e innecesaria que quizá relataba nuestra historia, todo era más pequeño, casi pobre, y lo mismo la casa, y la ciudad, como si un incendio o una plaga (el tiempo es un incendio y una plaga) hubiese pasado por las casas y las calles, dejando ahumado el rostro de los días, heridos los tejados, y todo más pequeño dentro del catalejo del pasado.²⁸⁰

No olvidemos la oportuna cita que encabeza este tercer libro de *El hijo de Greta Garbo*. Es una frase de Baudelaire que sintetiza perfectamente el contenido poético de lo que a continuación va a encontrar el lector: “La nada aureola a lo que existe”.²⁸¹ Todo va a desembocar en la muerte de la enferma, cuya tuberculosis ha avanzado hasta el punto de postrarla en la cama en un estado de semiinconsciencia. Está moribunda, pero mantiene su grandeza. En un instante se da la vuelta en la cama, se descubre y deja al aire su desnudez delante de sus familiares. Los signos del inminente desenlace, las señales de la muerte, unidos a la magia que en el personaje despierta su madre, hacen de ella un ser más divino que nunca. El narrador vuelve al centro de su obra, la figura materna, la relación que le unía con su madre, ahora rota, y una vez que la muerte se la ha arrebatado se encuentra él también perdido, repitiendo la vida que llevaba ella, sus gestos, sus aficiones, su vida de enferma, encerrada en casa y comiendo en la cama.

²⁸⁰ Op. cit., p. 137.

²⁸¹ Op. Cit., p. 135.

II.11.5. Indeterminación: “Greta Garbo”, el padre, la ciudad.

Es importante destacar la indeterminación de esta novela. Varios nombres nos son escatimados, quizá para darle mayor universalidad al contenido de la obra, y, quizá más que esto, para acentuar el tono poético y sugerente del relato. Al autor le gusta recordar la sencilla definición que hace José Hierro de la poesía: “Poesía es lo que dice más de lo que dice”. Y ya hemos dicho que *El hijo de Greta Garbo* tiene muchas cualidades de la mejor poesía. Umbral no da un nombre a su narrador, y éste no se lo da a su madre (sólo ése “Greta Garbo”, que seguramente dice mucho más que un nombre propio más *real*, al fin y al cabo más *común*, como podría ser el verdadero nombre de su madre, inspiradora de esta novela), tampoco al padre que vive alejado de ellos por razones ideológicas. Y a la ciudad, que es fácilmente identificable con Valladolid, escenario de muchos otros relatos de Umbral, también le han privado de su denominación concreta. Son tres coordenadas que él ha preferido dejar en suspense. Todas tienen entidad suficiente en la novela como para no necesitar nombres, reales o inventados (al fin y al cabo esto es ficción, memorialística, pero ficción), y el lector agradece este misterio en *El hijo de Greta Garbo*. De este modo se singularizan más, aunque a veces pueda parecer contradictorio. Narrando desde el *anonimato*, el narrador conquista de algún modo nuestra complicidad, y llamando a la madre Greta Garbo, esa mujer que no es que se pareciera a Greta Garbo (parafraseo al autor) sino que *era* Greta Garbo, la verdadera Greta Garbo, más real que ella misma, creación del celuloide. Umbral se ha construido su propio ideal, como lo hacen los habitantes de su ciudad con la estrella de cine, enigmática y hermosa como la madre de su novela. Respecto al escenario de la acción (como suele ocurrir en las novelas umbralianas, poca *acción* propiamente dicha, acción *activa*, encontramos en *El hijo de Greta Garbo*), Umbral lo mantiene también anónimo porque prefiere que no sea *una* ciudad de provincias, sino cualquiera. La historia que narra se puede encuadrar en otras ciudades españolas, aunque Valladolid pasaba por ser una de las más conservadoras por aquel tiempo, y por lo tanto más proclive a rechazar con energía a una mujer de la ideología de los vencidos en la Guerra Civil. El narrador-protagonista llega a hablar de odio, y en defensa de su madre proclama uno de los grandes elogios a esta “Greta Garbo”, “mujer/metáfora”, como aquí la llama:

La odiaban, sí, la odiaban; había un fondo de ciudad, un trasfondo beato, una confianzaapestada de rejería de confesionario, la memoria mezquina y colectiva, la avilantez de quienes, no habiendo sabido optar por la los vindicadores de su mediocridad, sino por sus verdugos paternos, temían de ella la luz, la audacia, la verdad, el grito. Y la veían vencida y no reían, sino que esto les inquietaba más porque triunfando no habían logrado nada, no llegaban a sentirse superiores. Si habían herido a la mujer/metáfora, y ella, a pesar de todo, caminaba muy erguida, y ellos no vivían por dentro su victoria, como una fruición, ¿qué es lo que había que hacer?²⁸²

²⁸² Op. cit., p. 146.

II.12. TRILOGÍA DE MADRID (1984)

II.12.1. Madrid y una subjetividad:

Madrid es, junto con Valladolid, el espacio fundamental de la obra de nuestro escritor. De su obra y de su vida, porque Umbral no se ha movido mucho de Madrid desde que llegó para quedarse a finales de los años cincuenta. Siempre ha abominado del modelo de *escritor viajero*, cuyo paradigma podría ser Ernest Hemingway. Umbral ha realizado sus viajes más importantes sin necesidad de salir de la geografía madrileña, y esos viajes los ha plasmado, con los instrumentos de la crónica, la memoria, la novela y el ensayo,²⁸³ en muchos libros. Umbral entendió muy poco tiempo después de llegar a Madrid que su vida y su literatura tenían que girar en torno a esta ciudad. Por una razón muy sencilla: porque es su espacio vital, y porque él tiene que escribir de lo que ha vivido. Si Umbral se hubiera quedado en Valladolid su literatura habría sido de algún modo diferente, sin duda, pero no creemos que habría cambiado en lo esencial. El personaje, *su* personaje, sería el mismo, aunque habría profundizado en una realidad distinta; creemos que su estilo, como ocurre ahora, dependería más de sus lecturas que del escenario, más de su personalidad, que ya estaba muy desarrollada al llegar a Madrid, que del carácter propio que pueda tener la ciudad.

Tratar estas hipótesis tiene poco sentido, pero no nos parece arriesgado decir que si Umbral hubiera permanecido en Valladolid, le habría hecho también a ella (en realidad se los ha hecho) monumentos literarios tan valiosos como esta *Trilogía*. A lo mejor hubiera

²⁸³ “Madrid es plural y por eso admite todos los géneros literarios, todas las miradas, desde Mesón de Paredes hasta Azca” (Francisco Umbral: *Diccionario de Literatura. España 1941-1995: de la posguerra la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 152).

escrito, ¿por qué no?, una *Trilogía de Valladolid*, aunque los libros que le ha dedicado a esta otra ciudad sean muy numerosos también.

Ya sabemos que el escritor abandona su provincia para ampliar sus horizontes profesionales, como escritor y periodista. En Madrid había mucho más movimiento de periódicos, revistas literarias y escritores que en Valladolid. En este sentido el Café Gijón es un símbolo fundamental para los escritores y artistas de los años cincuenta y sesenta, especialmente para Umbral, que le ha dedicado a este Café y a los personajes que se movían en torno a él, la mayoría escritores, un libro de memorias entero, *La noche que llegué al Café Gijón* (1977). Algunas novelas que hemos analizado, como *Las ninfas*, *Pío XII*, *la escolta mora* y *un general sin ojo* (1985), terminan con la partida del narrador y protagonista a Madrid. *Trilogía de Madrid* comienza precisamente con la entrada del escritor en la capital. En sus novelas *Francesillo*, u otros *alter egos*, realiza el viaje en tren. En estas memorias, sin embargo, Umbral (aquí sin mediación de otros nombres literarios) llega en autobús, pero el propósito de este personaje, digamos, más real, es el mismo que el de sus *alter egos*: hacerse un hueco en las revistas y periódicos madrileños, publicar sus artículos y sus libros, entrar en comunicación con todas esas *vacas sagradas* de la literatura española que viven allí y que él leía desde Valladolid, y conocer a la gente que tenía influencia para publicar sus escritos. José García Nieto, por ejemplo, le hace crítico de poesía en *Poesía Española*, y le presenta a uno de sus ídolos, Camilo José Cela, a quien Umbral confiesa haber entrevistado ya una vez con escasa fortuna. Umbral ve Madrid como un espacio diseñado por y para la literatura.

Por eso no es de extrañar la entrada que le dedica a Madrid en su *Diccionario de Literatura*, como si la ciudad, más que otra cosa, fuera una especie de gigantesca página en blanco de la que se sirven los grandes escritores para escribir obras maestras:

Madrid, que como ciudad apenas es nada, ha sido mucho en la literatura. Madrid no existe, sino que es una creación de los escritores. Todos nuestros clásicos escribieron mucho de Madrid, sin contar a los autores teatrales, que el teatro no es materia de este libro. Madrid es un género literario. O muchos.

De Quevedo a Cela corre mucho Madrid. Y luego ha habido escritores monográficos de Madrid (que no los apestosos madrileñistas de capa y puro), como Gómez de la Serna o Alejandro Sawa. Ni siquiera París le debe tanto a sus escritores como Madrid a los suyos. De modo que hay el Madrid de Vélez de Guevara, el Madrid de Torres de Villarroel, el de Mesonero, el de Larra, el de Azorín y parte del 98, el de González Ruano, “Caliente

Madrid”, o el de los escritores de posguerra, Aldecoa, Ferlosio, Martín Alonso y otros. Madrid, más que una ciudad, es una disculpa para escribir.

Madrid es buen material literario para novelas y otros géneros, ya que, ciudad de aluvión, resume en sí mucha España, muchas Españas, y hay el Madrid manchego de Solana y el Madrid exquisito y pensante de Ortega. Pero la peste de Madrid, ya digo, su lepra, han sido los madrileñistas, éstos que se limpiaban mucho los zapatos en las peluquerías para los pies que eran los salones de limpiabotas.²⁸⁴

Madrid es un “género literario”, pero también una “disculpa para escribir”. No sólo puede ser un motivo para escribir, también es una disculpa, como si para escribir hiciera falta, además de querer, poder escribir.²⁸⁵ Entre todos esos Madrides que cita Umbral, como señala Javier Villán en las primeras líneas de su prólogo a esta *Trilogía*, se encuentra también el Madrid de Umbral,²⁸⁶ levantado letra a letra durante un viaje muy largo, de muchos años y muchos folios. Son muy abundantes en su producción las novelas y memorias ambientadas en Madrid, y algunos de esos libros los hemos comentado en este trabajo. Ya hemos visto que la ciudad tiene un gran protagonismo, por poner tres ejemplos muy claros (hay muchos más), en *Travesía de Madrid*, *Madrid 1940*, *Madrid 650*, hasta el punto de trasladar el nombre de la ciudad a los títulos. Pero *Trilogía de Madrid* es el esfuerzo más importante que ha hecho el autor por captar la riqueza y variedad de Madrid (aunque en el fragmento que acabamos de transcribir diga que “como ciudad, apenas es nada”), pero siempre del Madrid que él ha vivido, el único que le interesa, y como lo ha sentido él. En el prólogo que escribió a la obra Javier Villán completa estas ideas, añadiendo otras que no compartimos del todo:

²⁸⁴ Francisco Umbral: *Diccionario de Literatura. España 1941-1995: de la posguerra la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 151.

²⁸⁵ En *Trilogía de Madrid* (ed. cit., p. 160) Umbral va más lejos en esto. Está hablando de Agustín de Foxá y de otros “prosistas de la Falange”, a quienes él tanto admira y que considera talentos desaprovechados:

Eran los nuevos ricos de un Régimen que los soportaba como candelabros de lujo en la repisa del cuarto de banderas. Podían hacer lo que les diese la gana, y por eso no hacían nada. El escritor no escribe cuando quiere, sino cuando “debe”, cuando lo necesita para comer o, más sencilla y crudamente, para *ser*.

Ellos ya eran.

²⁸⁶ “Hay un Madrid de Quevedo, otro Madrid de Galdós; uno de Valle, otro de Ramón, otro de Larra. Y hay un Madrid de Francisco Umbral que es el resultado, por destilación, de todos los anteriores más la perspectiva umbraliana fundamentalmente dialéctica” (Javier Villán: “Prólogo” de *Trilogía de Madrid*, de Francisco Umbral, Barcelona, Planeta, 1999 -1ª ed. 1984-, p. 7).

El Madrid de Umbral no está sólo en la Trilogía, aunque sea ésta la más específica y esencialmente madrileña. Hay madrileñismo como farsa, como drama o como paisaje, sobre todo paisaje interior, en *Travesía de Madrid*, primera novela de Umbral; en “Spleen de Madrid”, columna que publicó varios años en *El País*; en *Madrid 650*, la marginalidad atroz y canalla; en *Madrid 1940*, posguerra no menos miserable. *El Giocondo* es Madrid y *La noche que llegué al café Gijón* también es Madrid.

En todos estos títulos, y seguramente en alguno más, Madrid no es sólo un paisaje o una atmósfera. Mas hay siempre un protagonista, o varios protagonistas, que relegan un poco su protagonismo de la ciudad como sujeto colectivo. La Trilogía es otra cosa; Madrid es protagonista de sí misma, su memoria total. En la Trilogía, Madrid no es una circunstancia o un cúmulo de circunstancias: es un cuerpo vivo que depura o gangrena el latido inmenso que pasa a través de él.²⁸⁷

Estamos de acuerdo con Villán en que, a diferencia de todos esos libros que él cita y de otros del autor, aquí “Madrid es protagonista de sí misma”, pero consideramos una exageración decir de Madrid que es el protagonista de estas memorias. Para nosotros el verdadero protagonista, el núcleo del libro, vuelve a ser el mismo que nos hemos encontrado en tantas obras ya comentadas: el narrador, el memorialista, Francisco Umbral con sus filtros, máscaras y lentes literarias. Todo Madrid, sus personajes, los libros que comenta, todo lo que se narra, se piensa, todo lo que se escribe en *Trilogía de Madrid* gira alrededor del Umbral-personaje y del Umbral-narrador. Nosotros sí que creemos que Madrid es aquí “una circunstancia o un cúmulo de circunstancias”, pero unas circunstancias extraordinariamente ricas y, ante todo, con una finalidad muy precisa en el proyecto del libro: fijar las coordenadas vitales de un hombre durante una época muy dilatada de su vida. Umbral ha escrito otro libro de memorias, pero no *uno más* dentro de su producción. En éste amplía su mirada retrospectiva a años ya tratados en otros libros, porque, efectivamente, aspira a una mayor totalidad. El autor lo hace dándole a Madrid un papel estelar que no había tenido hasta entonces en ningún otro libro suyo. Por último, creemos que la ciudad cumple otra función en esta *Trilogía*, más humilde, de carácter estructural: Madrid acota cronológicamente el libro que se propone hacer Umbral, un libro que abarque toda su vida *en* Madrid. Eso significa que la ciudad, una vez más, es el escenario de su literatura, pero el protagonista de esa literatura, en todos sus libros de memorias, es el mismo: Francisco Umbral. Eso no significa, por supuesto, que los demás personajes, o este

²⁸⁷ Javier Villán: “Prólogo” de *Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 9.

escenario grandioso que es Madrid, sean comparsas, pero todo está visto con su óptica particular.

Eduardo Haro Tecglen, que ha manifestado su preferencia por *Trilogía de Madrid* respecto a todos los demás libros de Umbral, explica la razón de este favoritismo:

Justamente mi manera subjetiva de preferir la *Trilogía* (y no quiero decir sólo ese libro, sino a todos los que él condensa) consiste en que en ella está presente siempre Umbral, y a mí me gusta Umbral, la totalidad de ese ser que escribe, vive, ama y sufre que se llama Francisco Umbral. No creo que sea una cuestión de afinación, o de armónicos que resuenan, porque ni mi vida ni mis gacetillas tienen ninguna relación con la vida y la escritura de Umbral. Yo soy capaz de sentir su dolor mientras le leo –un dolor que todavía no es el mío, aunque pueda serlo de un instante a otro- en *Mortal y rosa* y puedo sentir nostalgia y evocación con *El hijo de Greta Garbo*, aunque ahí sí pueda haber un encuentro biográfico mayor. Estos son otros grandes libros de Umbral.²⁸⁸

Para Haro Tecglen el principal atractivo de *Trilogía de Madrid* es la presencia constante de Umbral: presencia como narrador y como personaje en todas las páginas de este libro. Esto suele ser así en todas las obras umbralianas, pero puede que tenga razón Haro Tecglen y en *Trilogía de Madrid* sea aún más llamativo que en otros libros.

Leamos ahora la interpretación que hace Haro Tecglen del Madrid de Umbral, y de la forma que tiene nuestro escritor de retratar a su manera Madrid, a la vez que está construyendo un Madrid nuevo, el suyo propio. Haro Tecglen otorga al espacio una gran importancia dentro de la obra (no sólo de ésta, sino de toda la obra umbraliana), y llama al escritor “mirón”, “voyeur”, pero dice que no se conforma con mirar y observar a los demás, sino que se esfuerza en mirarse a sí mismo junto con los otros: “Se ve a sí mismo viendo todo lo demás”. Creemos que merece la pena reproducir un fragmento tan extenso:

He creído encontrar en otros libros de Umbral –y lo veo confirmarse en estos dos recientes [*Guía de la posmodernidad* y *La belleza convulsa*]- una especie de chatarrero o de recolector de escombros para recomponer con esta arqueología un universo. El sistema me es particularmente visible –no sé si para los demás- en el que sigo considerando el libro más importante de este autor, la *Trilogía de Madrid*. En éste, la adherencia de los personajes se fija en la palabra Madrid y en un largo tiempo de esta ciudad. Madrid fue poco dañada en la guerra, fue arrasada en la posguerra. Por los riquísimos, por los poderosos cantineros que seguían al ejército. Era un botín. Se podía sacar de él dinero y prestigio, a condición de terminar lo que una guerra de artesanía apenas había comenzado

²⁸⁸ Eduardo Haro Tecglen: “Umbral: defensa de la escritura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, diciembre de 1988, nº 450, p. 46.

a destruir, solares o personas. Umbral trabaja con el material de derribo, con los cascotes, los ladrillos rotos y las ruinas humanas. Una alquimia. No reconstruye, no imita el Madrid perdido; inventa una nueva realidad. Cuando llegó, Umbral se puso del lado malo (bueno) del botín: venía a ser saqueado él también con la ciudad elegida.

Por algún sitio de ese libro Umbral dice que la literatura es “ver las cosas a través de otra cosa”. ¿A través de uno mismo? Quizás ese juego sea demasiado elemental. La refracción no es suficiente; el espejo lleva a la metafísica, es decir, a la nada. Una primera idea hace suponer que Umbral ve Madrid a través de sí mismo, pero no es completa. Se ve a sí mismo viendo todo lo demás. Un enorme mirón, un *voyeur*, un escudriñador, una figura en el paisaje, en el café, en el salón o en el teatro, vista a su vez por la persona que es ahora. Está midiendo la realidad con este pantócrator que fue él, inscrito en la ciudad difícil y punzante.²⁸⁹

En *Trilogía de Madrid* entra toda su experiencia madrileña, desde que llegó de provincias con toda la ilusión y las ganas de vivir de la literatura –aunque eso significara trabajar mucho y comer poco, como él nos dice- del escritor novel, hasta el presente en el que escribe. Desde los años sesenta a los ochenta. Madrid es muy importante, porque la ciudad también va haciendo al escritor, y los personajes reales con los que convive están ya hechos por la ciudad y le influirán a él también. Pero más importante es el personaje del autor, el que narra, el que ve. Por eso quizá no sabríamos si Umbral se incluye en Madrid, en este libro, o mete Madrid en “Umbral”: “Lo que estoy escribiendo es una memoria total de Madrid. Con perdón.”²⁹⁰

II.12.2. Simultaneísmo:

A Umbral hay un término que le fascina por lo menos ya desde *Travesía de Madrid*, y que no es la primera vez que asoma a nuestra Tesis: “simultaneísmo”. Con esta palabra explica la clave de Madrid, su secreto.

Algunas mañanas, después de los periódicos, viajaba yo, a través de Metros y tranvías, cruzando Madrid como mil ciudades, cruzando mil ciudades enhebradas en una sola, me iba hasta la Complutense, a la Facultad de Letras, por buscar a la niña.

En estas largas travesías era cuando más y mejor veía yo que hay un Madrid moro (y no sólo en el Campo del Moro o en la morería de Cansinos-Asséns, del que luego hablaré), como hay un Madrid árabe o andaluz, en esa coincidencia de las calles de la Cruz y de la

²⁸⁹ Eduardo Haro Tecglen, op. cit., pp. 45 y 46.

²⁹⁰ *Trilogía de Madrid*, ed. cit. p. 229.

Victoria, una Sevilla triangular y mínima, y un Madrid judío, del que ya he hablado, y un Madrid cristiano y godo saliendo de misa en cada una de las mil iglesias, y un Madrid republicano, laico, ateo, constitucional de la primera Constitución, que estaba en los cafés de barrio escribiendo cosas impublicables, o en las tabernas del paro, leyendo conspiraciones ciclostiadas.

Todos estos Madrides –lo que un casticista habría llamado Los Madriles- no eran sucesivos, sino recurrentes, mareantes, volvían siempre y me daban, como ya se ha dicho aquí, el simultaneísmo de la ciudad rumiante, que está siempre rumiando lo mismo en su pesebre de siglos. Por no hablar del Madrid caraqueño o el Madrid precatálogo, neoyorquizante y muy años treinta, de la Gran Vía.²⁹¹

Umbral ha escrito mucho sirviéndose de esta técnica, que parece una emanación natural de la materia literaria más que del propio talante del escritor, aunque también podríamos encontrar simultaneísmo en otros libros del autor muy alejados de Madrid. Es decir la realidad que tiene delante, Madrid, le impone la técnica de escritura. Pero, así como en *Travesía de Madrid* captamos fácilmente esa técnica simultaneísta para expresar el carácter de la gran ciudad, en *Trilogía de Madrid* el simultaneísmo nos parece más de fondo que de forma.

Conviene recordar aquí la parte final de la “Autocrítica” que aparecía en las solapas de *Travesía de Madrid* en su primera edición, y que firmaba el propio Umbral:

He escrito *Travesía de Madrid* con una técnica de acciones simultáneas y proliferantes porque proliferante y simultáneo es el latido de toda gran ciudad; porque proliferantes y simultáneos son el corazón y la memoria de un hombre –el protagonista- con mucha vida y poca ciencia. Y, finalmente, porque esta manera de construcción le da a la novela su carácter de obra abierta, cambiante, provisional, practicable, que corresponde al arte y la conciencia relativista de nuestro tiempo.²⁹²

Javier Villán escribe sobre esa influencia simultaneísta que puede tener Madrid en la *Trilogía* umbraliana, condicionando el estilo del escritor.

Madrid, más que una greguería, es para Umbral un esperpento. Y, puestos a buscarle otras analogías literarias, es también el Aleph borgiano por el que todo pasa, en el que todo nace y se recrea. Todo confluye. Simultaneidad de siglos, diálogo con los muertos, constante mutación y trasvase. Ese dinamismo genera el estilo de esta *Trilogía*. La simultaneidad de la urbe es también la simultaneidad de las formas literarias.²⁹³

²⁹¹ *Trilogía de Madrid*, ed. cit. p. 133.

²⁹² Francisco Umbral: “Autocrítica”, en *Travesía de Madrid*, Madrid, Madrid, Alfaguara, 1966.

²⁹³ Javier Villán: “Prólogo” de *Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 10.

Simultaneísmo. Simultaneidad es conversar en tertulia y hacerles entrevistas a Valle-Inclán, Pérez Galdós, Antonio Machado e Ignacio Aldecoa. Simultaneidad son los prostíbulos para retozar y el cristo de Medinaceli para rezar. En esta tabla inicial del tríptico madrileño se afirma la multiplicidad del estilo umbraliano. Y, por supuesto, la teorización brillante de ese estilo que nunca aceptará el socialrealismo; pero que tampoco, nunca, será ajeno a la realidad política y social de los tiempos.²⁹⁴

Madrid puede ser “simultánea” (naturalmente, Umbral piensa que lo es), pero nosotros creemos que el que de verdad es “simultáneo”, por decirlo de alguna manera, es el escritor, la forma de ver y sentir la ciudad, los que la viven y los que la escriben, que tiene Umbral. Leyendo *Trilogía de Madrid* uno puede tener la sensación de que cambiando el espacio no se modificaría nada esencial de esta obra. Por supuesto, otro lugar no es la capital de España, su centro neurálgico (más aún durante la dictadura franquista), y el escritor no podría convivir con los políticos que deambulan alrededor del poder, ni con los escritores que van a la tertulia del Café Gijón, ni conocería el arroyo Abroñigal, ni el Cristo de Medinaceli ni el Café Gijón, por poner sólo unos ejemplos. Pero Umbral encontraría otros políticos, otros escritores, otros suburbios y otros cafés (también otras aventuras amorosas) en otra ciudad que no fuera Madrid. Con el atractivo, quizá, de que tendría que ponerle él a todo eso la mitología que le faltara, si fuera preciso.

Podemos terminar esta especie de descalificación moderada de Madrid como protagonista de la *Trilogía*, diciendo que nos parece más importante el carácter de *memorias* que tiene la obra (aunque no se diferencie en mucho de otras de Umbral a las que nos hemos referido como novelas) que el escenario total de esas *memorias*. Esto no significa que ese escenario no tenga una importancia extraordinaria, como se ha demostrado en toda la obra de Umbral. El escritor siempre fue consciente del potencial literario y periodístico que tenía Madrid, por razones intrínsecas y extrínsecas, artísticas y económicas, incluso psicológicas:

Yo paseaba solitario por aquel parque, como por un continente desconocido, dentro de Madrid, y sabía que no muy lejos estaba el arroyo Abroñigal, del que me había librado por un gesto de voluntad, pero no por un progreso real de mi trabajo o de mis finanzas. Seguía viviendo, en realidad, de las colaboraciones para provincias.

Porque había descubierto uno (y lo meditaba un poco en aquel parque) que Madrid se vende bien en toda España, con dictadura o con democracia, que toda la península tiene un complejo sadicoanal respecto de Madrid, que odia y aman esta capital de cinco siglos.

²⁹⁴ Javier Villán: op. cit., p. 12.

Yo, en mis crónicas, naturalmente, me fabricaba un Madrid revuelto, fascinante, canalla, putrefaccionado por la dictadura y perfumado de rock-and-roll. Un Madrid que, realmente, veía de lejos, intuía en los periódicos. Que todavía no era mi Madrid.²⁹⁵

II.12.3. Un contenido heterogéneo:

En *Trilogía de Madrid*, como hemos dicho, Umbral recrea un tiempo de unos veinticinco años, los que llevaba viviendo en Madrid desde que llegó a la ciudad hasta la fecha en que termina del libro (“¿septiembre?, 1983”, como leemos al final). Es un tiempo muy dilatado, y Umbral no renuncia a escribir sobre casi nada que le haya afectado en todo ese tiempo. Pero ya hacia al final del libro nos dice que su proyecto era aún más ambicioso y mucho más literario:

En este libro/*Trilogía* he tratado de contar un siglo de Madrid a mi aire. El que yo he vivido. Para uno, los siglos no tienen demasiado que ver con el calendario constantiniano ni con ningún otro calendario, salvo el que nos marca el corazón interior, pulcro y un poco leído. El siglo XX, en general, por ejemplo, para mí empieza con Baudelaire y termina con Sartre. Todo lo que viene después es electricidad y barbarie.²⁹⁶

Los ejes fundamentales del libro son el narrador y el escenario, en continua correlación, aportando otros elementos muy importantes. Y por supuesto ese siglo XX que para el autor tiene límites tan concretos fuera de los calendarios. El tiempo, el espacio (que entre otras cosas suministra los personajes) y el narrador, que además es protagonista y mira la ciudad, recuerda y cuenta. Umbral, Madrid, siglo XX: éste podría ser un buen esquema, muy simple, para alcanzar la riqueza de estas memorias.

La pasión literaria, como la política y la sexual (presentes en toda su obra) suministran una buena cantidad de reflexiones, anécdotas y aventuras a la pluma del escritor. Hay partes, por ejemplo, de pura teoría literaria, aunque sin abandonar del todo el primer propósito de Umbral al escribir: está haciendo memoria, está explicando una vida (enriqueciéndola y en ocasiones haciéndola más confusa), y también una evolución.

²⁹⁵ *Trilogía de Madrid*, ed. cit., pp. 212-213.

²⁹⁶ Op. cit., p. 525.

Quizá lo más subjetivo de *Trilogía de Madrid*, surge cuando se habla de literatura y de política. Y de arte en general, sobre todo de pintura, porque Umbral ha admirado siempre mucho a los pintores y nos ha recordado algunas veces que también quiso ser pintor (cuando abandonó el colegio, aprendió dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, como ya hemos visto en el capítulo biográfico).

Encontramos fragmentos de *Trilogía de Madrid* que están muy cercanos al periodismo, al que él ha cultivado, y que podían haber aparecido en periódicos o revistas (en éste no tenemos constancia, pero hay libros de Umbral que no son “colecciones” de artículos, y que sin embargo sí contienen algunos artículos).²⁹⁷ Son semblanzas, análisis de personajes conocidos del gran público, del mundo de la política, de la cultura o del espectáculo, pero que siempre están basados en el trato directo con los personajes. Por eso pueden ser *periodísticos* al mismo tiempo que *memorialísticos*. Muchas de esas semblanzas son recuerdos de entrevistas realizadas en el pasado por el autor, a Azorín, Eugenio Montes, Menéndez-Pidal, etc., o inventadas, como cuando *entrevista* a la estatua de Galdós en el Retiro, o a Valle-Inclán, por ejemplo. La diferencia es que estas entrevistas, o, mejor dicho, el recuerdo de aquellas entrevistas que hizo y publicó en su día, están hechas sin la *urgencia* (una de las palabras más recurrentes en la prosa umbraliana) de la actualidad, con

²⁹⁷ Jean-Pierre Castellani ve también sucesiones de artículos en algunas obras de Umbral, libros que por supuesto no recogen artículos publicados en los periódicos. Aunque coincidimos en la idea general, no estamos de acuerdo con los títulos, diarios íntimos, que Castellani ofrece como ejemplo de lo que se podría definir como una presencia, o huella, de segundo grado del artículo en la literatura umbraliana. Vemos más clara la huella del artículo en *Trilogía de Madrid* que en *Diario de un escritor burgués*, donde los textos expresan una intimidad demasiado acusada como para poder llamarlos “artículos”. Pero lo destacable es que ese fenómeno se da en muchos libros del autor.

Escribe Castellani en “Francisco Umbral ou la création simultanée” (*Les Langues Neo-Latines*, París, vol. 80, núm. 257, 1986, pp. 55 y 56):

Pourtant une des clefs de l'écrivain Umbral se trouve dans cette utilisation de la technique de l'article dans sa création narrative. Il ne s'agit pas, bien entendu, des livres qui regroupent des articles déjà publiés dans la presse, comme ceux de *Destino* dans *Diario de un español cansado* ou de *El País* dans *Iba yo a comprar el pan* ou *Mis queridos monstruos*. Ces publications concernent les maisons d'édition plus que le créateurs. Il s'agit plutôt, à un deuxième niveau, de récits qui se présentent sous la forme du journal intime, avec la simple indication de jours de la semaine, mais qui sont, en fait, une succession d'articles. C'est le cas en particulier, de *Diario de un escritor burgués*, *La Bestia Rosa* et *Los ángeles custodios*.

la calma de la memoria, aunque relativa si consideramos el ritmo de publicación que tienen los libros de Umbral.

Tan interesantes como las entrevistas imaginarias, si no más, son las glosas que en ocasiones las acompañan. El siguiente texto, donde el humor acaba superando la amargura, refleja muy bien, con ciertas dosis de exageración esperpéntica, algunas facetas de la época en la que Umbral empieza a escribir en Madrid:

La entrevista con Galdós se vendió sólo regular, esto es literatura, joven, hay que hacer cosas vivas, hablar con la gente, o sea los ministros, no se dejan, cómo que no se dejan, sí, que no se dejan, la censura, digo, que sólo quieren cuestionario por escrito y luego lo contesta una mecanógrafa con máquina eléctrica, citando discursos del Caudillo, ¿es que tiene usted algo contra los discursos del Caudillo?, no, nada, claro, pero tampoco queda natural, queda un poco de piedra, el Caudillo, además, Ortega les hacía entrevistas, en París, Ortega era un rojo, hágale usted una entrevista a una estatua ecuestre del Caudillo, si tanto le gusta eso de la piedra, ande, España está llena de estatuas ecuestres del Caudillo, ¿por qué no me hace una y me la trae?, no sé, por las respuestas, las respuestas las saca de los discursos del Caudillo, ya se lo he dicho, Editora Nacional, si es que no leen ustedes nada y luego quieren ser periodistas, total quinientas con descuentos, lo de Galdós, como yo había previsto.²⁹⁸

Asimismo nos encontramos descripciones de ambientes, de prosa barroca, a veces lírica, muy cercanas a la poesía, que podrían tener valor con independencia de la obra a la que pertenecen. Una buena muestra podría ser el primer párrafo del libro, que forma parte del “prólogo” y que en ediciones anteriores a la que estamos manejando para todas las referencias, iba separado del párrafo siguiente por un blanco tipográfico.²⁹⁹ Antes estaba reforzado su carácter de fragmento por ese espacio en blanco, pero el texto se puede leer todavía como una estructura cerrada, como si poseyera una cierta autonomía respecto al conjunto del prólogo y, también, de la obra completa, a la que por sí sola podría servir de introducción, como un poema en prosa, satírico y lírico, que presentara y diera comienzo al libro.

Puente de los Franceses, puente de los Franceses, ya nadie pasa, ya nadie pasa, ay Carmela, ay Carmela, y bajo el puente de los Franceses pasaba ahora, Madrid, sesenta, el agua esquelética del río, la mierda de la sierra, el oro del Club de Campo, el Club de Golf, el Hipódromo y otros clubes, el oro como mierda repartida, la mierda como acuñado oro

²⁹⁸ *Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 56.

²⁹⁹ Desde la primera edición (Barcelona, Planeta, 1984, p. 7).

madrileño, ay Carmela, ay Carmela, y venía un verano de ribera quemada, las riberas de nada, porque agua no venía, servidumbres de El Pardo, el rebeco locuaz y silencioso, muerto a telerrifle, noticia de “interés humano” para los periódicos de la tarde, la sangre del rebeco, una sangre inocente y no visible, río abajo, qué coños de río, ay Carmela, ay Carmela, pies perdidos y sueltos de productor con la baja, alpargatas en vacaciones de verano, solas como dos lanchas en la orilla, y las ratas de río, tranquilas gordas, feas, impresentables, y los gatos hermosos y tiñosos (la tiña los hacía más tigres, un poco tigres, les atigraba la tiña, matando ratas con garra justiciera dulce y mínima, y un muerto de feria bebiéndose la botella del último San Antonio, ya idos los carruseles, la máquina de probar la fuerza y esa noria gigante que mareaba el cielo y mi cabeza mareada de escritor novel sin cuatro duros, ay Carmela, ay Carmela, cómo he venido aquí, cómo llegué hasta allí, hasta aquella bajura, éstas son mis memorias de escritor novel, Madrid de los últimos tranvías, un siglo de tranvías muriendo como esquifes en la altamar del hormigón, allá, por allá arriba, donde el asfalto municipal y espeso se recalentaba, se reblandecía y era un mar de los Sargazos madrileño, lleno de grumos, un mar de los Sargazos con meloneros, heladeros, putas y gitanos payos, o sea quinquis, ay Carmela, ay Carmela.³⁰⁰

Porque otra de las notas que caracterizan *Trilogía de Madrid* es el fragmentarismo, aspecto esencial para entender la estructura de este libro y de casi todos los que ha escrito Umbral. Pero para hablar de él, aunque sea brevemente, necesitamos entrar en otro apartado.

II.12.4. Sobre la estructura: fragmentarismo y estilo.

Ya hemos llamado la atención sobre el fragmentarismo, sobre todo al estudiar *Memorias de un niño de derechas*. *Trilogía de Madrid* da la impresión algunas veces de ser una sucesión de artículos de periódico, pero una sucesión muy trabada y unitaria, no una mera *superposición*. Umbral divide su texto en piezas bastante breves, que podrían encajar en el recuadro de una columna de periódico. El resultado, en *Trilogía de Madrid*, es mejor que en otros libros por dos razones: porque la calidad de los fragmentos suele ser muy alta, y porque finalmente la calidad del conjunto también lo es. Es muy distinto escribir un libro a base de fragmentos con la idea previa de hacer un volumen, que reunir luego una serie de

³⁰⁰ *Trilogía de Madrid*, ed. cit., pp. 19 y 20. La segunda parte del libro, “Los alucinados”, empieza también del mismo modo: “Puente de los Franceses, puente de los Franceses, ya nadie pasa, ay Carmela, ay Carmela.” Pero ya el *poema en prosa* ha quedado reducido a una frase, a un estribillo que no volverá a aparecer en lugar tan destacado. Umbral prosigue su narración con Flor, la “marquesa apócrifa”, *personaje* que retoma de la primera parte.

textos que nunca han tenido mucha relación entre sí. Umbral ha hecho las dos cosas, aunque también ha logrado una cierta unidad en sus libros puramente de artículos. La unidad puede darla simplemente el tiempo,³⁰¹ y la crónica diaria que ha cultivado Umbral durante tantos años se parece mucho a un diario inmenso que el autor va dando partícula a partícula en la prensa. Después de todo los libros se van escribiendo uniendo unos fragmentos anteriores a otros posteriores. Los hilos que unen esos fragmentos, argumentales, ideológicos, etc., en Umbral pueden ser muy tenues, casi invisibles. En *Trilogía* el más importante es la presencia continua de Madrid (a veces sólo como trasfondo, a veces como verdadero personaje), o los nombres propios que aparecen en la obra y que pueden dar lugar a una sucesión de semblanzas,³⁰² formando partes diferenciadas dentro del libro. Los personajes le sirven a Umbral con mucha frecuencia como patrón para construir su libro. La aparición de unos provoca la de otros en la memoria del escritor. Puede dar la impresión de que Umbral está mirando un álbum de fotografías, o un índice de nombres, ordenados cronológicamente, pero sobre todo por su memoria, a la que le asiste el derecho, y quizá el deber, de no ser sistemática. Sobre esos nombres Umbral cuenta anécdotas, los rodea con sus ideas, les critica literaria o políticamente, según el personaje (ya hemos dicho que lo que más abundan en el libro son escritores y políticos, pero hay también hay muchos otros que no lo son).

El fragmentarismo de la prosa umbraliana la acerca en cierto modo a la poesía, y sus libros a los poemarios. De forma paradójica, lo que podría desmembrar una prosa narrativa (aunque la prosa de Umbral, por supuesto, no siempre sea narrativa), el fragmentarismo, en el caso de nuestro escritor refuerza su estructura o, mejor dicho, le *crea* su propia estructura.

³⁰¹ Por no hablar de la prosa, que en Umbral adquiere una presencia casi material, palpable y diferenciadora, homogeneizando, con toda su variedad de registros, los libros de apariencia más anárquica.

³⁰² Así, por ejemplo, en la primera parte del libro, *Los tranvías*, nos encontramos semblanzas casi sucesivas, más o menos largas, de Mariano Rodríguez de Rivas, director del Museo Romántico (pp. 153-156), Rafael Sánchez Mazas (p. 156), Eugenio Montes (pp. 157 y 158), Agustín de Foxá (pp. 158 y 159), Eugenio d'Ors (pp. 161 y 162), José María de Cossío (pp. 163 y 164), José Bergamín (pp. 167-170). Aparecen otras personas y personalidades (Umbral las convierte a todas en personajes), pero éstas son las retratadas con mayor extensión. Mientras escribe sobre todas estas figuras Umbral realiza numerosas digresiones (algunas ya las hemos visto), que pueden tener más valor incluso que los *retratos* propiamente dichos.

Pero lo que más cohesión da a *Trilogía de Madrid*, es ese estilo con el que Umbral expresa su personalidad literaria. El contenido puede ser todo lo heterogéneo que se quiera (estamos comprobando que lo es) y las partes que integran el libro pueden contar historias de signo opuesto, o introducir personajes muy distintos y exponer ideas contradictorias, mostrar una ciudad *simultánea* y a veces caótica, pero la pluma inconfundible de Umbral, lo que con tanto orgullo llama *estilo*, lo unifica todo. Y lo hace manejando los más variados registros de escritura, como hemos podido comprobar simplemente con los textos que hasta ahora hemos transcrito de *Trilogía de Madrid*.

En cuanto a la división en tres partes que hace que el autor pueda llamar a su libro “trilogía”, creemos que es una división puramente cronológica, aunque en la segunda, “Los alucinados”, las semblanzas sobre escritores y los comentarios literarios sobre las propias obras de Umbral o las de otros, son más abundantes que en el resto del libro. El autor ha vuelto sobre este título y lo ha convertido en libro³⁰³ –ensayos-semblanzas que antes había publicado en *El Cultural* de *El Mundo*- para estudiar un conjunto de escritores del siglo XX en lengua española que van desde Rubén Darío a Pere Gimferrer. Es la misma idea que ya dio libros tan interesantes como *Las palabras de la tribu*.³⁰⁴ “Los tranvías”, “Los alucinados” y “Los cuerpos gloriosos” están cortados por el mismo patrón. No se puede hablar de “libros”, sino de partes sucesivas, con un estilo y una intención comunes.

Pero tal vez lo más interesante que nos revelan estos títulos se salga del análisis de *Trilogía de Madrid*, y es esa reiteración, o fidelidad, que manifiesta Umbral con algunos títulos. “Los cuerpos gloriosos”, al igual que “Los alucinados”, es también el nombre de un libro posterior, otro volumen de semblanzas, esta vez no reducido al tema de los escritores, sino de gente famosa en general: actores, políticos, modelos, artistas, etc.³⁰⁵ Sólo “Los tranvías” no se ha transformado en el título de un libro.

³⁰³ Francisco Umbral: *Los Alucinados*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001.

³⁰⁴ Francisco Umbral: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994. Sobre este libro y sobre el *Diccionario de Literatura umbraliano*, véase nuestro artículo “El escritor escribe sobre escritores”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2000, nº 18, pp. 265-275.

³⁰⁵ Francisco Umbral: *Los cuerpos gloriosos*, Barcelona, Planeta, 1996.

II.12.5. Personajes, historias y libros de una vida y de una obra:

En *Trilogía de Madrid* nos encontramos en clave más realista muchos personajes que ya conocíamos de las novelas de Umbral. Aquí aparecen, normalmente sin pseudónimos –como le ocurre al mismo escritor, que en sus novelas es Francesillo, Jonás, etc., y aquí es Francisco, Paco o Umbral-, y con unos perfiles prácticamente idénticos a los que Umbral ya mostró en esos libros. En ocasiones es el mismo Umbral el que comenta esos libros, con interesantes reflexiones sobre su propia obra. Hay muchos ecos de libros anteriores en *Trilogía de Madrid*, de personajes, lugares, ambientes y episodios, por ese credo de escritor que tiene Umbral de tomar de la realidad casi directamente, personas, sucesos y cosas, y luego transformarlos con su prosa, pero no desfigurándolos por completo. Incluso el tiempo que está rememorando el autor es el mismo que el que quedó atrapado en otros libros suyos madrileños como *Travesía de Madrid*, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, *El Giocondo* o *Retrato de un joven malvado*.

Por ello son tan fácilmente reconocibles en clave de *memorias* si antes se nos han presentado en clave de *novela*, aunque ya hemos visto que estos dos géneros siempre acaban contaminándose uno del otro en muchos libros de Umbral. El autor, por ejemplo, habla de Flor, “la marquesa apócrifa” amante de un ministro y amante a su vez del propio Umbral. Esta mujer, Flor, coincide punto por punto (aunque suponemos que no se ve envuelta en la truculenta trama de la novela) con La Marquesa de *El Giocondo*, personaje que ya tuvimos ocasión de estudiar en su momento. Esa coincidencia entre la persona real - o presentada como real, porque Umbral practica el mismo juego literario en ambos géneros, *memorias* y *novelas*-, y el personaje literario, se hace palpable en algunos pasajes de *Trilogía de Madrid*:

Flor se intoxicaba periódicamente, y entonces iba a verme al chófer ministerial, que hay que llevar a la señora a López Ibor, y entre el chófer y yo la llevábamos, por detrás de Puerta de Hierro, y le hacían curas de sueño y desintoxicaciones, y, cuando ya conocía, íbamos a verla por las tardes unos cuantos parias, piernas, rojos y poetas socialrealistas de los que ella colocaba en el Ministerio del ministro Lugón (que tenía la esposa con cáncer en los dos pechos), diciéndole a su viejo amante que eran buenos chicos de provincias necesitados de ayuda para no perderse en Madrid y caer en las garras del Partido Comunista.³⁰⁶

³⁰⁶ *Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 202.

Y más avanzado el libro, después de contar su relación con María del Té, relación que el lector de *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* conoce con mucha más precisión (y también con más imprecisión poética) Umbral cita unos versos de Rafael Montesinos de los que extrajo el que dio título a su libro, y escribe lo siguiente haciendo ya teoría literaria de su propia obra:

“Si hubiéramos sabido que el amor era eso.” Fue la historia de María del Té, con muchos besos de jazz meloso y muchos caballos dictatoriales por medio. Libro donde yo comenzaría a ensayar la narración lírica, que en realidad es la única que me interesa, y donde el lirismo no estaba dado tanto por las palabras o las emociones como por la minucia de las cosas, la secuencia primorosa de lo vulgar.³⁰⁷

II.12.6. Envidita:

En la misma línea del apartado anterior, podemos hablar de Envidita, quizá el personaje más entrañable de *Trilogía de Madrid*. Los pasajes que comparte el narrador con Envidita son los más tiernos del libro, acaso los únicos momentos verdaderamente sentimentales que se concede el autor en sus memorias. Este personaje comparte algunos rasgos con otro, Lilí, ya aparecido en *Travesía de Madrid*. En la *Trilogía*, Umbral presenta así a Envidita:

Envidita, la niña mongoidal de seis años, era hija de un groseto del arroyo Abroñigal, casado por lo legítimo con una groseta. Tenían otros cuatro niños, pero todos saludables. La Envidita había salido así. En el arroyo había otros mongólicos que –hijos de grosetos, de cromañones, quinquis o gitanos- jugaban todos juntos. Luego explicaré este enredo de razas en la cuenca roja y atroz del arroyo Abroñigal.³⁰⁸

Lilí es natural del Puente de Toledo. No se nos dice que sea “mongoidal”, pero los diálogos que mantiene con el protagonista de *Travesía de Madrid* tienen la misma ingenuidad y frescura que los de Envidita en la *Trilogía*. Del mismo modo que Umbral, cuenta en la *Trilogía*, se va a vivir al arroyo Abroñigal, el protagonista de *Travesía de*

³⁰⁷ Op. cit., pp. 336 y 337.

³⁰⁸ Op. cit., p. 93.

Madrid se instala en el Puente de Toledo. Estamos situados en una época de la vida del escritor, narrada de distintas formas, una incidiendo más en lo ficticio y otra más apegada a la realidad (hasta donde se puede decir esto). Veamos los siguientes fragmentos de una y otra obra:

- ¿Y es muy guapa esa Nazareth?
- Guapísima.
- ¿Y estrena un vestido cada diez minutos?
- Pues claro. Es su oficio.
- ¿Y luego los tira?
- Luego los guarda para volver a estrenarlos al día siguiente.
- ¿Los mismos?
- Los mismos u otros.
- ¿Eso es ser modelo?
- Sí, Lili.
- ¿Ser modelo es como ser hada?³⁰⁹

Otras mañanas yo me llevaba un libro al cementerio, y leía sentado en una tumba, a veces hasta echado en el fresco mármol, mientras Envidita iba cogiendo flores. La masonería histórica y difunta se había convertido en un pradillo de margaritas. La Institución Libre de Enseñanza daba más hierba que otra cosa. El liberalismo nefando (que decían los discursos de El Pardo y los editorialistas de porcelana) se había quedado en un triángulo de violetas imperiales. Envidita hacía ramos un poco incoherentes, gavillas de ternura sin sentido, y me los traía.

- ¿Éste ha quedado bonito?
- Muy bonito, Envidita.
- Una vez metí una flor en un libro y esto le gustó mucho a la niña.
- De pronto había comprendido para qué servían los libros.³¹⁰

Tanto en *Travesía de Madrid* como en *Trilogía de Madrid* éstos son los dos únicos personajes que provocan auténtica ternura en los protagonistas (hablamos de protagonistas de novela, aunque la *Trilogía* sea *más* memorias que novela, al contrario de lo que sucede en la *Travesía*). Con estos diálogos Umbral conmueve al lector, y se conmueve a sí mismo sin necesidad de grandes recursos líricos. Simplemente, la ingenuidad y la fantasía de una niña, capaz de llegar más lejos *poéticamente* en su impresión de las cosas, que el más racionalista, y, quizá, tanto como el mayor poeta. El descubrimiento de Envidita de “para qué servían los libros”, y además en un escenario como un cementerio, que para ella es un

³⁰⁹ Francisco Umbral: *Travesía de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1966, p. 197.

³¹⁰ *Trilogía de Madrid*, ed. cit, p. 111.

jardín,³¹¹ es de los pasajes más hermosos de la *Trilogía*. ¿Había que ser mongoidal, o sólo niño, para lograr un hallazgo tan bello sobre la función única y exclusiva de los libros?

En ambos libros, Lili y Envidita consiguen atenuar la dureza de los personajes-narradores, encontrándoles el lado más amable, como un contrapunto de paz a las agitadas vidas que nos cuentan ellos.

II.12.7. Un canon y una poética personales. La formación literaria del escritor:

Una línea importante en todos los libros de memorias (muchas veces es el origen y el objetivo de toda la obra, como ocurre en *Los cuadernos de Luis Vives*) es el relato de la propia formación del escritor, cómo Umbral se va haciendo escritor, cuáles son sus lecturas y cómo las asimila, sus descubrimientos y decepciones, sus triunfos y sus fracasos, sus “padres literarios”. Las memorias del hombre, en el caso de Umbral (y seguramente ocurre lo mismo con casi todos los escritores), son en buena medida las memorias del escritor: la *educación sentimental* va unida a la literaria, todo lo vivido se mezcla con lo leído y con lo escrito. *Trilogía de Madrid* es muy rico en este aspecto.

Por ejemplo, Umbral introduce a Pablo Neruda en el libro, aunque no nos diga que llegase a conocer personalmente al poeta chileno, y resume del siguiente modo la influencia de *Residencia en la tierra* (y de unos versos en particular) en su carrera de escritor y, por qué no, en su formación humana. Porque ambas van a la par.

Residencia en la tierra, que es la enumeración caótica y la palabra en libertad, me descubre la escritura como generadora de contenidos, la fornicación gozosa y gloriosa de

³¹¹ Umbral y Envidita están en el cementerio civil:

Pasaba un reactor de Torrejón, llenando el cielo de caligrafía y desgarrones. Pasaba una bandada de pájaros hacia el otro cementerio. Pasaba una cigüeña, altísima, hacia su campanario, como doña Berenguela hacia sus almenas.

Pasaba la mañana.

-¿Y por qué no vienen otros niños a jugar a este jardín, oyes? –me preguntaba Envidita.

-Ya ves. Los niños son muy raros.

-Sí que son raros. (*Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 110)

las palabras con el mundo, la fundación de la cosa por el nombre, lejos de rigores y puritanismos de Valéry o Guillén.

Comprendo que puedo ser escritor.

*Sucede que me canso de ser hombre,
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines,
Marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
Navegando en un agua de origen y ceniza.*

Estos versos me salvaron.

El caos sagrado de Rimbaud más la libertad existencial, agónica, de mi parvulario sartriano. Neruda en el verso y Quevedo en la prosa me trajeron la libertad.³¹²

Y las reflexiones que le sugiere Marcel Proust sobre la revolución que para Umbral significa la obra proustiana, y la *evaluación*, podríamos decir, de la gran influencia (muy matizada por él mismo, a nuestro juicio acertadamente) que ha tenido en su concepto de la literatura, dan paso también a ideas sobre el “plagio” y el aprendizaje que debe hacer el escritor joven basándose en los modelos de otros. Estas páginas que estamos comentando ahora, literarias en todos los sentidos, pura arqueología personal que hace el autor de su estilo y de sus obsesiones artísticas, se encuentran en nuestra opinión entre lo más valioso de *Trilogía de Madrid*. Son mucho más ensayísticas que el resto, pero no pierden por ello dinamismo, y están tan conectadas con la idea de memorias que tiene Umbral como todas las demás páginas del libro. El lector las recibe con la misma naturalidad, y en ocasiones con mayor placer, que las partes más narrativas o *novelescas*, de la *Trilogía* que, por otra parte, nos recuerdan a muchos episodios que ha contado en otros libros, los “*más novela*” o los “*más memorias*”, si se nos permite estas expresiones. Creemos que este fragmento sobre Proust y el “plagio” es un buen ejemplo de lo que acabamos de decir.

Lo que pasa es que Proust –como ocurre con todo escritor conmocionante, en la juventud, y quizá después- me inquietaba mucho respecto de mi propia creación venidera. Proust había encontrado un camino único y personal.

¿Podía ser aquél mi camino?

Cuando se plantea realizar el modelo literario de otro, uno, si no es tonto, sabe que su plagio consciente, deliberado, voluntario, disciplinario, dará en seguida cosas personales, las cosas de uno mismo, mucho más modestas, seguramente, que las del maestro, pero, como digo, las cosas de uno. Se roba, en literatura, cuando se tiene conciencia de que el botín va a quedar transfigurado por el acto mismo de robar, por el “estilo de robar”, diríamos, que tenga cada uno.

³¹² Op. cit. pp. 262 y 263.

El que plagia tal cual, no plagia, sino que traslada. Y, naturalmente, en el traslado suele perder muchos muebles por el camino. Los mejores.

De modo que se parte de un modelo sabiendo que se le va a traicionar en seguida, y esa traición es la *fidelidad* a dicho modelo, ya que la mera traslación, como digo, a más de ociosa, suele ser envilecedora para ambas partes. Aunque no sé a qué venían estas reflexiones, ya que mi fidelidad a Proust era (y ha sido siempre) meramente teórica. A mí me fascina perderme en la minucia proustiana, y el pasado y la memoria son para mí tan enriquecedores como para él, pero mi escritura (genialidad aparte), nada tiene que ver con la suya.

Si tuviera que encontrarle un modelo francés a mi escritura de entonces y de siempre, ya que con la francesada nos hemos metido en juerga, creo que este modelo sería Baudelaire y no Proust. Baudelaire opera por síntesis (metáfora) y Proust por análisis.³¹³

³¹³ Op. cit. pp. 112 y 113.

II.13. PÍO XII, LA ESCOLTA MORA Y UN GENERAL SIN UN OJO (1985)

Novela memorialística, o “novela de la memoria”, como más adelante veremos, relato de la infancia y de la provincia, pero también de la juventud y del anhelo de Madrid, como *Las ninfas* y otras obras que ya hemos estudiado, *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* describe bien los conflictos y contradicciones de la España de la posguerra tal como la ve la mirada literaria y retrospectiva de Francisco Umbral. Ésta es una España clerical, milagrera, supersticiosa, fuertemente jerarquizada y militarizada, donde un niño, Francesillo, vive esas mismas paradojas en lo social y en lo íntimo, y las combate con la ironía, la incredulidad y la desmitificación.

La acción se desarrolla en Valladolid, descrita en la novela como una ciudad extremadamente conservadora que se mueve todavía por los mismos prejuicios y los mismos temores, cuando no odios, que dominaban durante la Guerra Civil.³¹⁴ Por eso la explosión de heterodoxia, fantasía y libertad que protagoniza Francesillo sin saberlo (aunque él cuente la historia) brilla tanto en este escenario.

Francesillo es monaguillo en la iglesia de San Miguel y allí tiene visiones, o apariciones, muy físicas, mundanas y eróticas, con los santos de madera policromada, los ángeles y las “vírgenes necias del evangelio”. Pero la verdadera aventura de Francesillo, aún más mágica que la que vive en la iglesia, está en el Frondor, trasunto literario del Campo Grande de Valladolid, donde disfruta de los amores infantiles y apasionados de Teresita Rodríguez, hija de un alto cargo del poder civil en la provincia. Pío XII se le aparece periódicamente a un amigo suyo. La escolta mora pone leyenda y mitología a la

³¹⁴ Ésta es una constante en los libros de Umbral ambientados en Valladolid

victoria de Franco, mientras Millán Astray, “el general sin un ojo”, firma fotos, hace dedicatorias sobre su gloria, una gloria en la que Francesillo no cree.

II.13.1. La incertidumbre del género:

Lo primero que desconcierta al lector de *Pío XII...*, y más si se trata de un lector asiduo de Francisco Umbral (aunque ya esté acostumbrado a estos *desconciertos*) es el género al que pertenece el libro que está leyendo. *Pío XII...* quedó finalista del Premio Planeta 1985, que es un premio de novela, pero no está claro que el libro sea una novela. En ocasiones parece que no lo está ni siquiera para el autor, aunque para el narrador la cuestión no tiene vuelta de hoja: está escribiendo unas “Memorias”, y lo escribe así, con mayúscula, tomando como base unos diarios que redactó durante la época en la que transcurre la acción,³¹⁵ y que posiblemente sean los mismos “cuadernos de Luis Vives” que el autor utiliza para escribir *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), libro con el que parece dar por cerrado el ciclo de la infancia y la provincia.

Según esto, ese narrador se convierte en “personaje” y se desliga del autor cuando empiezan a ocurrir hechos maravillosos, sobrenaturales y tremendamente irónicos, o directamente sacrílegos y satíricos, dependiendo del talante de cada lector, como por ejemplo la relación sexual que mantendrá el monaguillo Francesillo, nuestro narrador y protagonista, con su ángel de la guarda o con las “vírgenes necias del Evangelio”, todas las cuales se parecen mucho a mujeres reales de su ciudad.

Como en muchos otros libros umbralianos, el espacio es la ciudad de Valladolid en la que Umbral pasó su infancia, su adolescencia y primera juventud; los personajes son comunes a los de otros libros y novelas del autor. El yo que habla en *Pío XII...* es un yo memorialístico que no hace esfuerzos por separarse del yo del escritor.

La confusión de los géneros ha perseguido al escritor durante toda su carrera literaria, desde que publicó *Larra. Anatomía de un dandy* (1965), que es un ensayo pero

³¹⁵ “... y era cuando yo, interrumpiendo mis lecturas del 27 (prohibido), mis diarios íntimos (que ahora me sirven para redactar estas Memorias), o mi correspondencia secreta con Hedí Lamarr, me acercaba al balcón...” (Francisco Umbral: *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 71).

muy libre y heterodoxo, y *Travesía de Madrid* (1966), que ya hemos comentado extensamente y que tampoco se puede despachar con el rótulo “novela autobiográfica”. El escritor ha logrado que sus libros, más que novelas, memorias, ensayos, diarios, etc. sean *obras de Umbral*. Él prefiere hablar de un estilo propio, de una escritura personal, que se extiende por todos los géneros que ha tocado, por todos sus libros. Desde ese punto de vista podemos afirmar, como él mismo ha dicho de otros escritores,³¹⁶ que el género de Umbral es él mismo.

José María Martínez Cachero, en su libro *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, al que ya nos hemos referido anteriormente, se hace eco de esta cuestión al intentar clasificar la obra umbraliana:

Los libros que nuestro autor publicó como novelas, ¿tienen siempre efectiva hechura de tal? Quizá no, sobre todo si se procede con riguroso criterio canónico sin reparar en el hibridismo que muestran a este respecto algunos libros umbralianos, particularmente aquellos que tienen mucho que ver con la persona y la vida del autor y que tanto pudieran ser novela autobiográfica como autobiografía novelada; aparte de esto, hay en algunas de esas obras ambiguas otros componentes de relieve importante –crítica social, noticias literarias, divagaciones estéticas-, algunos de los cuales lindan con el ensayo. Ciertos títulos, caso de *El hijo de Greta Garbo* (1982), podrían ser considerados como novelas líricas –interiorización, fragmentarismo, autobiografismo, temporalidad ni lineal ni sucesiva.³¹⁷

Todo lo que aquí comenta Martínez Cachero de esos libros “que nuestro autor publicó como novelas”, en general, es aplicable a *Pío XII...* en particular. Un poco más adelante, refiriéndose a “esas obras ambiguas” de Umbral, el mismo estudioso da una nota que nos interesa ahora especialmente:

A propósito de una de ellas, *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), reputándola como un engaño del autor y del editor a los lectores, se manifestaba Leopoldo Azancot (*ABC Sábado Cultural* núm. 255, 21-XII-1985, p. VI) preguntándose “por qué la editorial hizo pasar el libro por lo que no era [memorias por novela]”.³¹⁸

³¹⁶ Por ejemplo, Umbral escribe sobre Pla: “Escritor sin género, él fue su propio género y su vida el único argumento”. (*Los Alucinados*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, p. 72).

³¹⁷ José María Martínez Cachero: *La novela española entre 1936 y el fin del siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997, p. 631.

³¹⁸ Op. cit., p. 631, nota 175 (los corchetes son de Martínez Cachero).

En la segunda entrevista inédita que ofrecemos como “Apéndice”, le preguntamos sobre este mismo tema y el escritor contesta indiferente pero categórico, dando la razón en parte a los que le han criticado, en este caso Leopoldo Azancot:

-¿Dudas a veces ante algunos libros tuyos si son novelas o si son memorias?

-A mí me da exactamente igual. Yo creo que no he hecho más que memorias. Yo llamo novelas a algunos libros porque los editores tienen la superstición de la novela. Decía Bréton: “La odiosa deliberación de la novela...” Cuando lees una sabes que Fulanita va a matar a su amante. Está todo predeterminado. Desde que abres la novela está todo predeterminado.

Esta *polémica* no es nada nueva, y el mismo Umbral ha sido siempre consciente de ella y ha tratado de explicar en múltiples escritos su indiferencia por los géneros canónicos o, por lo menos, por la certeza de estar cultivando un género determinado, aunque al mismo tiempo demuestre un conocimiento hondo de los mecanismos que los rigen y de los límites que existen entre ellos. En la semblanza que le dedica en *Los Alucinados* a su admirado y tantas veces retratado Valle, “Valle-Inclán en el Ateneo”, Umbral vuelve a pararse en este asunto, tomando como pretexto *Luces de bohemia*, que para él podría haber sido novela y no teatro, aunque siga conservando características de ambos géneros. Es decir, para Umbral *es* ambos géneros. Aunque en realidad la reflexión umbraliana alcanza a toda la obra de Valle:

Así le salió al genio una novela itinerante que previamente había vivido, y digo novela porque igual pudo serlo, como cuando Valle le manda a Martínez Olmedilla un fragmento de colaboración para el periódico (el pequeño dinero urge), y los folios no son sino un fragmento de *Divinas palabras*, que Valle anuncia como “novela”, pues que nunca sabía bien –y eso es bueno– lo que estaba escribiendo, hasta que el mamotreto se le vencía del lado de la novela o del teatro, genial fusión de dos géneros que Baroja intenta en vano plagiarle en *El nocturno del hermano Beltrán*, novela dialogada a ratos, conversacional y sin acción, pues el movedido Baroja raramente tiene acción.³¹⁹

Umbral, como vemos, no desaprovecha la ocasión para criticar a Baroja, al que siempre acaba oponiendo a su querido Valle. Pero lo que importa de este fragmento es la afirmación de que Valle “nunca sabía muy bien lo que estaba escribiendo”. Nosotros creemos que en Umbral sí que sabe lo que está haciendo en cada momento, y lo que está

³¹⁹ Francisco Umbral: *Los Alucinados*, ed. cit., p. 50.

haciendo suele ser su propio género personal (esto ya resulta un poco tópico decirlo, además de grandilocuente), un híbrido de muchos otros géneros, sobre todo de la novela y las memorias, pero también de la poesía, y por supuesto del ensayo. El teatro nunca llamó mucho su atención (más atención como lector que como espectador) como para dedicarle su pluma, pero podemos atisbar un gran talante teatral en la escritura de sus diálogos, siempre rápidos y certeros, con ese ingenio que lo mismo puede venir de un mendigo madrileño que de un dandy exquisito, o un artista oficial de la palabra. Y en ambos casos resulta convincente.

Pero Umbral también reflexiona sobre lo que está escribiendo a medida que lo está escribiendo, y aquí aparece la voz del autor, por encima de la del narrador más o menos ficticio que puede ser Francesillo en *Pío XII*... Del relato de una anécdota se puede pasar a la interiorización de un sentimiento, y después a una formulación intelectual de ese sentimiento, visto a la luz de la memoria, con la perspectiva del que está contando la persona que fue pero también la que es en el instante en que escribe. Y en esa reflexión aparece el libro en marcha como una realidad que está naciendo, pero que además nace para algo. Umbral tiene siempre una gran conciencia de que la obra se está elaborando, un poco sola, sin que él tenga que forzar nada, y sobre todo muestra esa conciencia. Esto no quiere decir que él mismo no sienta cierta incredulidad ante lo que está saliendo, pero lo cierto es que en algunas páginas su seguridad se exhibe poderosa:

Yo quería, como otros (que quizá no lo sabían), ser el violinista a oscuras en la tiniebla de la intuición, hacer mi prosa sin saber lo que hacía.

Acertar.

Pero acertar sin que el mundo me acertase. Secretamente. A lo mejor luego lo explico más claro. Para esto hago este libro, estas Memorias de pubertad, anatomía de un adolescente cultural donde se reconstruye el hombre que luego fui como los antropólogos reconstruyen al hombre prehistórico por una vértebra, fijando edad personal e histórica, nivel mental y nivel de vida.

También tiene esto algo de Memorias de un hijo del siglo. Para mí –y luego lo repito– el siglo XX (eso que hoy llamamos periodísticamente “la modernidad”) comienza en Baudelaire y acaba en Sartre, el último humanista. Todo lo demás, a partir de ahí, ha sido ya equilibrio del terror y desequilibrio del desamor (el mío). Buscábamos la plata enferma y el oro falso, tanto más fascinante por imitado, ya que añadía a su prestigio casto, por decirlo así, el prestigio gideano del acto gratuito, los monederos culpables y la alquimia.³²⁰

³²⁰ Francisco Umbral: *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, ed. cit. p. 82.

Umbral dice aquí: “También tiene esto algo de *Memorias de un hijo del siglo*”. Éste debía de ser un título que rondaba su cabeza por lo menos en la época en la que escribía *Pío XII...*, si no antes, y que luego se realizaría en un libro futuro³²¹, una colección de artículos que fueron publicados semanalmente en *El País* desde el 13 de mayo de 1985 hasta el 31 de marzo de 1986, y que a su manera forman la memoria cultural e histórica del siglo XX: movimientos literarios y artísticos, personajes de la Historia y el arte, individualizados y estudiados, anécdotas vividas por el autor o recogidas por él (a medio camino entre el periodista, el escritor y el historiador), recuerdos de sus viajes por ciudades europeas, etc. *Pío XII...* está fechado al final del libro en abril de 1985, es decir, un mes antes de que el escritor comenzara esta colaboración en *El País*. Es un dato entre curioso y erudito, pero que revela una vez más cómo los títulos y los proyectos se van anticipando y sucediendo en la mente de Umbral, dejando constancia de ellos en las obras que el autor va escribiendo.

Ya hemos insistido muy a menudo en lo estéril que resulta la discusión de los géneros tratando de los libros de Francisco Umbral. Nosotros la hemos atendido en uno de los capítulos iniciales (I.3), pero convencidos de que ese debate sólo es fructífero cuando ayuda a la valoración de la obra o, mejor aún, a entenderla en lo más profundo. Con nuestro autor solemos hablar de “géneros híbridos” (en esta ocasión ha vuelto a ocurrir), y en el caso de *Pío XII...* nos encontramos ante el mismo problema, ante un género híbrido. Porque efectivamente es libro de memorias y es novela, a veces diferenciando lo uno de lo otro, y a veces, casi siempre, mezclándolo todo. Y no sólo memorias y novela, también poesía. Pero ése es otro tema en el que aquí apenas entraremos, aunque el comienzo de la novela (llamémosla novela porque *también* lo es) y la repercusión que tendrá en todo el desarrollo de la obra tienen mucho de poético.

Corría el medio siglo y yo tenía un abrigo con cuello de rizo (dado la vuelta), unos guantes amarillos (encontrados/perdidos por casa, quizá femeninos) y un capacho de hule para la compra. Las mañanas de mi ciudad, Valladolid, eran de plata y niebla, una pugna entre las nieblas del río, que querían borrar la historia y la memoria minuciosa de los hombres, y la Historia misma, románica en la Antigua, plateresca en unas portadas, churrigueresca en otras, gótica florida en patios como San Gregorio. Era la Naturaleza, con sus meteoros, contra la Historia, con sus manierismos, según veía yo a través del cristal de mi balcón, constelado de frío.³²²

³²¹ Francisco Umbral: *Memorias de un hijo del siglo*, Madrid, Ediciones El País, 1987.

³²² Francisco Umbral: *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, ed. cit., p. 9.

La primera frase se va a repetir como una especie de estribillo a lo largo de toda la novela, con alguna modificación hacia el final del libro. Y como ocurre en buena parte de la obra umbraliana, en *Pío XII...* aletea un tono lírico que unas veces se hace más expreso y otras queda oculto, pero latente, debajo de la ironía de los diálogos o el sarcasmo de algunas descripciones.

Pero todo esto vamos a tener ocasión de analizarlo en las siguientes páginas.

II.13.2. “La novela de la memoria”:

En un ensayo que forma parte de un libro colectivo sobre la figura y la obra de Umbral, nos servimos de este título, “La novela de la memoria”, para estudiar el proyecto literario del autor desde sus primeros libros hasta los más recientes.³²³ José Manuel Caballero Bonald, otro gran memorialista, ha titulado de este modo sus memorias, de las que ya han salido dos tomos, *Tiempo de guerras perdidas*³²⁴ y *La costumbre de vivir*³²⁵. Como epígrafe de la obra narrativa de Umbral este título es muy adecuado también; incluso, si apuramos, podría englobar otras facetas de su obra, no estrictamente narrativas, por lo mismo que hemos dicho antes: porque en los escritos de Umbral hay un continuo trasvase de unos géneros a otros, una especie de juego de vasos comunicantes que convierten los textos en algo más rico y complejo, y los hace, en algunos casos, más accesibles, mientras que en otros puede dificultar a algunos lectores su recepción.

La “novela de la memoria” puede abarcar todos los libros que estamos estudiando en esta Tesis Doctoral. Hemos dedicado muchas páginas a *presenciar* –es una buena palabra para este viaje– cómo la memoria y la novela, la realidad y la ficción, y tantas cosas más, se mezclan en la producción literaria de un hombre, Francisco Umbral. *Pío XII...* es uno de los

³²³ Eduardo Martínez Rico: “Francisco Umbral: la novela de la memoria”, en Carlos Ardavín: *Valoración de Francisco Umbral: Ensayos críticos en torno a su obra*, Oviedo, Llibros del Peixe, en prensa.

³²⁴ José Manuel Caballero Bonald, *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona, Anagrama, 1995.

³²⁵ José Manuel Caballero Bonald, *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara, 2001.

libros en los que esa fusión se presenta más pura, o más impura, según se mire, donde los elementos de la realidad, o que podríamos llamar imperfectamente *reales* (al hablar de literatura este adjetivo siempre debe dar un poco de miedo), se mezclan siempre procurando no estorbarse los unos a los otros, sino potenciarse entre ellos, sin que unos roben protagonismo a los otros.

Muchos episodios que se nos cuentan en *Pío XII...* ya han aparecido en otros libros anteriores, pero aquí surgen con una luz distinta. Es la luz mágica que tan importante fue ya en *Los helechos arborescentes* (creemos que *Pío XII...* ha sido escrito en una línea muy similar a la de *Los helechos arborescentes*³²⁶), pero que si en aquella novela se restringía prácticamente al mundo de la Historia y de la cultura, cultura laica –aunque la religión también tenga su importancia–, en este libro se concentra en el mundo religioso. Los diálogos de Francesillo con la imagen de “don san Pedro de Arlanza”, que disfruta fumando colillas, o con el Arcángel San Gabriel, admirado lascivamente por las mujeres devotas de la ciudad, o las relaciones sexuales que Francesillo mantiene con su ángel de la guarda, que es niña-mujer, como él mismo descubre, nos transportan a un mundo de realidad entre irónica y sarcástica, un mundo sobrenatural, que consigue que *Pío XII* se acerque más a una novela (pues todo esto es fantástico, imaginario) que a un libro de memorias. Y así Francesillo, la recreación literaria que Umbral realiza de sí mismo, se mueve siempre entre el pasado real y el nuevo pasado que se inventa el escritor para que su personaje vuelva a vivirlo, vivirlo de nuevo. Pero, por supuesto, la base es la realidad y la madre de Francesillo, que en esta novela aparece poco, por los escuetos datos que el narrador ofrece, es también la madre del autor: “En el barrio se sabía que mi madre era una intelectual republicana, y esto producía un respeto, mayormente porque estaba tuberculosa.”³²⁷ O por lo menos esos datos pertenecen también a la madre de Umbral, según él nos ha contado en otros libros.

Pero en paralelo a este mundo de la iglesia de San Miguel, donde Francesillo oficia de monaguillo, está el mundo de la ciudad, Valladolid. Es la posguerra que tiene demasiado

³²⁶ Esto lo corrobora Francisco Umbral en una entrevista concedida poco tiempo después de que *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* fuera publicado. El entrevistador, Ángel Vivas, le pregunta: “¿No se parece demasiado este último libro a *Los helechos arborescentes*?” A lo que Umbral responde: “Es la continuación, la segunda parte.” (“Umbral con la rosa y el látigo”, *Leer*, Madrid, nº 3, enero-marzo 1985, p. 92).

³²⁷ *Pío XII...*, ed. cit., p. 40.

reciente la guerra, con su división entre *rojos* y *no-rojos*. Es una ciudad donde todos recelan de todos, el reino de las apariencias, donde la honra no va más allá de la reputación, y las vidas se destruyen en los corrillos que murmullan. La capital de provincias que en esta ocasión nos presenta Umbral (y que no es exactamente la misma que la de otros libros suyos) se parece más que nunca a las pequeñas ciudades de algunas famosas novelas realistas del XIX.

Francesillo, el *alter ego* umbraliano a través de tantos años y de tantos libros, que otras veces se ha llamado Paquito, Paulo, o Jonás, reparte su vida entre esos dos mundos: la parroquia de San Miguel y el exterior, la ciudad. Dentro de la iglesia disfruta de las confidencias y los cotilleos de los santos inmortalizados en imágenes de madera, y comprende que el cielo no es mejor que la tierra, sino una reproducción imperfecta de ésta, y no al revés, como le habían enseñado. También goza el monaguillo de los favores sexuales de un amplio elenco de mujeres santas, de ángeles, etc. Fuera de la iglesia Francesillo juega con su amiga Teresita Rodríguez, hija del Presidente de la Diputación Provincial, que le llevará al Frondor, el Campo Grande de Valladolid, en unas escenas fundamentales de la novela. Francesillo va presentando en sus peculiares *memorias* a algunos personajes de la ciudad, algunos amigos suyos, y otros tristemente pintorescos, como el director de teatro Lucio Alfil, o el escritor Culo Rosa. La presentación, y en parte descripción, que hace Francesillo de estos últimos personajes roza la caricatura esperpéntica:

Lucio Alfil, dramaturgo local, tenía la cara ancha y blanda, el cuerpo grande y fofo, y se enarbolaba de bufandas, foulards, chaquetas, chaquetones, chales y todo lo que le parecía a él que podía dar la imagen de un director de teatro moderno y audaz, en provincias.

Lucio Alfil trabajaba en una oficina, era dado a mozos, aunque nunca se le cogiera en el trance, y tomaba el aperitivo en Jauja, calle de Santiago, a mediodía, con otros genios de la localidad. Los consagraba el cadáver de la gamba, con su perfume, y el olor de la cerveza, como la orina de un caballo mitológico o un caballo teatral (quizá el de Calígula: Camus estaba de moda) que hubiese pasado por allí. Lucio Alfil explicaba a los otros genios lo del ciclorama.³²⁸

Culo Rosa era calvo, de mirada acuosa, de facciones blandas y voz insegura, y hacía un ensayismo entre orteguiano y vallisoletano sobre los escultores religiosos locales y las navegaciones del Pisuerga. Culo Rosa se pegaba algunas escapadas a Madrid, menos espectaculares que las de Lucio Alfil, pero más confidenciales y literarias:

-He hablado con Luis Ponce de León en el bar del Ateneo.

³²⁸ Op. cit., p. 94.

Incluso, a veces, llegaba en sus visitas hasta Juan Aparicio. “No creas, no es Mussolini: es hombre de diálogo”.³²⁹

Buena parte de lo que hemos enumerado, insistimos una vez más, ya ha sido narrado por Umbral en muchos libros y artículos, pero en *Pío XII...* le da un tratamiento mágico entre creativo y provocador, que renueva sus contenidos de siempre. Ese tratamiento no sólo alcanza a los fenómenos sobrenaturales en los que se ve envuelto Francesillo. La propia organización de los episodios narrados, y del tiempo que transcurre en la novela, huidizo, sinuoso, aportan esa magia en ocasiones mordaz, como lo es todo en el libro. Porque es un tiempo en el que convive la posguerra española con la publicación del *Diario Pinciano*, antiguo periódico de Valladolid, del que se nos ofrecen páginas facsímiles de números de 1787, 1788... En él colabora Francesillo, y viene a ser como una especie de correlato novelesco de *El Norte de Castilla* en el que trabajó Umbral varios años. Este *Diario Pinciano* tiene como director a un tal “Miguel”, que seguramente es Miguel Delibes, el director de *El Norte de Castilla* en la época en la que Umbral escribía en el periódico.³³⁰

La primera entrada del escritor en los talleres de *El Norte de Castilla* la ha contado en varios libros. Aquí son los talleres del *Diario Pinciano*. Se produce como una especie de éxtasis e identificación con las máquinas. El escritor, o el futuro escritor, encuentra una justificación de su trabajo en la existencia de esa maquinaria:

Los talleres del *Diario Pinciano*, a aquella hora, olían a aceite de barco y noticia antigua. Ya la primera vez que entrara yo en aquellos talleres, las grandes máquinas, los paquidermos de urgencia y acero, me persuadieron de que la literatura y el periodismo eran una realidad entre las realidades de la tierra, de que se podía ser escritor como se podía ser arquitecto, porque había toda una industria y una técnica dispuestas a corporizar los vagos fantasmas de niebla y luz, los pensamientos, las ideaciones, las locuras interiores de uno.³³¹

Umbral explica en la entrevista ya citada de Ángel Vivas esa insistencia en volver una y otra vez, narrativamente, a las experiencias del pasado, pero contado desde la voz del yo

³²⁹ Op. cit., p. 95. Umbral vuelve a sus personajes una y otra vez. Para una semblanza más reciente de Culo Rosa, más ácida incluso que la que hace en *Pío XII...*, véase “Culo Rosa”, *Por el camino de Umbral, El Cultural*, 27 de septiembre de 2000, p. 66.

³³⁰ “La redacción, arriba, era el reino de Miguel, mirada clara que me seguiría toda la vida, como la de un hermano mayor al que se acepta casi como padre, por la nobleza y seguridad de su conducta.” (*Pío XII*, ed. cit. p. 235).

³³¹ Op. cit., p. 235.

actual, una voz que es deudora de ese pasado pero que ya tiene una tonalidad distinta. Por eso surge una obra literaria, y no un mero registro de lo que verdaderamente pasó; Umbral hace literatura de sí mismo, no Historia de sí mismo, y como no podía ser menos se muestra tremendamente subjetivo al echar la mirada atrás. Pero la explicación que ofrece está basada en su postura ante un “problema” técnico narrativo, que en realidad es un problema casi filosófico:

-En Pío XII..., una vez más hablas desde ti mismo. Es una autobiografía, aunque sea fantástica.

-Proust habló siempre de sí mismo, en 7000 páginas. Alguien dijo que el yo no da más que 400 folios; hay que procurar que el yo dé 4.000.

-Es decir, que esta reiteración de lo autobiográfico es plenamente deliberada.

-Esto responde a un problema. Hay un problema que atormenta a la novela moderna, que es el problema del narrador. ¿Quién narra? El narrador decimonónico, Balzac o Galdós, que era como Dios, que lo sabía todo y que entraba en todas las conciencias, estaba en todas las casas, asistía a todas las situaciones, era una ficción insostenible. Había que encontrar el punto de vista del narrador. Una de las soluciones es la de Proust, que me parece una solución genial: yo soy el narrador y yo sólo cuento aquello a lo que he asistido, aquello que he visto, aquello que conozco personalmente o me han contado gentes muy cercanas. Entonces, la novela queda legitimada para siempre, porque ya no se trata de un narrador que lo sabe todo. Ese era el punto de vista de Dios, y eso era insostenible porque Dios no hace novelas. Proust lo resuelve, y, desde entonces, creo que no hay otra forma de hacer novelas. Respecto a mí, se habla mucho de narcisismo. A mí, esto no me molesta nada, me encanta. Pero no es verdad, no es narcisismo. Lo que ocurre es que yo sólo puedo contar lo que he vivido y lo contrario me parece un fraude. Por eso mis libros son así. Pero los críticos, que son muy brutos, dicen que es narcisismo, que sólo hablo de mí. No es verdad, yo hablo mucho más de los otros personajes que de mí. Yo soy el escritor que más ha hablado de sus contemporáneos, pero desde mi punto de vista.³³²

II.13.3. El tiempo, sinuoso y ambiguo, mágico:

El tiempo, cronológico y narrativo, de *Pío XII...* es muy ambiguo, mucho más de lo que ya se puede presuponer en unas memorias, donde siempre se acaba saltando de una época a otra y el orden cronológico se pierde en el orden del recuerdo. Pero aquí Francesillo tiene muchas edades, según con quiénes se encuentre y según dónde se

³³² Ángel Vivas: “Francisco Umbral con la rosa y el látigo”, op. cit., p. 92.

encuentre.³³³ En la iglesia sigue siendo niño, o apenas adolescente, mientras que fuera, con Teresita, es adolescente pero luego es un hombre joven, ya adulto. Digamos que Francesillo, fuera de la parroquia de San Miguel, va creciendo, trabaja en el *Diario Pinciano*, evoluciona conforme a su edad, mientras que dentro de la iglesia es siempre niño, o siempre adolescente, pero manteniendo una vida sexual de adulto, mágica porque le inician los ángeles y las “vírgenes necias del Evangelio”.

Por eso *Pío XII...* es una novela de la infancia, pero sólo en parte. A diferencia de otras novelas que podríamos considerar del mismo ciclo, como *Los males sagrados*, *Las ninfas* o *Los helechos arborescentes*, donde el protagonista es un niño o un adolescente En *Los helechos...*, recordamos, Francesillo recorre todas las épocas de la Historia de España desde los Reyes Católicos hasta la posguerra, pero sigue siendo un niño. En *Pío XII...* Francesillo crece se hace mayor, empieza a trabajar en un periódico, tiene ocupaciones y problemas de adulto. Ésta es otra variante que distingue esta novela de otras anteriores.

Javier Villán explica su concepto de la infancia como materia literaria, y las posibilidades que encuentra en ella Umbral. Algunos de las ideas que apunta sirven para comprender bastantes claves de esa narrativa *infantil*, memorialística casi siempre, que ha desarrollado el autor, pero especialmente nos ayudan a entender no pocos aspectos de esta novela. Aquí se sugieren muchos de los problemas que suscita la narrativa de Umbral, problemas que al mismo tiempo la hacen más rica. Ese tiempo ambiguo, poético, mágico, responde también al proyecto memorialístico, total, del autor, aunque en *Pío XII...* tenga connotaciones más acusadas:

La infancia es el único espacio cerrado y concluso de una vida, el manantial eterno de que esa vida se alimenta. Los libros sobre la infancia son, pues, libros acabados, nutricios; encierran una visión completa del mundo, y una manera de enfrentarlo. La infancia de Umbral está en sus libros, y con su infancia, la biografía de unos tiempos. Ha creado

³³³ Sobre algo muy relacionado con esto cuenta Umbral en *Los Alucinados* (ed. cit., p. 103) una anécdota protagonizada por Dámaso Alonso y *Los males sagrados*, la novela que ya hemos estudiado:

Le dí a leer mi novela *Los males sagrados*.

-Está muy bien eso, Umbral, pero no se sabe cuál es la edad exacta del protagonista.

Mi primer juego, como novelista, era haber mantenido ambigua, dentro de unos límites, la edad del niño/adolescente. Esto me permitía ciertos juegos poéticos con el tiempo, pero Dámaso no se había enterado. O no era lector de novela o no entendía la poesía fuera de un soneto, el suyo, tan didáctico.

Umbral una atmósfera en la que los datos no son nunca una realidad comprobable, sino una realidad interpretable de límites imprecisos. Cuestión importante ésta, pues alude a la controversia esencial entre dos formas expresivas que pugnan en el pensamiento literario de Umbral: el realismo, como actitud moral y el antirrealismo como práctica estética.³³⁴

II.13.4. Francesillo en *Pío XII...*

El comentario de *Pío XII...* es en buena medida el análisis de la personalidad de su personaje principal, Francesillo, porque él narra y protagoniza esta historia, es decir, él es el núcleo absoluto de la novela. Por lo tanto, todo lo que hemos dicho hasta ahora forma parte, de alguna manera, del comentario sobre su protagonista. Francesillo es el filtro a través del cual nos llega toda la información, realista y fantástica, prosaica o poética. En buena medida, él es la novela.

Francesillo, como no nos hemos cansado de repetir, aparece en otros libros umbralianos. Pero eso no significa que se *repita* inmutable en todos ellos. Por el contrario, el Francesillo de cada libro es diferente al que ya ha aparecido con anterioridad o al que aparecerá después. Es el Francisco Umbral literario, en distintos momentos de su vida y con distintas maneras de contarse. Al igual que cambia el hombre con el tiempo, cambia también un mismo personaje. Este pícaro moderno, un pícaro, sin embargo, muy culto y muy consciente de vivir dentro de la Historia, aparte de su propia historia, es sobre todo un aspirante a artista, un proyecto de dandy, un desmitificador de todo lo que ve y que los demás veneran o consideran muy serio. El Francesillo de *Pío XII...* se acerca mucho al Francesillo de *Los helechos arborescentes*, pero parece que el primero tiene un pie en la realidad que no tenía éste. Los dos se mueven en el reino de lo sobrenatural, pero el Francesillo de *Los helechos arborescentes* parece no abandonarlo nunca, aunque esta novela no carezca de realismo.³³⁵ En *Pío XII...* Francesillo mantiene dos vidas, dos rostros:

³³⁴ Javier Villán: *Francisco Umbral*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1999, p. 15.

³³⁵ Javier Villán explica en *Francisco Umbral* cómo entiende el realismo nuestro escritor:

Umbral es un realista inverso; es decir, alguien que desdeña la formalización estilística del realismo, su reduccionista visión de la realidad, pero se agarra a la condición crítica y testifical de la escritura. La realidad depurada, estilizada, tiene muchos elementos surreales que la definen mejor que su reproducción exacta. Es la descripción torpe, la adjetivación alicorta, la falsa realidad, en suma, lo que desdeña Umbral; no la realidad y sus leyes sociales,

uno fantástico (si bien él sigue siendo el mismo: lo que cambia es el escenario y las aventuras que corre), en el Frondor o en la iglesia de San Miguel, y otro cotidiano, muy próximo a las gentes de su ciudad, a sus novias y amigas, a sus inquietudes de persona normal.

Pero hay algo que identifica a todos los Francesillos, y que en unos libros se acentúa más que en otros: la pasión artística y, concretamente, la pasión literaria, adornada por un dandismo incipiente. En *Pío XII...*, el narrador da a entender muy pronto que vive por y para la literatura, que hasta su forma de *aparentar* está contaminada por la pasión literaria, su gran “consuelo”:

Ya en la calle, convocaba imágenes literarias de artistas humillados (Byron niño y cojeante, atravesando la calle con el encargo de una jarra de cerveza que se le derramaba, era la más eficaz) para consolarme de mi malandanza por la única vía que me ha sido siempre consuelo en la vida, ya desde entonces: la literatura. Y caminaba hacia el mercado.³³⁶

Aunque la literatura, al menos las referencias explícitas a autores y libros admirados (aquí, como otras veces, se cita mucho el *Corazón* de Edmundo de Amicis, pero también a Baudelaire, a Sartre y a tantos otros), a sus anhelos de escritor..., la literatura parece que queda un poco de lado cuando Francesillo se viste de monaguillo y empieza a convivir con el mundo mágico y absurdo de la iglesia de San Miguel. Pero no hay que confundirse: lo primero se puede entender como una evocación de la literatura, haciendo literatura también, mientras que lo segundo es, por así decirlo, literatura *en vivo*, sin mediadores. Cuando Francesillo nos transmite sus experiencias místicas, tan originales, está haciendo literatura, se está sirviendo de la literatura para hacer un arte quizá más auténtico, más directo. Esto es una paradoja sólo en apariencia..

Como en muchas novelas picarescas clásicas, la genealogía del héroe parece que va a tener aquí mucha importancia (de hecho en otras novelas del ciclo la tiene). Aquí se limita

como sujeto de la literatura. Muchísimas de las páginas escritas por Umbral tienen valor documental. La distorsión creadora no está en ignorar el dato o los profundos significados de la historia; la distorsión es un embellecimiento del estilo, su vitalidad, su potencia expresiva: una estilización que no es mera transcripción de la realidad, sino su profundización. Lo cual hace más cierta la verdadera cara de una historia sangrienta y cruel, como la que cuentan las novelas de Umbral. (Op. cit., p. 17).

³³⁶ *Pío XII...*, ed. cit., p. 10.

al arranque del libro. Las primeras páginas de la novela nos hablan del entorno familiar del protagonista, con un recuerdo muy especial para la figura más mítica de su familia, el bisabuelo don Martín Martínez. El bisabuelo es un hombre al que Francesillo admira desde esa leyenda que le ha llegado: poderoso, de una fuerza casi mitológica, violento, impetuoso.

Mi bisabuelo don Martín Martínez cargaba con un brazo una fanega de trigo. Era un gigante, pero no abusaba. Yo he salido un poco a él, aunque astenizado por el placer solitario de la literatura. De modo que mi bisabuelo olía siempre a fanegas, a caballo y a hombre. Don Martín Martínez hacía más Casino al Casino, cuando iba, como hacía más caballo al caballo, y no a la inversa, Era de esos gigantes que hacen *más* todo lo que habitan. Por eso le respetaban los alcaldes de Cánovas/Sagasta. Por eso y por las fincas, claro.³³⁷

El bisabuelo don Martín Martínez tendrá un papel más central en otras novelas posteriores, como *El fulgor de África* (1989)³³⁸ y *Las señoritas de Aviñón* (1995). La figura del bisabuelo don Martín Martínez recuerda un poco a la de don Juan Manuel Montenegro, el gran personaje de Valle-Inclán. Conocemos la admiración que siente nuestro autor por Valle, pero nada prueba que Umbral escribiera sobre don Martín Martínez pensando en el personaje valleinclanesco. El escritor pudo tener (este ciclo novelesco es también un ciclo memorialístico), un bisabuelo con los rasgos que describen Francesillo y Jonás –éste último en *El fulgor de África*- en esas novelas que hemos citado.

Pero la presencia de don Martín Martínez en *Pío XII...*, y en realidad de toda la familia de Francesillo, es muy breve, apenas unas páginas. El narrador nos lo presenta recién comenzada la novela, y más que entrar en la historia que se nos cuenta se puede decir que *irrumpe* en ella: “El bisabuelo don Martín Martínez, que venía en el caballo blanco, *Sirio*, llenaba todo el cielo con su medio siglo, su estatura y su galope.”³³⁹ Sin embargo, se despide prácticamente del libro a las pocas páginas, después de protagonizar hazañas como la de hacer todo un viaje a Rusia a caballo para visitar al último zar, y al llegar allí encontrarse con Lenin, que le dice que ya no hay zares. Un hombre grandioso como don Martín Martínez, que atemorizaba a todo el mundo con la violencia de su palabra

³³⁷ Op. cit., p. 13.

³³⁸ Aunque en esta novela se llame don Hernán Hernández, se trata del mismo personaje, con las reservas que podemos tener al hablar de los diferentes “Francesillos” de la obra umbraliana, pues no hay dos iguales.

³³⁹ Op. cit., p. 11.

y de su mirada, muere de una forma *vulgar*, como si una muerte tan prosaica acentuara, literariamente, una vida que podríamos llamar, por escaparse tanto de lo común, heroica:

Una vez por semana, don Martín Martínez se recortaba los callos. Una tarde volvió del Casino con gran dolor en un pie. Se metió en la cama, pero no quiso llamar médicos. La cosa era gangrena y mi bisabuelo murió en unas horas. Tenía cincuenta años. Se había burlado a gritos de Canovas y Sagasta.³⁴⁰

Y con estas palabras desaparece de la novela un personaje fascinante que Umbral no retomará hasta *El fulgor de África*, ya con mucha mayor atención y rebautizándolo como don Hernán Hernández. Pero al mismo tiempo se da entrada a otros que integran también su universo novelesco ya para siempre. Igual que Francesillo resume todo el contenido de *Pío XII...* los demás personajes definen a Francesillo. Entre ellos, tal vez el más llamativo es Teresita Rodríguez, muy recurrente en la narrativa de Umbral y que en este libro alcanza el mayor protagonismo, aunque limitado esa preeminencia respecto a otros personajes a una parte de la novela, la primera, la más alejada de la parroquia de San Miguel.

II.13.5. Teresita Rodríguez:

Teresita Rodríguez, como ya hemos dicho, era la hija de un alto cargo del Régimen. *Pío XII...* está dedicada a ella: “A Teresita Rodríguez, que me llevaba al Frondor”. En el Frondor, el Campo Grande de Valladolid, donde van juntos Francesillo y ella, el protagonista puede empezar a conocer a la mujer, y ese conocimiento nos llega a través del relato de Francesillo en una mezcla de ensayismo y poesía, *humorismo lírico* en ocasiones.

Teresita Rodríguez es el amor infantil más perdurable de Umbral, y todas las páginas que ha escrito sobre ella ponen de relieve lo que tiene de inaugural el contacto con esta niña. Hay una huella muy profunda de esa persona en la vida del escritor; el personaje que nace de ella, presente en casi toda su obra, lo confirma.

Y, mientras salíamos del Frondor, reino verde y venenoso del dragón, a la ciudad del espacio y plata vieja, anchurosa por aquella tarde, Teresita Rodríguez volvió a cogerme la

³⁴⁰ Op. cit., p. 16.

mano, como siempre, deslizante y cálida. Por culpa de aquella mano no he podido vivir nunca más sin la suave presión de una mano femenina en la mía.

Se nos hacía tarde para la comida en casa.³⁴¹

El Frondor, para Francesillo, es el reino secreto de Teresita. Era un parque público pero ella lo ha hecho privado, íntimo. El Frondor es el lugar de la sobrenaturalidad, pero con menos ironías que el séptimo coro de la iglesia de San Miguel. En una cueva del parque, en un lago que ha originado la lluvia, vive una serpiente gigante, “el dragón del Frondor”, al que Teresita va a hacer consultas. Esto es sobrenatural y mágico, potenciado por la incredulidad de Francesillo, que aunque lo ve no llega a tomárselo en serio. A Francesillo lo que le estimula es la parte *real*, pero igualmente mágica, y más poética, del Frondor, donde puede superponer los versos y las ideas aprendidos de sus amados poetas. A Francesillo le impresionan más los cisnes que el “dragón”.

Los animales son inmortales porque ignoran su muerte y son puros porque “fornican directamente”, como leía yo entonces en Neruda, según se ha contado/contará en estas Memorias. El cisne es el stradivarius del lago y por eso a Teresita Rodríguez le gustaban los cisnes.

(...) Cuando leí en Rubén que los cisnes eran “unánimes” tuve un estremecimiento estético que se hizo casi orgásmico al pasárselo a Teresita.

Efectivamente, los cisnes son unánimes como los violines de una orquesta, y esto refuerza la imagen del stradivarius, y que el cisne no es otra cosa que un stradivarius con plumas.

(Lo malo es cuando sale del agua, que queda palicorto, de pies planos, como una oca de granja o una granjera, directamente.) El mundo, muerto Guillén, no está bien hecho. Ni siquiera, musical D’Annunzio, es “el mejor de los mundos posibles”.

Salvo el Frondor, claro.³⁴²

En esta novela no se pone tanto énfasis como en otras en la diferencia social y política (en la política algo más) entre Teresita Rodríguez y el protagonista, tal vez porque en *Pío XII...* el factor social está muy reprimido por el factor mágico y por el puramente literario, aunque el autor se sirva de esta “magia” tan personal, y de la literatura, aunque de raíces fuertemente estéticas, para hacer crítica social y política: en este caso, del franquismo y, más aún, muy descarnada y burlesca, de la Iglesia. La sátira social es más cruda (más cruda por no estar atenuada por la fantasía y el humor) en aquellos episodios en que se nos

³⁴¹ Op. cit., p. 64.

³⁴² Op. cit., p. 58.

muestra a Francesillo adulto, es decir, cuando el personaje se parece cada vez más al Umbral real que conocemos.

Teresita Rodríguez, desde el punto de vista biográfico, es clave en la formación de la personalidad que el escritor ha contado tan pormenorizadamente. Por eso ha dejado tantas huellas en su literatura, que incluso llegan hasta el presente, como se aprecia en el cuento “Manolete (1947)”, publicado en 2000. En *Pío XII...* no se deja tan claro el papel de Teresita en la construcción de esa personalidad. Quizá para calibrarla deberíamos apartarnos un poco de la literatura e indagar en la vida de Umbral. Javier Villán, en su ensayo *Francisco Umbral* subraya con mucha energía la relevancia de Teresita Rodríguez en la vida y en la obra del escritor:

En este reconocimiento, la figura de Teresita adquiere una importancia esencial: la hija del presidente de la Diputación se fija en él, lo reconoce y, por lo tanto, testimonia que existe. Lo hace visible y le descubre el principio de su identidad. A partir de aquí, Umbral comprueba que la creación de una iconografía personal es posible; y que, además, será el contrafuerte de su vida de escritor. De su vida. Teresita significa mucho más que la madre para la fijación de una imagen identificadora, más que los amigos; o más que las canteas, símbolo violento de la competitividad, de la conquista del poder. Teresita es el principio activo que objetiva las ambiciones de escritor de un muchacho solitario; un muchacho pendenciero y agresivo que acabará convirtiendo los cantazos y las peleas de barrio en pedradas literarias, en reyertas líricas que harán añicos los cristales de la literatura española de este siglo.³⁴³

Sobre esta época, y sobre Teresita, Umbral ha contado:

... tenía algunos amigos que no me explicaba cómo podían ser amigos míos, si ellos eran tan ricos y yo tan pobre, sobre todo una niña, Teresita, que me llamaba, me buscaba, me perseguía, y que era de lo mejor de la ciudad, la hija del presidente de la diputación. Y Teresita me llamaba, me invitaba a su jardín, a jugar, un jardín enorme que tenían, como éste, que tenía su familia, al lado de mi casa. Y allí lo pasábamos divino. Nos dábamos algún beso, algún mordisco. Con Teresita era maravilloso.³⁴⁴

Teresita Rodríguez le descubre el universo del Frondor, y al mismo tiempo el universo de la mujer. Francesillo hace de ella un retrato muy ajustado que responde perfectamente a la realidad de la niña según ha aparecido en sus memorias:

³⁴³ Javier Villán: *Francisco Umbral*, ed. cit., p. 22.

³⁴⁴ Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., pp. 31 y 32. Un poco más adelante (p. 32) Umbral añade: “Era preciosa, estaba enamorado de ella, y ella me quería mucho.”

Teresita Rodríguez era una Alicia de provincias que jamás leería a Lewis Carroll (más pura y verdadera por eso) y era una niña bruja, como todas las mujeres, pensé, pues ya iba aprendiendo yo que toda mujer, meretriz o no, jersuitina o no, tiene tripa de bruja, como todo hombre tiene tripa de loco y Julio César.³⁴⁵

Y con ella mantiene un juego entre infantil y adulto que se muestra sobre todo en sus diálogos. Francesillo y Teresita hablan de sus respectivas clases sociales (aunque ya decimos que esto no tiene tanta importancia en esta novela como en otras), de política y de otros temas presuntamente de adultos, con el desparpajo de la infancia, y con una ignorancia que el narrador maduro sabe utilizar también:

Estábamos subidos, como todas las primaveras, en lo alto de la acacia más alta del huerto salvaje de Teresita Rodríguez, entre flores blancas –“gatillos”- y despojos de nubes que se enredaban en las ramas.

-¿A mí me falta algún testículo, Teresita?

-Tienes dos, Francesillo. No esperarías tener cinco.

-Millán Astray es un héroe de la Cruzada.

-Mi papá es presidente de la Diputación Provincial. El primer presidente de Franco. ¿Es que eso es una mierda?

-Mujer, no digo que sea una mierda.

-Además, que tu familia es de rojos; no sé a qué viene tanto jaleo con Millán Astray.

-Es que me ha dado una foto.

-Pues la pones en un marco.

-Interés humano. Hay una cosa en periodismo que se llama interés humano. Me interesaba conocer al personaje, aparte las guerras. Yo es que me parece que me voy a especializar en el interés humano.

-A ver, enséñame los huevos, a ver si es que tú eres ciclán, como Millán Astray.

Para Teresita Rodríguez, la conversación, sin duda, se iba haciendo demasiado abstracta, de modo que volvió de pronto a lo concreto, los huevos, como vuelven siempre las mujeres (esto lo aprendería yo después).³⁴⁶

Los dos niños, como toda la ciudad (y seguramente como toda España) viven con plena conciencia la política, aunque sea a nivel casi folclórico, de espectáculo esperpéntico, que es como se enseña la política en *Pío XII...*, con el general Millán Astray firmando fotos y Franco como una sombra que rara vez deja asomar su figura.

Teresita y Francesillo, aquí, hablan en un escenario que Umbral retomará en el futuro, como en ese cuento veraniego, “Manolete (1947)” que el escritor publicó en la serie

³⁴⁵ *Pío XII*, ed. cit., p. 62.

³⁴⁶ Op. cit., pp. 29 y 30.

El peor verano de mi vida de *El Mundo*, en agosto de 2000.³⁴⁷ En las conversaciones de *Umbral: vida, obra y pecados* relaciona ese cuento con aquella época de la posguerra que enmarca la historia de *Pío XII...*, y con su relación con Teresita:

Me pedían el verano más desastroso de mi vida, y yo he elegido el verano del 47 porque mataron a Manolete, que fue una conmoción acojonante. Es mi rollo de siempre, Teresita y yo subidos en la acacia, comiendo las flores de la acacia, metiéndonos mano, jugando... Pero hay elementos nuevos.³⁴⁸

Y en el cuento vuelvo un día a la chica, cuando ya casi se está acabando el verano, uno de los últimos días de agosto o de principios de septiembre. Quedamos en el parque los dos solos, no la fiesta de la pandilla, sino los dos solos en nuestro árbol. Ella está un poco rara porque ha habido una separación por mi parte, una ausencia, por lo de Manolete; y entonces yo me noto que la domino más, porque ella tenía mucho temperamento, que la controlo más; el quid del cuento es que comprendo de pronto que la muerte de Manolete me ha pegado un estirón, me ha hecho un hombre, a una edad cortísima. En el contacto con ella me siento más seguro, más hombre, porque ella era indomable.³⁴⁹

II.13.6. La religión, la política, la Historia, la vida, desmitificadas.

Pío XII... destaca sobre todo por su protagonista y narrador, Francesillo, por la corte de personajes entre pintorescos y esperpénticos que le rodean, y por la forma literaria, que en *Umbral* siempre se coloca en un lugar sobresaliente respecto a los demás aspectos de sus libros. Pero en *Pío XII...* destaca con especial fuerza algo más: el ambiente de posguerra en el que se mueven las pequeñas anécdotas de los personajes, las imaginaciones, o realidades, *blasfematorias* del narrador (los diálogos y relaciones carnales con ángeles y otras figuras sacras). Es un ambiente que transmite opresión, fracaso, superstición, miedo, mentes paralizadas. En este clima que recrea *Umbral* recordando la ciudad de su infancia, Francesillo actúa como contraste. Pero es un contraste que debe ser matizado. Podemos decir que Francesillo se divide en dos: narrador y personaje. Francesillo-personaje se opone frontalmente a ese clima franquista, católico, irracional y escasamente estético que *Umbral*

³⁴⁷ Francisco Umbral: “Manolete (1947)”, *El Mundo*, 6 de agosto de 2000, Suplemento *UVE*, p. 8. Y es este escenario también, ya sin Teresita, el que Umbral evoca en “El Frondor”, en *Por el camino de Umbral, El Cultural*, 13 de febrero de 2002, p. 66.

³⁴⁸ Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., p. 378.

³⁴⁹ Op. cit., pp. 378 y 379.

nos está pintando, pero en ocasiones lo hace —o casi siempre— sin quererlo, como es bastante lógico en un niño, aunque éste no sea un niño como todos los demás. Por otra parte, el narrador, que se parece más al Francisco Umbral que conocemos que a su propio personaje,³⁵⁰ combate artística y racionalmente, a veces, como hemos visto, sirviéndose de la caricatura y el esperpento, los poderes que dominaban Valladolid cuando el escritor vivió allí.

La Iglesia, el Ejército y Franco. Es la trinidad española que destaca ya desde el título en esta novela: *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*. Y contra esa trinidad va a disparar sus dardos literarios Umbral, en un largo y complicado proceso desmitificador que no se quedará ahí, sino que alcanzará a muchos personajes de la ciudad. Es decir, Umbral critica hacia arriba, el franquismo, y hacia abajo, las repercusiones que tiene el Régimen en las gentes de su ciudad.

Franco ensaya una caricatura en la pluma de Umbral, pero este narrador, como hará el de *Leyenda del César Visionario* (cuyo título, heredero de un verso de Federico de Urrutia, ya se avanza aquí), siempre concede al Caudillo una cierta astucia en el manejo de los hombres de su Régimen.

El César Visionario, un poco barbilampiño, tieso y con borlas, amagadamente tripón, presidía aquellas presentaciones de obispos con la sabiduría de no sacar el sable metafórico de su Poder, sino que parecía sometido siempre a la autoridad y el respeto de la Iglesia. Los sometidos se iban contentos de su fuerza sobrenatural.

Ya sólo por eso le perdonaban, le absolvían.³⁵¹

El retrato de Millán Astray, sin embargo, ya es claramente esperpéntico. El “general sin un ojo” es más caricaturizable que Franco, pero Francesillo no tiene ninguna compasión con él, y su prosa se mete por todos los agujeros y carencias físicas del personaje:

Millán Astray, guerrero demediado, con sombrero de artista cuando iba de paisano, y un agujero en la cara, lado izquierdo, donde debiera estar el pómulo, como esas muescas que dejan las guerras en las catedrales.

Le faltaba un brazo, le faltaba un ojo, le faltaba algo, le sobraba, era la encarnación de la media España con capote, una de las dos Españas, pico de pañuelo en la chaqueta, botines de piqué, hombre que se nos proponía como modelo a los niños de la guerra, hombre que, cuando llegaba a una ciudad, recibía a los periodistas y admiradores en la

³⁵⁰ Sin embargo, cuando Francesillo es ya un hombre adulto, lo cual ocurre intermitentemente a lo largo de la novela, hay una gran proximidad entre él, el narrador y el Umbral que escribe en 1985.

³⁵¹ *Pío XII...*, ed. cit., p. 43.

habitación del hotel, y les ofrecía fotos firmadas, reliquias de sí mismo, fotos en que el fotógrafo le había quitado o puesto algo, salvado, añadido, se llevaban mucho las fotos retocadas, Ibáñez, Gyenes, con estudio, ambos, en la Gran Vía de Madrid, frente por frente, y el ermitaño de la guerra, la juerga y la gloria, gustaba, ya digo, de dejar memoria amarga de sí, en foto con firma de través, y se iba de la ciudad como había llegado, o quizá llegaba un medio Millán Astray y se iba el otro medio en el hotel, a veces, decían que se había encontrado como un medio cadáver en la cama, cuando abrió la gobernanta, una reliquia de medallas, cruces, ojos de cristal y dentaduras, pues que el cuerpo glorioso, el otro medio, volaba ya la España invicta que soñara José Antonio.³⁵²

La desmitificación de la Iglesia viene dada, al principio del libro, conjuntamente con la desmitificación política. Francesillo narra, pero también reflexiona, y sus ideas pueden partir de la poesía o del pensamiento, o desembocar en uno de esos grandes ríos. La crítica umbraliana puede ser racional o irracional. Aquí, por ejemplo, ofrece una explicación, o una *relación*, entre la religión y el poder. Quizá este párrafo explique el fondo histórico e ideológico de *Pío XII...*, aunque las figuras políticas desaparecen del libro muy pronto. (Millán Astray, presente por alusión en el título, sólo participa en la novela en las primeras páginas, aunque más que actuar perfecciona la atmósfera que se nos está creando) . En realidad ya no son necesarias: el ambiente está creado; el lector ya es dueño del contexto del libro, de la *tesis*, si se nos permite llamarla así, de esta novela.

España regida por el ceremonial, por la peste dorada e inversa de los incensarios y los responsorios. España/España, aparta de mí este cáliz, pero el cáliz nos lo daban a beber todos los días, en la radio, el cine o el periódico.

Cuando el guerrero se queda sin razones, acude al hechicero. Sólo el ritual puede sustituir al pensamiento. Y esto no es tan simple, porque la sustitución no es sólo voluntarista, sino que el pensamiento, cansado de sí mismo, se entrega inconfesablemente al halago del humo, el perfume, los colores, los uniformes, el latín y la estrofa. La religión ha sido tan actuante a lo largo de la Historia porque reposa el pensamiento. El rito, como la estrofa o el laúd, alivian la razón.

En este sentido, todos éramos un poco culpables. Nos dejábamos querer.

Nos dejábamos salvar.³⁵³

³⁵² Op. cit., p. 27.

³⁵³ Op. cit., p. 44.

II.14. EL FULGOR DE ÁFRICA (1989)

II.14.1. Memoria y novela histórica:

El fulgor de África es uno de los mejores “episodios nacionales” de Francisco Umbral. Aceptemos la denominación de Lázaro Carreter, porque es muy útil y porque no la rechaza el autor.³⁵⁴ La novela se interrelaciona con otras del ciclo que recrea literariamente la infancia y la adolescencia de Umbral, pero que desarrollan la propia memoria personal en un relato que podríamos llamar histórico, novelas anteriores y posteriores, como *Los helechos arborescentes* (1980) y *Las señoritas de Aviñón* (1995). Un vínculo más fuerte que el del estilo les une, un vínculo que también va más allá de *relatos históricos*, “episodios nacionales”: la memoria. Umbral ha colocado sus recuerdos familiares en diversas épocas, ha jugado con los acontecimientos históricos para dar mayor relieve (una épica entre sarcástica, irónica y absurda), a sus memorias. Estas novelas de Umbral son libros de memorias, pero no por ello dejan de ser menos novelas. Su invención juega con las fechas y los personajes reales. La magia de *Los helechos arborescentes* vuelve aquí, como cuando aparece Cristóbal Colón al final de la novela, tal vez sólo un mendigo loco en la interpretación imaginaria de Umbral. Pero la *redundancia*, esas reiteraciones que convierten unos relatos en retablo, la da sobre todo la Historia de España y la historia familiar de Umbral.

Carlos X. Ardavín, en un estudio sobre *A la sombra de las muchachas rojas*, se sirve también del membrete “Episodios Nacionales”, y explica cómo Umbral inicia en ese libro una novelización de la Historia española del siglo XX, desde casi su actualidad –la

³⁵⁴ Aunque dicha denominación acepta toda clase de matizaciones, como iremos viendo.

transición democrática, ya un hecho histórico- hasta el pasado de 1898, el año del “Desastre”, en *Las señoritas de Aviñón*:

Puede afirmarse que con este texto Francisco Umbral inicia la novelización de la política española del XX, partiendo del hecho crucial más reciente, la transición democrática, y volviendo luego al pasado hasta llegar a la crisis política y espiritual del 1898 con *Las señoritas de Aviñón* (1995). En este sentido Umbral reactualiza la fórmula narrativa ensayada por Galdós en los *Episodios Nacionales* y por Valle-Inclán en *El ruedo ibérico*, mostrando más afinidad estética con este último que con el escritor canario. Refiriéndose a las novelas de Umbral que tematizan la historia española contemporánea, Fernando Lázaro Carreter ha dicho que se tratan de episodios nacionales escritos por alguien que no cree en Galdós.³⁵⁵

Esta última afirmación la documenta Ardavín en la entrevista de Guillem Martínez a Umbral “Aquí se debe haber ahogado un pulpo”.³⁵⁶

Pero centrémonos en la novela que ahora nos ocupa. Los elementos son los mismos pero aquí tienen una formulación concreta que tiene que ver con la época en la que ha situado Umbral su narración, y el carácter de los personajes que intervienen en ella. En *El fulgor de África* la Historia está representada por las guerras de África, que sirven como trasfondo a toda la novela, y la proclamación de la República, que señalará el fin de este episodio umbraliano. Éstos son los límites temporales más claros de *El fulgor de África*, y entre ambos acontecimientos se moverá el protagonista y su familia. La Historia influye en la vida familiar y la vida familiar repercute también, de forma anecdótica, en los sucesos históricos. El protagonista, Jonás, ve la Historia desde lejos y saca sus propias conclusiones. Pronto se dará cuenta de hasta qué punto puede afectarle lo que sucede tan lejos.

Las guerras de África tenían al mundo pendiente de España. Las guerras de África eran las penúltimas guerras coloniales de Europa, y el mundo estaba aprendiendo de las victorias y las derrotas españolas (casi todo país europeo tenía su pequeño imperio exótico). Jonás descubrió, con la invasión de los capitancitos de África (de la que sólo había tenido hasta entonces la visión pálida y sepia de las fotos y las postales), que más

³⁵⁵ Carlos X. Ardavín: “A la sombra de las muchachas rojas de Francisco Umbral”, *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XXXIV, n° 1, enero de 2000, Washington University, p. 145. Ardavín estudia el mismo tema, la transición española a través de la pluma de Francisco Umbral, en otro artículo, “La transición democrática en el periodismo político de Francisco Umbral”, (*Arbor*, n° 642, junio de 1999, pp. 179-185).

³⁵⁶ Guillem Martínez: “Aquí se debe haber ahogado un pulpo. Entrevista a Francisco Umbral”, *Quimera*, n° 110, 1992, pp. 44-49.

allá de la vía del tren de la estación del Norte existía el resto de España, y que más allá de España existía el mundo, y que el mundo era guerra y la Historia era muerte.³⁵⁷

II.14.2. Jonás “el bastardo” y su cronicón familiar:

A estos *episodios nacionales* no sólo los unifica el marco histórico, etapas de la Historia de España del siglo XIX y del XX, también lo hace el personaje principal (y en muchos casos narrador de estos relatos), una especie de *alter ego* de Umbral, que normalmente aparece con el nombre de Francesillo. En esta ocasión se llama Jonás, pero su personalidad, el ambiente familiar que le rodea, su historia, son prácticamente los mismos que tiene el Francesillo de *Las señoritas de Aviñón*, por poner como ejemplo la última novela del ciclo hasta ahora. Jonás escribe en *El fulgor de África* un cronicón sobre su familia; él mismo es historiador en la ficción de su propio pasado, de la misma manera que lo es Umbral del suyo en este relato y en muchos otros. Este desdoblamiento autor-personaje es muy interesante por cuanto va más allá de lo que había alcanzado Umbral. Jonás, que nos es presentado en la familia, en la ciudad, con sus libros y sus amores, estigmatizado por su condición de bastardo, no sólo vive inmerso en la Historia de España, general, y en la particular de su familia (como ocurre en muchos otros libros umbralianos); es que además la escribe, quiere dejar constancia de ella. Como buen escritor, y en esto se parece mucho a su padre literario, con el que se confunde, Jonás busca historias, y piensa, acertadamente, que su familia se las puede proporcionar.

Lo que nos ofrece Umbral, en tercera persona, es esa misma historia (con algunas variantes) que está escribiendo Jonás, aunque él, quizá, no se habría incluido nunca en ella. Sin embargo, más que esa historia este libro narra la historia del cronicón familiar, cómo se hizo, la peripecia provinciana del autor, retratando con mucha fuerza literaria a los personajes principales de la familia, y jugando con la duda de quién será la madre de Jonás (duda que lo es también para él mismo), quién fue su padre, y cómo puede cumplir el destino al que se cree llamado: una vida dedicada a la superación de los miembros *nobles* de su familia.

³⁵⁷ Francisco Umbral: *El fulgor de África*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 48.

El tatarabuelo Hernán Hernández es un anticipo del Martín Martínez de *Las señoritas de Avión*, pero ya había aparecido en *Los males sagrados*, con menor protagonismo. Es un gran personaje que nos recuerda mucho a don Juan Manuel de Montenegro, el patriarca, señor feudal, de Valle. Hernán Hernández es el modelo masculino que necesita Jonás “el bastardo”, el modelo del padre que le falta, para ser un héroe.

Jonás el bastardo estaba escribiendo la historia y la genealogía de la familia, quizá por compensar su bastardía con la erudición al respecto que no tenían los otros, y de pronto se le aparecía don Hernán Hernández, padre de la bisuabuela, pero no en figura heráldica, sino en la realidad, con su estatura de señor, su caliqueño de cacique, sus botas de montar y su olor a campo y macho. Don Hernán Hernández trataba al bastardo con una displicencia que era peor que el odio, por saberle tal bastardo, y al mismo tiempo le temía un poco, pues era de ver más inteligente que sus hermanos o medio hermanos, y además estaba escribiendo la historia de la familia, y ahí podía salvarlos y condenarlos a todos, y en concreto a él, que en realidad era el único que le preocupaba. Pero Jonás el bastardo estaba escribiendo la historia de la familia, con buena letra y mucha documentación, por lo que ya se ha dicho: porque había leído -¿en Freud?- que héroe es el que se enfrenta al padre y le vence, y Jonás el bastardo quería vencer, no sólo a su padre, sino a todos los padres, a todos los patriarcas de la patrística familiar.³⁵⁸

El destino del héroe, como le enseñan los griegos que lee (y también Freud), es matar al padre. Matarlo es imitarlo y superarlo, piensa Jonás. Y él no tiene padre, o lo tiene muy lejos. El modelo femenino lo tiene confuso, o múltiple. Tanto la tía Clara como la tía Algadefina puede ser su madre. Se queda con las dos, entre el amor maternal y el amor sexual.

II.14.3. Valle-Inclán y Proust:

El fulgor de África tiene mucho de valleinclanesco. Es más, los *episodios nacionales* que cultiva Umbral le deben a Valle todo lo que no le deben a Galdós, que también le deben mucho. Galdós establece el género: novela histórica, y en concreto novela sobre la Historia de España, episodios parciales de la Historia, con un personaje anónimo que la cuenta desde dentro, un personaje que a veces tiene mucho de pícaro. Pero el lenguaje, el tratamiento de la Historia, de los grandes personajes, es valleinclanesco. Y

³⁵⁸ Op. cit., p. 17.

luego entra Proust. Esto es *novela de la memoria*, recuperación del tiempo perdido, y recuperación fecunda, porque lo recuperado se parece a lo real, a lo que ya pasó, de forma muy tibia. Hay verdades ocultas, pero sólo el conocimiento bastante profundo de la biografía del autor nos las desvelan.

La novela puede ser proustiana, memorias proustianas. Y el lenguaje a veces también, pero sobre todo es discípulo de Valle-Inclán. Podríamos decir que Umbral comparte un idea literaria de la memoria muy similar a la de Proust, pero que su estilo literario está más cerca de Valle, tanto en la invención verbal como en el tratamiento que le aplica a sus personajes. Hay descripciones magistrales, cortas, en las que una sarta de adjetivos, como una andanada de brochazos, rápidos, violentos y exactos, clavan al personaje, lo dejan determinado. Eso siente el lector, y así quiere que lo sienta Umbral. También hay esperpento, pero el autor lo utiliza sólo para las grandes figuras, los grandes momentos, o los personajes sagrados (por lo que sea), fuera de la familia, la ternura. El lirismo lo cubre todo, mitiga la parodia, sujeta las riendas del esperpento. Como suele suceder en la prosa umbraliana nos acercamos a la poesía, y el párrafo se hace estrofa en cuanto perdemos conciencia de estar leyendo una novela, y nos sumergimos en el lenguaje.

II.14.4. De la Revolución Rusa a la Guerra Civil: “el fulgor de África”:

Primer tercio del siglo XX. Se nos habla de la Revolución Rusa, cuando el tatarabuelo Hernán Hernández viaja a Rusia invitado por los zares, para asistir a una cacería. Cuando llega “ya no hay zares”. Ha estallado la Revolución mientras don Hernán viajaba. Se entrevista con Lenin. Umbral coloca sus personajes en un trato casi íntimo (y en muchas ocasiones sin el “casi”) con las figuras de la Historia. Esto lo hará aún más exageradamente en *Las señoritas de Aviñón*, donde políticos, escritores y artistas pasan por la casa de Francesillo y comen los “cocidos de los jueves” del bisabuelo Martín Martínez. *El fulgor de África* termina con la noticia de la proclamación de la Segunda República. La tía Clara le escribe un telegrama a Jonás. La tía Algadefina acaba de morir, después del amor, junto a él. El suceso histórico y el suceso familiar cierran a un tiempo la novela,

como si lo uno dependiera de lo otro, como si la Historia girara en torno de la intimidad de una familia extraña, poderosa y bíblica.

En medio ha quedado la Guerra de África, con sus héroes, como Franco y los cadetes que se han formado en la Academia Militar de la ciudad. Jonás siente odio hacia los cadetes, odio de clase, pero odio más profundo también.

Umbral cuenta, como en muchos otros libros suyos, la iniciación en el sexo de su personaje. Son variaciones de la suya, según la ha escrito, más o menos modificada, transformada o soñada. Aquí hay fetichismo, incesto, esteticismo, profesión en la religión de la mujer.

II.14.5. Contaminación entre géneros. Libertad de escritura:

Siempre que nos enfrentamos a un libro de Umbral surge la cuestión de los géneros, qué género practica en cada libro. Se habla mucho de que no respeta los géneros, que los destruye para crearlos del nuevo, como también se ha dicho de su trato con el lenguaje. Él mismo ha fomentado este debate, con la práctica y con la teoría, escribiendo sus libros y haciendo declaraciones en entrevistas y conferencias sobre su particular entendimiento de los géneros.

Esta cuestión se presenta también en *El fulgor de África*. En nuestra opinión, Umbral respeta los géneros y entiende sus límites (límites tradicionales). Otra cosa es que él quiera, o pueda –algunas veces se ha dicho que Umbral no se sumerge en una acción puramente *novelesca* por incapacidad imaginativa, no porque no le gustaría hacerlo-, mantenerse dentro de esos límites. En lo que no cree el escritor es en la pureza de los géneros, y por eso los ha mezclado para contaminarlos brillantemente. Domina uno, el género memorialístico,³⁵⁹ pero este género corteja a otros, a los que subordina, la imaginación novelesca, la reflexión ensayística, los diálogos teatrales, la poesía en prosa, más que prosa poética –pues con ésta última trabaja Umbral casi a diario-. El debate de los géneros es fundamental, pero hay que entender que el autor se enfrenta a ellos muy

³⁵⁹ El artículo de periódico también lo domina, por supuesto, y siempre ha influido en él a la hora de escribir otros géneros. Pero el desconcierto de la crítica sobre los géneros en la obra de Umbral no alcanza tanto a su labor periodística.

libremente. Procura utilizarlos a su favor, no dejar que sean ellos los que le ahoguen. El que maneja el lenguaje es él, y para Umbral esto es lo más importante. Las riendas las lleva él.

Es curioso el planteamiento de esta novela. Jonás “el bastardo”, el protagonista, está escribiendo un memorial, un “cronicón” de su familia. El relato de Umbral nos ofrece ese cronicón que está escribiendo Jonás, añadiendo la historia del propio Jonás y el presente de la familia. Es *crónica* casi en sentido periodístico, pero también en sentido histórico. La familia de Jonás es la de Umbral, es decir, correlato ficticio, más o menos fiel, de la familia del escritor, y Jonás sería el *alter ego* de Umbral, el que otras veces se ha llamado Francesillo, Paulo, etc. Lo que pretende hacer Jonás con la familia ficticia lo lleva haciendo desde hace muchos años Umbral con la suya, y en esa labor memorialística, entre la ficción y la realidad, está *El fulgor de África*. En él hay más acción, más anécdota, que en otras novelas suyas, pero sigue siendo, a su manera, una novela proustiana. Suceden muchas cosas, pero están paradas. Y también encontramos fragmentos que muy bien podrían figurar en un ensayo del escritor, porque son ideas que se atribuyen a Jonás muy de pasada, como para salvar su *coherencia narrativa*, cuando todos sabemos que es la mente de Umbral, su opinión, quien las genera. Pero se da una circunstancia que salva estos desajustes: la figura del autor se confunde con la del protagonista. Quien haya seguido la obra de Umbral se dará cuenta. Complicidad: el lector sabe que lo que piensa Jonás lo piensa el narrador y el autor. Hay un juego, como siempre, entre estos *personajes*, pero en las novelas de Umbral el protagonista no puede disimular su parecido con el autor, parecido a veces total, ni con el narrador (muchas veces son el mismo). Reflexiones sobre España y su Historia, sobre la guerra, sobre las mujeres, sobre la literatura definen tanto al personaje como al escritor, quizá más a él, porque él es padre y hermano de su criatura literaria. Quizá a Umbral le suceda algo similar con el *personaje* que ha creado ante el público.

II.14.6. Realismo mágico. Fusión de la Historia de España con la historia íntima y familiar:

Hay realismo mágico en la novela, más realista y menos mágico que el de Gabriel García Márquez (que sería el paradigma), quizá menos *exótico*, realismo mágico que sería

interesante estudiar. El suceso más sobresaliente en este sentido se produce cuando el cadete Pencos, despechado por la actitud de la tía Algadefina, dispara contra el reloj de la catedral, lo rompe, y se detiene el tiempo en la ciudad. Durante un largo año no funcionará ningún reloj en Valladolid, lo que le sirve a Umbral para ensayar una serie de ideas sobre el tiempo y los hombres, la relación del tiempo con la vida, su tiranía, etc. Y el año de las inundaciones, otra forma de parar el tiempo y situar el cronicón de Jonás. El autor juega con lo primitivo, y arriesga digresiones ensayísticas sobre el hombre, la política, el sexo, la familia, etc.

Cuando la ciudad se queda sin tiempo empiezan a suceder cosas extraordinarias. El tatarabuelo don Hernán Hernández, que ya en vida era un personaje casi mitológico para su familia y para la ciudad, se le aparece después de muerto a la tía Algadefina en su cama:

El año en que la ciudad estuvo sin tiempo, el año que no ocurrió, el año en que el cadete Pencos paró a tiros el reloj de la catedral, y con él todos los relojes de la ciudad, la tía Algadefina vivía su idilio ecuestre con el citado cadete, pero todas las noches se le metía un hombre en la cama: un hombre hecho, barbado, follador y eficaz, que olía a la casa, y a la familia. El tatarabuelo don Hernán Hernández.

¿Pero no estaba don Hernán muerto y embalsamado en la catedral, ya por entonces? Tía Algadefina no lo recordaba bien, pero, en todo caso, recibía al visitante nocturno como algo deseado y esperado, con la misma paz y felicidad con que se espera siempre el incesto. Don Hernán o no don Hernán, lo cierto era que se trataba de un macho del clan, y esto le bastaba a tía Algadefina para entregarle su adolescencia, su virginidad y el doble corazón que latía en sus dos pechos.³⁶⁰

Pero no se paran aquí las similitudes de *El fulgor de África* con otras novelas del realismo mágico, como ya ocurría en *Los helechos arborescentes*. Podríamos trazar un paralelismo entre el protagonista de *El fulgor de África*, que escribe un memorial de su familia, con el último descendiente de la familia Buendía, en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Ambos escriben la historia y la reviven, la empiezan a comprender a medida que la hacen, más “fantásticamente” en el caso de García Márquez, cuyo personaje ve cómo el texto cuenta su vida también, y se detiene al llegar a él, o avanza, lentamente, a medida que él va leyendo. Ambos personajes son ramas *límite* de sus respectivas familias, son además hijos *malditos*, Jonás por su bastardía y el de García

³⁶⁰ Op. cit., p. 69.

Márquez –el último Aureliano- por tener una cola de cerdo, con lo que cumple la profecía que le hicieron a Úrsula mucho tiempo atrás.

II.14.7. Ambigüedad:

Es un recurso constante en *El fulgor de África*. La ambigüedad hace más sugerente la historia y potencia sus elementos mágicos. La imprecisión en el retrato de algunos personajes, y en la justificación de sus acciones, o en el por qué de sus ideas, logra que el lector pueda admitir cualquier fenómeno extraño en la novela. En este sentido, destaca la ambigüedad existente entre la tía Algadefina y la tía Clara, y cada una por separado, sobre todo la primera. Hay también ambigüedad, más importante aún, porque es el núcleo de la historia, en Jonás, que sabe quién es su madre biológica, duda a propósito, según lo que le convenga, por estética. Quiere a su madre y ama a la otra, pero también al revés. El triángulo entre las dos *tías* y Jonás, con todas sus posibilidades, entre la relación madre-hijo y la relación de amantes, sin dejar de ser “*tías/madres*” (p. 117) las unas e hijo-sobrino el otro, ese triángulo mantiene su ambigüedad durante toda la novela, y acaso no se resuelve.

En el siguiente texto, Jonás baila con su tía Algadafina:

Estaba bailando, precisamente, con el bastardo Jonás, su querido bastardo, aquello de *madre, cómprame unas botas, que las tengo rotas de tanto bailar...* Bueno, era la letra pobre que le ponían en España a aquel vértigo americano. Se detuvieron en el centro de la pista. Jonás sujetó el talle abrileño de su tía. Ella puso la frente abultada y virgen –virgen a pesar de todo- en el hombro del bastardo, y tosió contra él. Jonás tenía un temblor de hijo y de amante. Vino tía Clara y le miró con su mirar dorado y grave. Era como si le estuviese diciendo: *estás enamorado de ella porque crees que es tu madre; tú qué sabrás, pobre niño, que no eres más que un niño.* Se llevaron a tía Algadefina. Jonás se miró la solapa y tenía en ella una mancha de sangre.³⁶¹

³⁶¹ Op. cit., p. 117.

II.14.8. *El fulgor de África en un ciclo literario:*

El autor juega con las fechas, las épocas, para que su familia se mueva al son de las distintas modas: políticas, sociales, artísticas y literarias. Ésa parece ser la conclusión de este ciclo. Lo que menos cambia es la propia memoria de Umbral, aunque siempre esté transformándose en los distintos libros. Umbral escribe parcelas de su pasado, combinando ese pasado con muchos elementos, sobre todo entre la Historia y la literatura.

En estas *novelas históricas* cambia la cifra en el calendario, y cambian los hombres que mueven el mundo (los llamados personajes históricos, políticos, artistas, etc.), pero los que lo *viven*, con pasión o indiferencia, amor u odio, bondad o maldad, los seres anónimos –no para el escritor- son los mismos, siempre parecen los mismos. Pero aunque se repitan también ofrecen variaciones. El temperamento del escritor, literario y anímico, no los muestra idénticos en cada nuevo relato. La tía Algadefina será un personaje fundamental en *Las señoritas de Aviñón*, esa novela que creemos que se puede entender como *continuación* de ésta, pero ya es otro personaje. Algadefina merece largas páginas de análisis. Ella y la tía Clara, “la madre” (que se confunden y fusionan, antes de ficción, aunque con raíces reales) y el narrador, los narradores, son los personajes que sostienen estas “comedias bárbaras” de Francisco Umbral.

El final de la novela nos enseña la coincidencia en un mismo plano de los tres personajes principales: Jonás, la tía Clara, la tía Algadefina y la Historia de España. Jonás lleva un tiempo viviendo el amor de su tía Algadefina, toda su decadencia hacia la muerte, cuando la tuberculosis es algo más que un aviso del final. Su amor, madre y tía a la vez, se le muere en la cama, casi entre los brazos, como un relato romántico. Llega un telegrama de su tía Clara, la *madre* más institucional y menos erótica, desde Madrid: día 14 de abril, acaba de proclamarse la República. Umbral fusiona en este final de fiesta la Historia y su historia, la Historia de los libros de texto, y la historia particular, entre la ficción y la realidad. Muere el amor de Jonás, y muere un poco de su madre, cuando se proclama la Segunda República. Así ha sido en toda la novela. Un relato que es como una cuerda trenzada con dos hilos gruesos: España y su familia, y un tiempo. Jonás quería escribir una *crónica* y lo ha conseguido. También Umbral. Hemos paseado desde la guerra de África hasta el principio de la República. Otros *episodios* nos conducirán más lejos: la Guerra

Civil, la posguerra, el franquismo, la transición, el cambio, el “desencanto” socialista, etc. Mezclando literatura con periodismo, Historia libre y novelesca, Francisco Umbral ha fotografiado caprichosamente su siglo, lo que ha vivido y lo que no ha vivido, con las armas de la intuición, la memoria y una ética que él sólo entiende como estética.

II.15. LEYENDA DEL CÉSAR VISIONARIO (1991)

La novela de la Guerra Civil española se ha convertido en una especie de género literario, o subgénero dentro de la novela, para los escritores españoles. Umbral también se ha dejado tentar por este género. Se puede decir que *Leyenda del César Visionario*, aparecida en 1991, es su novela de la Guerra Civil. El autor se había acercado ya a este tema en otras novelas, como *Los helechos arborescentes* (1980) y *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), y con posterioridad a la fecha de publicación de la que ahora nos ocupa, ambientó en el marco histórico de la Guerra Civil *Capital del dolor* (1996). Pero siembre se había aproximado a ella tomándola como pretexto, más bien, o como telón de fondo para los conflictos de sus personajes, no como tema central. *Leyenda del César Visionario* toma la Guerra Civil para que preste el mismo servicio que esas otras novelas, pero lo hace de diferente manera, otorgando un papel destacado a la guerra, histórico y literario, que en esos libros no tiene. La contienda es la protagonista general de *Leyenda del César Visionario*, y decimos “general” porque engloba a todos los demás protagonistas *particulares* de la novela. Los distintos personajes, que a veces tienen un carácter de grupo (como ocurre con “los laínes”, el grupo de intelectuales de la Falange) pero que casi siempre conservan su personalidad individual, colaboran a dar una idea amplia, casi panorámica, de lo que fue esa guerra, al menos tal y como la interpreta Umbral. De todos modos al autor le interesa más lo concreto que lo general, y presta mayor atención a los breves episodios que protagonizan los personajes, a su cotidianidad, que a los grandes acontecimientos que marcan la guerra. Resumiendo, la novela se centra más en la vida que se desarrolló en ese escenario y en esa época, que en la Historia que luego fijó esa vida.

II.15.1. “En un Burgos salmantino de tedio y plateresco...”:

Leyenda del César Visionario se desarrolla principalmente en una ciudad de Castilla, que Umbral parece que ha querido crear a partir de Burgos y Salamanca, siendo las dos a la vez y ninguna de ellas exactamente. La primera frase de la novela, elocuente y barroca, fija el escenario de gran parte de la acción:

En un Burgos salmantino de tedio y plateresco, en una Salamanca burgalesa de plata fría, Francisco Franco Bahamonde, dictador de mesa camilla, merienda chocolate con soconusco y firma sentencias de muerte.³⁶²

Umbral funde las dos ciudades. El adjetivo califica y completa el sustantivo: “Burgos salmantino” es también Salamanca, o tiene calidades de Salamanca, y “Salamanca burgalesa”. Hay una identificación de ambos lugares por superposición. “De tedio y plateresco”: lo anímico y lo artístico. “De plata fría”. Podemos leer todos estos adjetivos fusionándolos. Todos dan el mismo lugar, y en ese lugar toman asiento los personajes y las acciones que van a cubrir la novela. El autor no ha querido precisar más su escenario (en muchas de sus novelas, recordemos, ambientadas en una más que probable Valladolid, omite el nombre de la ciudad), y en lugar de dar un nombre o no dar ninguno ha preferido escribir dos, dos que explican el mismo escenario. Seguramente razones históricas le han obligado a tomar esta decisión, pero él ha resuelto estos condicionantes por la vía literaria y artística.

Sobre esta fusión de las dos ciudades escribe Miguel García-Posada en un estudio muy completo dedicado a la novela:

En el plano estructural Umbral ha acometido varias operaciones muy tangibles. La primera consiste en la fusión en una sola ciudad de las dos capitales políticas de la España nacional: “Burgos salmantino, Salamanca burgalesa”. Tal síntesis permite la constitución de un espacio novelesco cohesionado, homogéneo, que evita innecesarias dispersiones de la acción narrativa y concentra en un campo unificado episodios clave de la guerra civil. Las mismas andanzas de Francesillo, el protagonista de la trama imaginaria, ganan así en

³⁶² Francisco Umbral: *Leyenda del César Visionario*, Barcelona, Seix Barral, 1995 (1ª ed. 1991), p. 7.

fluidez, sin que los acontecimientos históricos obliguen a traslados forzados del personaje, como alguna vez puede ocurrir en Galdós.³⁶³

En esta ciudad reside ahora Franco, y desde allí manda la guerra; en esta ciudad se mueven y hablan los “laínes”; y en esta ciudad, por fin, se ha refugiado Francesillo de la guerra por recomendación de su madre, por ser una ciudad alejada de las bombas. Pero allí se encuentra con el núcleo duro, la ideología radical del bando nacional, atenuada por los intelectuales moderados de la Falange, los “laínes”, y también se ha encontrado con su pasado, la casa grande de sus abuelos que ha sido incautada para convertirse en un convento, y cuyos sótanos han sido utilizados como prisión. La biblioteca liberal y “masónica”, como dicen las monjas, de su abuelo Cayo, tiene un futuro incierto. Ernesto Giménez Caballero, que lleva una imprenta en la que empieza a trabajar Francesillo cuando sale de Intendencia, está dispuesto a quemarlos todos, o casi todos (le regala, como recuerdo de la biblioteca familiar, un volumen del *Año cristiano*), por masones y liberales.

En este “Burgos salmantino de tedio y plateresco”, en esta “Salamanca de plata fría”, se vive un aparte en la guerra, aunque en el bando nacional la guerra se haga desde aquí. Franco celebra consejo con sus generales, trabaja hasta muy entrada la noche “pensando” la guerra y reflexionando sobre su propia gente, religioso y metódico, impenetrable para todos. Hay bastante tranquilidad en la ciudad, pero se siguen sucediendo las incursiones nocturnas de jóvenes falangistas, exaltados, que matan a los que se escaparon de las primeras represalias políticas. También se producen fusilamientos. En algunos de ellos Francesillo se ve obligado a participar.

Las bombas están lejos, pero al igual que Franco desea “limpiar fondos a España”, sus hombres, con o sin su consentimiento oficial, están haciendo lo propio en la ciudad. Los “laínes” asisten a la barbarie de la guerra con resignación; ellos, en general, no son violentos, no son hombres de armas, miran la guerra un poco con desprecio, pero algunos, como Foxá, prefieren la ironía para combatirla, para mantenerla un poco al margen. Francesillo tiene que soportar cómo matan a personas que no tienen más culpa que él mismo, y que por orígenes e ideas están más cerca de él que los que visten su mismo uniforme. La historia de Francesillo representa el drama concreto de un hombre en una

³⁶³ Miguel García-Posada: “Estructura y sentido de *Leyenda del César Visionario*”, *Barcarola*, Albacete, nº 39, 1992, pp. 225.

guerra, incluso con sus escarceos amorosos, quizá un poco forzados literariamente (pero conseguidos), con la monja Camila o Emila la lela, dos extremos, podemos decir, de la condición humana. Franco está en sus alturas político-militares, “César Visionario”. Los “laínes”, la intelectualidad del bando nacional, se sienten desplazados. No son el pueblo, no sufren directamente la guerra, pero sus ideas no cuentan para los que mandan en la guerra. Su drama es, según nos lo presenta Umbral, más intelectual que otra cosa. En Francesillo, en cambio, está el pueblo, aunque pueblo ilustrado, y el camino que recorre en la novela ejemplifica lo más terrible de la guerra: tiene que vestir el uniforme de los que mataron a su padre; debe fusilar a los suyos, aunque le pongan al principio balas de fogueo; es un extraño en casa de sus abuelos; y finalmente le matan por odio y por amor, por las dos cosas. Es un desplazado como muchos otros que debió de crear la guerra.

II.15.2. Novela de personajes:

Leyenda del César Visionario, como ya hemos escrito de otras novelas umbralianas, es una novela de personajes.³⁶⁴ Ellos condicionan la estructura del relato, y tienen una función muy peculiar y diferente según aparezcan unos u otros a lo largo de la historia. Para explicar esa historia podemos hablar de tres focos. El primero ilumina a Francisco Franco, en plena campaña militar, y le sigue por Castilla en sus entradas bajo palio en las catedrales, sus discursos, sus diálogos con los hombres de confianza, las reuniones con sus generales y sus entrevistas llenas de desdén y ambigüedad con los intelectuales de la Falange. El segundo foco se interesa por éstos últimos, los “laínes”, como llama Umbral en la novela (el narrador dice que es Franco el que los llama así) a estos intelectuales del bando nacional que tratan de dar una filosofía al Movimiento, pero a los que Franco trata con frialdad y distancia: Pedro Laín Entralgo, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo, Antonio

³⁶⁴ Parece ocioso insistir en la importancia que tienen los personajes en una novela, sobre todo en una novela de cierto corte tradicional. Luis Landero recordaba, en una entrevista de Álex Salmon sobre *Juegos de la edad tardía* (*El Mundo*, 11 de julio de 2001, p. 53), esa importancia fundamental que tienen los personajes para que una novela funcione e interese al lector: “Lo más importante de una novela es el personaje. Cuando uno consigue ponerlo de pie, lo que se cuenta será interesante. En tanto que un argumento que sea apasionante, como no tenga un personaje que lo sustente, se puede venir abajo.”

Tovar, Gonzalo Torrente Ballester, Serrano Suñer, etc. tienen una tertulia en un café (el Novalty) y allí comentan la marcha de la guerra, la indiferencia de Franco hacia ellos y sus intentos infructuosos por salvar la vida a Dalmau, anarquista condenado a muerte. Será Dalmau, preso en un convento, el que acabará uniendo las tres líneas narrativas de los tres focos principales de *Leyenda del César Visionario*, pues todos los personajes protagonistas, desde Franco a los “laínes”, pasando por Francesillo, se interesan por Dalmau. Éste es un personaje fundamental que se mantiene en la sombra y en el silencio durante casi toda la novela. La incógnita sobre el final de Dalmau (pena de muerte o no) sostiene buena parte de la intriga, aunque Umbral ofrece en las últimas páginas otra línea narrativa para desencadenar los diferentes desenlaces de la obra. La aparición en tierras de Castilla de un hombre que se hace pasar por José Antonio Primo de Rivera, el desarrollo de su peripecia, mesiánica según nos la describe Umbral con varias comparaciones con la figura y la historia de Cristo, hasta su fusilamiento, prepara la culminación de la novela. Los falangistas fundadores, digamos, el grupo de los “laínes”, son desplazados por otros menos brillantes y capaces porque, según el narrador, Franco quiere dominar la Falange; ya que no puede destruirla pretende que baile a su son. A Francesillo lo matará Víctor, el capitán homosexual enamorado de él, en mitad de un río, con las cartas que no ha podido hacer llegar a su madre. Franco liberará el Alcázar, acudirá a la llamada del general Moscardó antes de entrar en un Madrid ya tomado por otros generales suyos.

II.15.3. Los “laínes”:

En su tertulia del café, Foxá lee a sus compañeros, todas las noches, un capítulo de su *Madrid de Corte a checa*, que está escribiendo en esos momentos y que es, precisamente, una novela de la Guerra Civil, al igual que la de Umbral, pero contemporánea en gran parte con los hechos que narra. En el mismo café se reúnen otros intelectuales, pero del bando contrario: Daniel Lozoya, Ramón Calvo, Antoniano Reyes, el ciego Alberto Rodríguez, etc. Unos y otros se saludan cortésmente, aunque en pocas ocasiones llegan a más. Una de esas ocasiones se produce cuando Foxá los invita a escuchar el primer capítulo de su novela. El diálogo rápido, típicamente umbraliano, con intervenciones breves y cargadas de sentido,

refleja bien la tensión entre ellos, de ideas y de temperamentos. La guerra les ha distanciado más de lo que hubieran deseado, porque la mayoría de ellos piensa que la literatura y el pensamiento están por encima de las rencillas políticas. Pero la guerra ha abierto muchas heridas y Umbral las enseña con un mero intercambiar de frases. De la literatura se pasa a la política, y de la política a las ofensas:

Leído el capítulo de esta noche, hay un silencio incómodo en el auditorio. Los invitados, naturalmente, no quieren ser los primeros en opinar. En cuanto a los camaradas de Foxá, se lo están pensando. Es el propio Foxá quien, doblando las cuartillas y volviendo al coñac del optimismo (se diría que es él quien le comunica optimismo al coñac, y no al revés), resuelve el silencio con una despreocupada autocrítica:

-Sí, ya sé que al principio suena un poco a Valle Inclán.

Y entonces se amaga Torrente Ballester, el crítico profesional de su grupo, lleno de ironía galaica y mala leche de creador prematuramente frustrado:

-Es un "Ruedo Ibérico" de derechas.

-Somos de derechas, con perdón de estos señores –dice Foxá, y se vuelve a los maestrillos, sirviéndoles más coñac.

-Luego –se asegunda Torrente- la crónica puede sobre la novela. La trama parece endeble.

-Sí, para Valle-Inclán ya sé que me sobra un brazo.

-El derecho –ha dicho Daniel Lozoya, con sorpresa de su propia voz.

El grupo falangista sonríe. Los amigos de Lozoya fuman concienzudamente o sufren una repentina sed de alcohol. La frase, corta y latigante, ha estirado el clima hasta ponerlo peligroso.

(...)

Foxá sirve coñac y reparte puros. Perfuma a embajada y colonia francesa cuando se mueve:

-Y mi libro olvidado, como pasa siempre en estas lecturas. Escribe uno una novela preciosa y se ponen a hablar de la de Hitler.

El camarero decano, que es un poco sordo, dirime las dos Españas: "Señores, vamos a cerrar."³⁶⁵

En medio de estos dos fragmentos queda una discusión política, protagonizada sobre todo por Ramón Serrano Suñer y Daniel Lozoya. La guerra ha contaminado lo que en la paz hubiera sido, simplemente, una tertulia literaria. Ya no se trata sólo de política, sino también de la sangre que está corriendo en uno y otro bando, y los hombres de ideas no se pueden mantener indiferentes ante esa sangre que torna su actitud pausada en visceral.

³⁶⁵ Francisco Umbral: *Leyenda del César Visionario*, ed. cit., pp. 42 y 43.

II.15.4. Francesillo, joven republicano, soldado nacional

El tercer foco de los señalados vendría a ser el que nos cuenta la historia de Francesillo, un joven, hijo de un periodista francés y de una maestra nacional, que se ve obligado a abandonar Madrid para buscar en la ciudad castellana un sitio más tranquilo. Allí le obligan a enrolarse en el ejército nacional, pero miente en la revisión médica y consigue escaparse de ir al frente. Le destinan a Intendencia, donde conoce a Víctor, un capitán poeta que se erige en su protector-espía, según le ve Francesillo.

Víctor, como capitán de Intendencia, tenía mando sobre Francesillo (era, en realidad, quien le había llevado a aquellas oficinas militares). Francesillo es consciente de que su protector le espía. Siempre el que nos protege nos roba el alma. Siempre el que nos espía nos está protegiendo de otro espía. En esta dualidad se mueve la relación del capitán y el muchacho, que esta mañana recibe la visita de Víctor en su chiscón de sumar panes, como él le escribe a su madre.³⁶⁶

Víctor, insinuándose, pronto se le mostrará como homosexual.

Muy importantes son las cartas que le escribe Francesillo a su madre en las que le cuenta su situación en la zona nacional. Le transmite cómo siente la guerra desde allí, destacándole, por ejemplo, la abundancia de alimentos que tiene la gente de Franco en comparación con los republicanos. Francesillo tiene miedo. Se siente espionado, controlado. La amenaza pende siempre sobre su cabeza. Ya ha participado en fusilamientos y, aunque Víctor le pone balas de fogueo al principio, pronto comprueba que está disparando con balas auténticas. Está matando a los suyos, y además a personas civiles, no soldados, ni espías ni nada por el estilo. Maestros, muchachos, mecánicos... Francesillo vive una guerra desplazado del lugar que debería ser el suyo, aunque también tenga claro que en una guerra no hay ningún lugar bueno para nadie.

El lector sabrá muy avanzada la novela que las cartas que Francesillo escribiera a su madre no llegó a mandarlas nunca; se fueron acumulando hasta desaparecer con él en el río en el que lo mata Víctor, el capitán poeta y homosexual, con una mezcla de amor y odio. La muerte hace que el odio desaparezca, y Víctor llora desconsolado la muerte de su amigo.

³⁶⁶ Op. cit., p. 44.

Esas cartas que rescata el narrador dan al relato, durante toda la novela, la nota más íntima y entrañable. Seguramente Francesillo no tiene esperanzas de poder mandarlas nunca, pero sigue escribiéndolas, como desahogo, pensando siempre en la figura de su madre, porque en el acto de escribirlas comprende que ella le está escuchando. Francesillo necesita contarle a alguien de forma íntima y confidencial su visión de la guerra, la soledad que sólo mitiga una muchacha de su pensión, Emilia, “la lela”, que se ha enamorado de él, y que acaba siendo la causante involuntaria (la mueven los celos, pero pronto se da cuenta de que ni siquiera los celos justifican la perdición de Francesillo) de que se descubra la auténtica postura del joven en la guerra. Emilia, “la lela”, sabe que él se escribe, aunque no haya conseguido hacerle llegar sus cartas, con una “roja” de Madrid. A los falangistas les da igual que sea su madre.

Dos personajes femeninos importantes aparecen en la línea narrativa que protagoniza Francesillo: la novicia Camila y Emilia, “la lela”, de la que ya hemos hablado, llevan la carga de erotismo de la novela,³⁶⁷ un erotismo casi imprescindible en los libros de Umbral. El autor saca mucho partido al juego religión-misticismo-sexo desarrollado en el personaje de la novicia Camila. Camila se les aparece a las monjas por la noche, y ella cree verdaderamente en su santidad. Y también se les aparece a los presos que están encerrados en las bodegas. Tanto con Camila como con Emilia, “la lela”, Francesillo tiene un amor profundamente sensual, pero también inocente y puro, porque la primera está convencida de su santidad y misticismo (“Dicen que me aparezco, Francesillo”,³⁶⁸ le dice), y Emilia, “la lela”, como ya hemos visto, se enamora de Francesillo con la ingenuidad de una niña, pero con el deseo de una mujer.

³⁶⁷ En la presentación de Emilia, “la lela”, en *Leyenda del César Visionario* queda patente desde el principio su inocencia infantil, su poca inteligencia, que luego se nos demuestra que no es tan poca (es otro tipo de inteligencia), pero sobre todo su sensualidad. Todos estos elementos los introduce muy claramente Umbral al describir por primera vez a su personaje en la página 22:

Emilia, casi adolescente, era mema y hermosa, lela y lozana, niña y ventanera, muy cantarina. Cuando lavaba en la cocina mirando la ciudad por la ventana, Francesillo se metía allí, con un libro por mirarle las piernas blancas y fuertes, largas y tontas, a la Emilia, que al doblar el cuerpo sobre la tabla rizada de lavar mostraba esos dos hoyitos adorables que le hace la rodilla, por el revés, a la mujer, y hasta un arranque de muslo, blanco, sombreado y secreto.

³⁶⁸ Op.cit., p. 83. Un poco más adelante, en la misma página, prosigue la novicia Camila: “-Sí, que me aparezco en la celda de otras novicias, algunas noches. Y hasta en la celda de algunas madres, que me besan.”

Y la Emilia, la lela, aprieta contra sus pechos de virgen necia la cara húmeda y deshecha de Francesillo. En la alcoba de la Emilia, estrecha y como de criada, con olor a bestia joven y desahucios, la Emilia, la lela, se echa sobre el muchacho. Ambos están medio desnudos y la Emilia se ha traído la radio y el coñac. La Emilia, la lela, viola a Francesillo con violencia y ternura de una osezna o una virgen loca. Por la radio cantan en Sevilla hay una casa y en la casa una ventana y en la ventana una niña que en el río se miraba. Los dos jóvenes se dan besos de coñac y salados besos de lágrima. La carne desnuda de la Emilia tiene un resplandor blanco y nuevo en la penumbra de la alcoba (la Emilia, la lela, es un poco la criada/cenicienta de su madre y su hermana). Por la radio cantan ahora, a media voz, él vino en un barco de nombre extranjero, lo encontré en un puerto al atardecer, no llore, mi niño, no llore, cuando el blanco faro sobre los luceros su beso de plata dejaba caer.³⁶⁹

El estilo umbraliano, que en *Leyenda del César Visionario* se muestra mucho más contenido que en otras novelas,³⁷⁰ despliega su lirismo, su raíz más poética, cuando tiene que describir los sentimientos de estas dos mujeres. Cuando Emilia, “la lela”, descubre las cartas de Francesillo y se da cuenta de que escribe a otra mujer (apenas sabe leer, nos dice el narrador, e ignora que se trata de su madre), los celos la hacen reaccionar casi salvajemente. Umbral encuentra las palabras justas, en forma de metáfora, para expresar su sentimiento.

La Emilia, la lela, enamorada y olvidada, res herida cuyo pecho gime como un buey en el mar, gime y muge, con mugido de bestia joven y enferma o de virgen vulnerada y fuerte.³⁷¹

Como vemos, la narración está escalonada de la figura más representativa de la Guerra Civil, Francisco Franco, tomado aquí como un personaje más, a la peripecia de un personaje casi anónimo (en cuanto a que está muy alejado de las altas esferas que dirigen, militar y políticamente, la guerra), un joven que ha perdido a su padre en Madrid, tiroteado por unos falangistas mientras les hacía una fotografía periodística y comprometedor, pasando por los intelectuales de la Falange, que intentan que la razón juegue algún papel en la guerra. Francisco Umbral, mediante personajes principales y secundarios, cubre todos los

³⁶⁹ Op. cit., p. 55.

³⁷⁰ Aunque este libro abunde en situaciones, descripciones y diálogos que nos recuerdan al Valle-Inclán de *El ruedo ibérico* o *Tirano Banderas*, cuya exageración esperpéntica y verbal no nos permiten hablar de contención.

³⁷¹ Op. cit., p. 171.

estratos implicados en la contienda: desde Franco hasta el más humilde alcalde republicano, o el mismo Francesillo; desde los generales nacionales a los intelectuales de derechas y de izquierdas; desde una novicia “iluminada” hasta la chica de una pensión, no muy inteligente, pero cuya bondad le hace comprender que su Francesillo no es un traidor por tener ideas liberales, por ser “un poco rojo”, sino que la guerra ha colocado a todos unos contra otros y ha teñido sus ideas de bandos políticos y militares (por supuesto, ella no lo diría con estas palabras, sino con otras mucho más claras y directas). Umbral además muestra cómo las acciones y las ideas de Franco, reales o inventadas por el pueblo o la propaganda (a veces legendarias, incluso mitológicas), repercuten siempre de una u otra manera en los personajes.

II.15.5. Franco, un hombre que monologa:

La guerra. Su única preocupación y dedicación es la guerra. Sólo despacha a gusto y largamente con los generales, aparte sus escapadas a uno u otro frente. Avanza en línea recta hacia un único objetivo: ganar la guerra. Sabe que no se pueden hacer dos cosas a la vez y hacerlas bien. En la guerra ha adunado toda la energía de su cuerpo breve y blando, potenciado por una insistencia moral sin descanso, y toda la labilidad traidora de su alma judía y galaica.³⁷²

Esta obsesión de Franco por la guerra, y su habilidad *escurridiza* para manejar a todos sus hombres, aprovechando todas las oportunidades que puede ofrecer la ambigüedad, es lo que destaca con más fuerza en el retrato que le va haciendo Umbral a lo largo de todo su libro, con interrupciones en esas otras líneas narrativas que forman la novela, y que, después de todo, no dejan de perfilar el retrato del hombre que está haciendo la guerra como un arquitecto puede hacer una catedral, según nos transmite el autor: con medios, técnica, método y, quizá, con inspiración, aunque hablar de inspiración puede parecer impropio. Pero Franco siente la responsabilidad de estar llevando a cabo una misión, la “Cruzada” que, dejando a un lado propagandismos, él siente como motor de su tarea.

³⁷² Op. cit., p. 52.

Pero Franco, el “César Visionario”, según la expresión que inventara Federico de Urrutia,³⁷³ es un personaje que monologa. Así ha querido el autor que nos lleguen las palabras fundamentales, las menos veladas, del generalísimo del ejército nacional. Hermético para sus hombres, incluso para los que se supone que son de plena confianza, sus palabras son tajantes, sus frases son breves, manda y esconde sus pensamientos, jamás muestra una debilidad. Le conocemos por sus monólogos. Franco habla para sí mismo, como si pensara en voz alta o hablara en silencio. El general es el único verdadero confidente de sí mismo. Umbral mezcla a menudo los monólogos de Franco con el desarrollo de escenas en las que él no interviene, de Francesillo o de los intelectuales falangistas, por ejemplo, como dando a entender que el Caudillo está en todas partes, que el que hace la guerra es él, y que una ciudad o un país en guerra están controlados por quien la hace. Franco quiere dejar claro que es él el que lleva la guerra, y que los demás son instrumentos en sus manos. Es difícil hacer hablar a un personaje histórico, tan conocido y desconocido a la vez como lo es Franco. Quizá algún lector le pueda achacar a Umbral inexactitudes en el retrato de su personaje, en el temperamento que muestra en su novela (directo en lo que hemos llamado “monólogos”, y ambiguo y oblicuo en las palabras que dirige a sus subordinados), pero no en el tono que le ha dado. En *Leyenda del César Visionario* el autor ha conseguido en su Franco un personaje verosímil, verosímil como engranaje novelístico que no olvida que viene de la Historia, pero que en la ficción puede completar las lagunas que dejó abiertas en la realidad. Los errores y las injusticias serán históricas, pero no literarias, y Umbral, en este libro, aunque sirviéndose de la Historia, ha querido hacer sobre todo, una vez más, literatura.

Por las tierras de Castilla ha aparecido un personaje que dicen que es José Antonio. Va de pueblo en pueblo, bebiendo con los campesinos y acusando a los que le han traicionado a él y a sus ideas. Franco no cree en absoluto en la autenticidad de este personaje. Piensa que es un loco, pero sabe que, loco y todo, le puede hacer el mismo daño que si fuera José Antonio. El narrador pasa sin más separación que una frase de vuelta a la narración anterior, especie de tránsito breve y conciso, del relato de las andanzas de este

³⁷³ Umbral cita unos versos de “Leyenda del César Visionario”, de Federico de Urrutia, en el lema del libro (ed. cit., p. 5): “Levantó el César la espada / como un guerrero de antaño...”

“fantasma” que ya se va convirtiendo en leyenda, a los pensamientos de Franco, esas palabras que nos las imaginamos escapadas de los labios del general, sin que éste apenas tenga que moverlos.

Parece que el Ausente merodea la capital, pero no acaba de entrar. Franco, después de oír a unos y a otros, se lo piensa con rabia helada, pero sin alarma. Éste es un loco solitario o es una broma siniestra de los aznares para alborotarme a la gente (Franco tiende a pluralizar determinados apellidos, peyorativamente: los aznares, los laínes). En todo caso, que lo detenga la Guardia Civil y se le fusila. Pero la respuesta de los campesinos hay que tenerla en cuenta. Entre todos, y menos mal que hemos parado a ese loco de Giménez Caballero, están creando la superstición de José Antonio. Bueno, José Antonio ya no era más que una superstición, pero ahora me la avivan con esta mascarada. (Franco ha comprendido que la conjura va contra él y, si se trata de un loco aislado, lo está perjudicando lo mismo, porque la gente sigue al loco.) Esta guerra se me está pudriendo entre las manos. La he prolongado por limpiar fondos a España, la represión se hace mejor en la guerra que en la paz, como siempre he dicho, aunque luego, por desgracia, habrá que seguir, y sonrío recordando las radios rojas, todas las noches, con su slogan de “la heroica resistencia de Madrid”. No puedo entregarme a la inercia de la guerra. Ese fantasma loco ha sido una advertencia, si hay alguien detrás se van a enterar, a ése se le fusila y en seguida tomo Madrid, y llama a Ramón para que le informe de si hay alguna conspiración en marcha en la ciudad. Luego coge un mapa y su índice corto y prior va siguiendo, con meandros y rectificaciones, el camino de Madrid.³⁷⁴

Éste es uno de los últimos y más largos monólogos de Franco en *Leyenda del César Visionario*. Estamos hacia el final de la novela y Umbral va cerrando las líneas narrativas que había abierto. La del “nuevo José Antonio” ha aparecido al final, y parece sustituir al tema de Dalmau, el anarquista catalán que Franco ya ha fusilado desoyendo los consejos y las súplicas de los “laínes”. Franco no duda, no pierde nunca los papeles, sus papeles *mentales*, digamos, porque lo importante siempre se lo guarda para sí, celoso de toda persona que no sea él mismo. En la novela, Franco no comunica sus ideas o sus decisiones hasta que todo esté prácticamente hecho, realizado. Los otros actúan por él, pero cuando actúan Franco ya está en otra cosa. En este monólogo, el general explica, en forma de diagnóstico frío, lo que ha sido la guerra y cómo va a terminar. “La he prolongado para limpiar fondos a España, la represión se hace mejor en la guerra que en la paz, como siempre he dicho.”

Millán Astray, en el Frente de Madrid, ofrece la rendición a la ciudad, inútilmente porque ninguna de las ciudades que el ejército nacional ha conquistado se rindió. Es un

³⁷⁴ Op. cit., pp. 169 y 170.

Madrid deshecho, roto, y el día, nos dice el narrador, plumizo, casi invernal, pesimista. Franco observa todo con sus prismáticos de campaña:

Franco va a dejar que otros generales entren en Madrid. Él se va a ir a Toledo a liberar a Moscardó en el Alcázar. Esto no se lo dice a nadie. Franco lleva estas cosas en la sangre y da primacía a una victoria militar, el Alcázar, sobre una victoria civil, Madrid. Aparte que quiere anexionarse la gloria de ser el libertador de Moscardó.

Los raíles del tranvía, muriendo entre adoquines como dos hilos de agua plateada. Las líneas de la luz y del teléfono, colgando de un poste torcido y herido por un refilón de obús en su corazón calcinado y de madera. El viento guadamarreño de enero es como una respuesta de la nada, respuesta silbante y fría, cuchillo de cielo, al mitin para nadie de Millán Astray. Franco deja caer los prismáticos sobre el pecho y habla en voz alta para sí mismo:

-A éstos les voy a dar un invierno duro y para la primavera entramos en Madrid.³⁷⁵

Esta última frase de la novela redondea la personalidad que Umbral nos ha transmitido en su personaje de Franco, y que por otra parte es una de las hipótesis, casi tópica, sobre su persona real. Pero el autor la ha dado tan pausadamente, con tanto detalle, que quien lee *Leyenda del César Visionario* acepta a este Franco, seguramente, por encima de los análisis y semblanzas que sobre él han ofrecido muchos historiadores. Es una ventaja novelística de la que se aprovecha Umbral. Con la posibilidad de oír hablar, incluso pensar, a Franco, si la técnica está bien utilizada (el lector nota que lo está), el personaje se acerca extraordinariamente a nosotros, y no podemos dejar de imaginar a Franco, con prismáticos de campaña, diciendo para sí mismo cuál va a ser el futuro de Madrid: “un invierno duro”, pues hay que terminar de “limpiar fondos a España”, “y para la primavera entramos en Madrid”, como si la primavera otorgara al final de una guerra un matiz distinto, alegría, optimismo, un renacer de toda la vida que ha estado parada, sólo en movimiento para morir o matar, en los tres últimos años.

³⁷⁵ Op. cit., p. 190.

II.16. MADRID 1940 (1993)

Madrid 1940 está subtitulada gráficamente “Memorias de un joven fascista”, y en ambos epígrafes encontramos las coordenadas principales de esta novela. El escenario es Madrid; la época, la inmediata posguerra, los primeros años de la década de los cuarenta; y el narrador y protagonista es ese “joven fascista” que asoma en el subtítulo y que nos ofrece las memorias de su vida desde que abandona su ciudad de provincias en busca de fortuna periodística hasta que espera, en el piso de su antigua amante, a que venga a matarle un moro, como le ha prometido.

En una entrevista de Guillem Martínez publicada en mayo de 1992,³⁷⁶ el autor contestaba preguntas específicas sobre *Leyenda del César Visionario*, pero cuando su interlocutor le pregunta si la Guerra Civil sigue siendo una “vía muerta” para la novela española, Umbral comenta que está escribiendo *Memorias de un joven fascista*, explicando lo que tiene esta nueva novela de continuación natural de *Leyenda del César Visionario*. Es curioso que hable de *Madrid 1940* con el título que luego se quedaría en subtítulo (esto se complica después en el prólogo).

El libro no se publicaría hasta octubre de 1993, pero en esta entrevista vemos cómo el escritor tenía ya muy perfilado el ambiente que quería recrear en *Madrid 1940*:

Es una vía rica [la Guerra Civil como tema literario], hasta el punto que estoy escribiendo una segunda parte de *El César Visionario*, que trata sobre el franquismo duro, años 1940-41, que fue brutal. Tengo datos por provincias. En Barcelona, por ejemplo, en esos años fueron fusiladas más de 9.000 personas. Mi libro, *Memorias de un joven fascista*, ambientado en el Madrid de esos años, cuenta la novela de un joven de aquella

³⁷⁶ Guillem Martínez: “Aquí se debe haber ahogado un pulpo. Entrevista a: Francisco Umbral”, *Quimera*, nº 110, mayo de 1992, p. 44-49.

edad. Ese joven evidentemente no soy yo, que por entonces tenía 5 añitos y no podía estar en *Chicote* alternando con Girón y con las putas de *Chicote*. Es la novela de la represión que siguió a la guerra civil. Es, pues, la continuación de *El César Visionario*, pero no porque me haya propuesto explotar un éxito, sino porque aquello exige una continuación. Se ha de explicar qué pasó después, pues no todo fueron banderas y desfiles y gente empleada en los ministerios. Todas las noches se mataba gente. Hubo dos tipos de represión: la militar, la organizada, la dirigida por Franco, que era más discreta, estaba dentro de la disciplina militar y se hacía en los cuarteles, y la otra, la represión espontánea fascista, de los señoritos fascistas, que salían cada noche con el cochecito de papá, se iban a barrios populares y se dedicaban a cazar obreros (...). Hubo una represión oficial y otra indiscriminada, practicada por incontrolados, perfectamente permitidos. Contar eso me parece la continuación lógica del libro anterior.³⁷⁷

Este comentario sobre *Madrid 1940* realizado por el autor antes de que la novela se llamara así, llama la atención por varias cosas. En primer lugar, la correspondencia que existe entre las ideas que aquí enuncia Umbral sobre su propósito literario, o proyecto en vías de realización, y la obra ya terminada que nosotros podemos leer ahora. Umbral entiende la novela como una “continuación lógica” de *Leyenda del César Visionario*. En lo cronológico así es. La narración de Mariano Armijo empieza más o menos donde acaba la historia de la *Leyenda*, con Franco a las puertas de Madrid. Cuando el joven Armijo empieza sus “memorias” ya ha terminado la guerra, es la época de la represión, como dice Umbral en esta entrevista. El autor tenía claras las líneas maestras de su relato: el espacio, el tiempo y el protagonista, que luego resultará ser el narrador. Y también el ambiente, porque nos muestra cierta documentación histórica para vestir el Madrid de posguerra de su imaginación, y también, quizá, el que pudo recordar de cuando él era muy niño, antes de instalarse en Valladolid.

Lo último que nos interesa de esta exposición que le hace Umbral a Guillem Martínez sobre la futura *Madrid 1940*, es la referente a su protagonista: “Cuenta la novela de un joven de aquella edad. Ese joven evidentemente no soy yo, que por entonces tenía 5 añitos (...)”. En el prólogo de la novela volverá a reivindicar su independencia respecto al personaje que ha creado.

³⁷⁷ Op. cit., p. 46.

II.16.1. El episodio nacional de Mariano Armijo:

Umbral realiza aquí otra especie de *novela histórica*, otro de esos *episodios nacionales* que ya hemos comentado, un relato en el que pesa sobre todo la personalidad de su narrador. Mariano Armijo (su nombre homenajea a Larra y a Dolores Armijo y podría haber sido el del hijo de ambos) es un falangista convencido, cuyo ídolo es José Antonio, pero que por encima de cualquier ideología o fidelidad coloca su propio provecho, su carrera de periodista al servicio del Régimen y de delator de “rojos”, de comunistas o de cualquiera que se interponga en su camino.

Sobre el carácter de *episodio nacional* que puedan tener *Madrid 1940* y otras novelas del autor, le pregunta Guillem Martínez en la entrevista ya citada:

-¿Este proyecto se podría enlazar con los Episodios de Galdós?

-Claro. Lázaro Carreter, que ha escrito mucho sobre mí, dijo una cosa certera. Sobre uno de esos libros míos que tratan de la historia contemporánea de este país dijo que era un episodio nacional hecho por alguien que no cree en Galdós. A mí Galdós no me gusta nada pero, curiosamente, cada vez me apasionan más los episodios nacionales. Los nuestros, no los de Galdós. Al margen de que estén de moda las novelas históricas, creo que la historia es un material novelesco apasionante. Pasados cincuenta años, la historia se convierte en literatura. Serrano Suñer, que está agonizando en Madrid, es un personaje de novela fuerte e importante: amigo de Hitler y Mussolini, que traicionaba a Franco... Nadie se puede inventar un personaje así, y como personaje es tan bueno que hay que utilizarlo. Además tiene una gran fuerza para el lector: ese personaje es verdad.³⁷⁸

Serrano Suñer tiene una gran importancia como personaje histórico en *Leyenda del César Visionario*, un papel equivalente al que desempeña Juan Aparicio en *Madrid 1940*. Umbral aprovecha la realidad de estos personajes, que los hace *verdaderos* sin que el autor tenga que esforzarse en convencer al lector de su verosimilitud, a la vez que, como personajes de ficción, puede utilizarlos para que realicen los fines que como novelista les ha impuesto (o, en algunos casos, que ellos mismos se han impuesto en cuanto seres de ficción).

Por la novela atraviesa el Madrid de la época, siempre a través de la óptica muy subjetiva y partidista de Mariano Armijo. Las persecuciones, las denuncias, la convulsionada España de la posguerra, los políticos, los intelectuales, los periodistas...

³⁷⁸ Op. cit., pp. 46 y 47.

Umbral se complace en retratar, aunque generalmente esos retratos sean breves y estén hechos a pinceladas sueltas (no es éste el tema de la novela), los ambientes literarios que tan bien conoce, como el Gijón, Chicote o el Ateneo, mezclados con otro tipo de ambientes, no tan literarios. Realiza semblanzas rápidas e intuitivas de algunos de los escritores que más admira, juntando su punto de vista con el de su personaje, Mariano Armijo. En las opiniones sobre César González-Ruano y Camilo José Cela, entre otros, y si se nos permite esta asociación, Umbral y su personaje parecen estar muy de acuerdo.

Decimos “si se nos permite” porque éste es un punto importante de *Madrid 1940*. En el comienzo del “atrio” el autor declara: “Mi novela *Madrid 1940*, que en principio pensé titular –equivocadamente- *Retrato de un joven fascista*, la verdad es que tiene de ambas cosas, y de quien no tiene nada es de mí, salvo la mecanografía.”³⁷⁹ Parece como si Umbral se apresurase, ya desde las primeras páginas de su libro, a desmentir cualquier similitud entre la historia de Mariano Armijo y la suya propia, entre la figura que narra en la ficción y la suya que escribe. En un escritor tan autobiográfico como Umbral es lógico que cualquier lector sospeche que esta afirmación del autor no es completamente cierta; pero también es muy lógico que Umbral quiera marcar las distancias entre él y su personaje, porque este libro se podía haber titulado, más literalmente que literariamente (justo al contrario de lo que sucedía en el libro que el autor publicó en 1973), *Retrato de un joven malvado*, o *Retrato de un joven fascista malvado*, para que el título ya fuera totalmente explícito.

Pero Mariano Armijo y la trayectoria que éste nos cuenta en sus “memorias” sí tienen mucho de Umbral, al menos en lo que concierne a lo que el lector umbraliano ya conoce. Aunque ese lector no dude, por supuesto, que nuestro escritor no haya sido un falangista puro y violento, con la pluma, ni que se haya dedicado a delatar comunistas para obtener beneficios de índole personal, profesional o sentimental.

En algunos aspectos Umbral ha trasladado su propia experiencia juvenil al Madrid de la inmediata posguerra, su propia venida a la capital de España, y la vida que allí llevó en los años sesenta, con el periplo de Mariano Armijo. Y además ha dado un protagonismo bastante importante a un personaje, María Prisca, “la marquesa”, amante de un ministro de

³⁷⁹ Francisco Umbral: *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 9.

Franco, que ya había aparecido en otras novelas suyas, como *El Giocondo*,³⁸⁰ y en libros de memorias como *Trilogía de Madrid* (1984) o *Memorias eróticas* (1992). La personalidad de “la marquesa”, y los rasgos que la caracterizan, son prácticamente los mismos en todos estos libros.

Umbral, en muchos momentos de la novela, ha utilizado la pizarra de su propia figura, para construir a Mariano Armijo. Esto no sería nada extraño, porque el escritor lo ha hecho continuamente; lo particular es cómo lo ha hecho teniendo en cuenta la personalidad de Armijo. Ha cambiado, llevándolo al opuesto, su propio signo ideológico, y le ha inculcado al personaje una radicalidad fascista, una *violencia* y unas depravaciones que él, naturalmente, no tiene.

II.16.2. Las memorias-diario de Mariano Armijo:

Se nos presentan, pues, las memorias de Mariano Armijo, y en el texto se dice con insistencia que se están escribiendo unas memorias y no otra cosa. Pero lo que Armijo hace es más bien un diario. Quizá dé esta impresión porque todo el relato se nos cuenta en presente, y con una sensación de gran inmediatez, pero hasta las últimas páginas el lector cree que le están refiriendo los sucesos a medida que éstos van teniendo lugar, con una técnica más directamente novelesca que memorialística (memorias ficticias, por supuesto). Observemos el siguiente fragmento:

María Prisca fuma, se pone absurdamente las grandes gafas negras, en la cama, y se acaricia los pechos desnudos, como si fuesen el único tesoro que le queda en esta vida.

-Sólo te falta decirme que el *valet* te pide los atrasos.

-Bueno, podemos seguir usando el coche durante un tiempo.

-Pero sin la banderita, supongo.

-¿Te hacía ilusión la banderita?

Lo encuentra infantil y me da un beso de ternura. Espero que no se esté trabajando otro polvo.

-¿Puedo hacer algo por ti, Prisca?

-Eres un cielo.³⁸¹

³⁸⁰ Cfr., en el capítulo dedicado a *El Giocondo*, el párrafo II.3.3, “La Marquesa, eje del relato”.

³⁸¹ Francisco Umbral: *Madrid 1940*, ed. cit., p. 153.

Parece que Umbral quiere dar la impresión que su personaje juega a novelista a la hora de *hacer memoria*. Pero en fragmentos como éste la ilusión se desbarata, y el lector cree percibir que el personaje no está escribiendo un pasado, una historia de su vida que ya está cerrada, sino un episodio que aún se está desarrollando y del que no sabe el final. En *Madrid 1940* no hay reflexión de memorialista, sino la incertidumbre propia del que escribe un diario y no sabe qué va a ocurrir al día siguiente. Pero no importa mucho esto; el lector puede tomar *Madrid 1940* como unas memorias *inmediatas*. Por otra parte, hacia el final de la novela, cuando los fragmentos que escribe el protagonista son cada vez más breves y cada vez más apresurados (teme que le venga a matar el moro que ya asesinó a una vecina de María Prisca), Armijo sí dice que lo suyo puede ser un diario, aunque con una gran desorientación, como si en verdad (y es lo más verosímil desde el punto de vista novelesco) no le importara nada a qué género puede pertenecer lo que hace, aunque él se gane la vida, parcialmente, escribiendo como periodista:

No puedo soportar el mundo que se anuncia, y que es el de siempre. Escribo a ráfagas y fustazos en este diario. Escribo a ráfagas y fustazos en este diario, en estas memorias, en este cuaderno, en este libro. La muerte de Hitler me ha dejado hospiciano.³⁸²

II.16.3. Periodista, delator y depravado sexual:

Hay dos aspectos fundamentales en la historia de Mariano Armijo, aparte de su fanatismo por José Antonio Primo de Rivera y todo lo que él implica. Por una parte están sus ambiciones profesionales, colmadas con la colaboración en muchas publicaciones del Movimiento, su amistad con Juan Aparicio (al que dice odiar y admirar a la vez), y sobre todo la oportunidad que le ofrecen de convertirse en espía y delator de comunistas, de todo aquél que no entra en el nuevo orden que quiere Franco. Esta tarea le divierte muchísimo. Incluso ve en la delación algo “intelectual”, sublimando su actividad hasta unos límites que sólo los podría explicar el cinismo o la patología. Pero Armijo es sincero cuando dice sentir un gozo casi artístico, creativo, en la delación, y contrapone ésta a matar:

³⁸² Op. cit., p. 240.

Pero matar es tan monótono como joder, ya digo. La delación es intelectual y se prestigia con la distancia. Yagüe, cuando tomó Badajoz, hizo una corrida de toros con curas, monjas, frailes, operarios y braceros, campesinos y ametralladoras. A mí todo eso me parece el costumbrismo de la muerte, una cosa que detesto.

En el Ford T de los falangistillas adolescentes sí que pienso ir una noche de éstas, por hacer un reportaje, aunque ya sé que me voy a aburrir. El matar, ya digo, es tan monótono como el joder, mi Star nuevecita me fascina como objeto, como un violín de la muerte, pero dudo que la utilice contra nadie. El fascismo es un dandismo y yo aspiro al dandismo violento y sereno de los alemanes.³⁸³

Denuncia por el mero placer de denunciar, aunque aprovecha para deshacerse de presuntos rivales amorosos que compiten con él por María Prisca, “la marquesa”, amante del ministro franquista.

Y ahí entramos en el segundo aspecto troncal de la existencia de Mariano Armijo: el sexo, las mujeres. A María Prisca la engaña con una tuberculosa, María de la Escolanía, que a su vez engaña a un terrateniente (el terrateniente está casado, por completar esta red de infidelidades amorosas), y a María Prisca la *engaña* con cadáveres femeninos, mujeres jóvenes, del tanatorio. Hasta que conoce a Juana en la ribera del Manzanares, una chica de trece años de la que se enamora al instante.³⁸⁴ A la chica la pondrá a hacer gimnasia desnuda, junto con otras niñas, para solaz de sí mismo y de otros privilegiados, “jerarcas del Régimen”, como se dice en el libro.³⁸⁵ Incluso llegará a denunciar al padre de Juana para tener mayor control sobre la niña.

Mariano Armijo nos va ofreciendo una degradación total de su persona. En el ambiente que registra, lleno de denuncias, persecuciones en las calles, abusos en las cárceles, etc., su propio comportamiento no llama mucho la atención. Pero Armijo cada vez va más lejos en su furia joseantoniana, en su racismo que quiere exterminar a los gitanos como Hitler exterminó a los judíos. Su racismo es radical, como podemos leer en el siguiente fragmento:

No lo puedo evitar, los moros me dan asco, y los negros y los judíos y los indios y los gitanos y todas las razas oscuras. Arrastran consigo como una mugre bíblica. En esto me entiendo perfectamente con Hitler (y en otras cosas). Amo en la niña Juana la Castilla

³⁸³ Op. cit., p. 117 y 118.

³⁸⁴ Puede haber alguna relación entre esta Juana, la Lilí de *Travesía de Madrid* y la Envidita de *Trilogía de Madrid*. Todas viven en el mismo ambiente, son personajes débiles y entrañables. Los protagonistas vuelcan en estas niñas la ternura que no ya no sienten hacia casi nada (cfr. II.12.6).

³⁸⁵ *Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 168.

goda, la Galicia celta, las razas rubias, claras, limpias y esbeltas. Está claro que el porvenir del mundo se juega entre arios y judíos. Hitler lo ha visto genialmente.³⁸⁶

Es un machista extremo, aunque no violento, y no tiene ningún respeto fuera de su ideal falangista y del amor, bastante platónico, que descubre en Juana. Ambas pasiones le sostienen ideológica y sentimentalmente hasta el final. En el fondo Juana saca de Armijo lo mejor que tiene, y la única ternura que muestra en la novela se la dedica a la niña. El cinismo y la depravación del personaje se atenúa con Juana, que es como una última esperanza de redención ética para el protagonista, después de todas las tropelerías que ha cometido, sobre todo contra el padre de la chica:

Parece que Perpetuo nunca le contó nada de mí a la niña. Es natural. Ella no podía comprenderlo. Perpetuo ya está fusilado, a lo mejor muy lejos de aquí, pero este otro de ahí abajo también sirve para padre. A Juana la saco de Auxilio Social una vez a la semana, los domingos. Lo primero visitamos la tumba de Perpetuo Trigueiros, y luego le compro un polo, la llevo a las verbenas, a las romerías, al cine, a los caballitos, a sitios divertidos. Al fin Juana está a mi merced (en Auxilio Social saben que fui buen amigo de su padre y que la niña no tiene a nadie). Un domingo entero con la niña mujer da para mucho. La sobo, la toco, le cojo las manos, me revuelve el pelo, nos rozamos todo el rato, se me aprieta en las películas de miedo, la llevo en brazos por la Casa de Campo, cuando está cansada. La amo.³⁸⁷

El otro sostén vital de Armijo, el ideal falangista, se mantiene también hasta el final de sus días, aunque ya muy amargo por el rumbo que está tomando la política mundial (la Segunda Guerra Mundial y la derrota de Hitler, que se va viendo cada vez más clara conforme avanza la novela) y sobre todo la actitud de Franco hacia España y los españoles, que para Armijo es intolerable y traidora. José Antonio es su modelo, lo ha mitificado. Lo compara frecuentemente con figuras como la de Hitler y Franco, y siempre sale airoso “el Ausente”. A José Antonio Mariano Armijo lo envuelve en un aura poética, a veces romántica, siempre idealizada y nostálgica:

Madrid se está llenando de paletos. Los campesinos abandonan la tierra muerta, la tierra sin pan, la tierra que hemos fecundado de sangre para algo, y en la que ahora no florece nada, porque la muerte, en José Antonio, es una muerte fecunda, una muerte que tiene su primavera, como la vida, pero la muerte de Franco es una muerte militar y estéril, porque

³⁸⁶ Op. cit., pp. 188 y 189.

³⁸⁷ Op. cit., p. 180.

a nuestro general le faltan ideas, imaginación, poesía, y a los pueblos no les mueven más que los poetas.³⁸⁸

II.16.4. Estructura, ambientación histórica y cultural:

La estructura de *Madrid 1940* que, insistimos, no está concebida como la de unas memorias ficticias, sino como un relato sin otro eje que el del personaje principal, su ideología y su personalidad, la época y las atrocidades que se cometieron, según nos las cuenta el narrador, en aquella época. En este sentido *Madrid 1940* es una novela un tanto caótica, porque los hechos que trae a colación Mariano Armijo están transcritos sin ningún orden, como en aluvión. Aunque sí hay un conato de estructura, meditada y cumplida, en esa alternancia del relato personal, digamos, del narrador protagonista y los sucesos históricos que tienen lugar en España y en Europa en los años de la novela. Están dispuestos a la manera de un anuario que resalta lo más importante acaecido en un período de tiempo. Se nos dan noticias de la Segunda Guerra Mundial, y se nos habla mucho de Hitler y del nazismo, en lo que concierne al exterior de España. Del interior se nos suministran cifras de las persecuciones franquistas posteriores a la guerra (el “limpiar fondos a España”, que cita mucho Armijo atribuyéndole la frase a Franco), el declive de la Falange, la reorganización del país, etc.

En medio de este torbellino histórico tienen lugar las andanzas de Mariano Armijo, más interesado al principio por su carrera periodística que por cualquier otra cosa, pero a quien el tiempo convierte en un sanguinario de una crueldad impredecible. Entre su ideal falangista, el placer que siente por delatar, con motivos más personales que políticos, y sus relaciones sexuales con varias mujeres hasta llegar a la necrofilia y a la pedofilia, se mueven estas *memorias de un joven fascista*. Umbral pretendía describir unos años para él sórdidos desde un punto de vista sórdido. Es evidente que la creación de este personaje es todo un logro. El protagonista no desentona, incluso lo supera, con el ambiente de represión, persecuciones, represalias, “limpias”, etc. Pero quizá se han cargado las tintas en la radicalidad de Armijo, en su carácter fascista aliado con su peculiar cinismo. Es tan canalla que el lector puede sentir que está ante una caricatura, y no un personaje que se

³⁸⁸ Op. cit. p. 181.

quiere serio y dramático. En nuestra opinión Umbral no ha querido hacer una caricatura, y por eso ese gran logro que es la creación de su personaje queda un poco deslucido.

Ya hemos dicho que, junto al ambiente político, el cultural es muy importante en *Madrid 1940*. Mariano Armijo traza semblanzas de muchos de los escritores de la Falange, como Eugenio Montes y Rafael Sánchez Mazas, y de los únicos miembros de la generación del 98 que aún vivían: Baroja y Azorín. A éste último incluso llega a entrevistarle. Es curioso observar cómo Umbral dota a su personaje de las mismas opiniones literarias que él mismo dejó patentes en *Las palabras de la tribu*.³⁸⁹ De Baroja, por ejemplo cuenta una anécdota y luego escribe unas valoraciones que no distan mucho de las que ya vertió en aquel libro de ensayos literarios, o “memorias literarias” (como al autor le gusta llamarlo), y en muchos otros lugares de la obra periodística y ensayística de Francisco Umbral. El fragmento referido a Baroja quizá sea un poco largo, pero pensamos que merece la pena reproducirlo:

Baroja también ha vuelto, ya se ha dicho aquí, y se pasea por el Retiro temiendo ser atacado y follado por los fascistas, cuando es el padre involuntario del fascismo español. Juan Aparicio y yo vamos a llevarle el carnet honorífico de periodista y, al final del discurso de Aparicio pregunta, en su papel de cazurro vasco:

-¿Qué se debe?

A mí Baroja me parece un señorito de Neguri disfrazado de mendigo del metro, un folletinista sin el orden ni la precisión de los folletinistas, un viejo amarraco y piparro, que ha leído poco y piensa por su cuenta, pero poco y mal. El franquismo cuida a Azorín y Baroja porque son todo el 98 que tenemos, pero me parecen los peores del grupo.³⁹⁰

En general, en cuestiones artísticas y literarias Umbral y su criatura están totalmente de acuerdo, hasta identificarse en una misma mentalidad estética.

II.16.5. El final de Mariano Armijo:

Umbral hace coincidir el final, o el presunto final, de Mariano Armijo, con la decadencia de la Falange en el régimen franquista. Armijo, viendo cuál va a ser el

³⁸⁹ Francisco Umbral: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994. Cfr. sobre todo las siguientes secciones: “98 y Modernismo” (pp. 19-68), “Los prosistas de la Falange” (pp. 231-274), “La generación del 36” (pp. 275-290) y “Cela y la posguerra” (pp. 333-348).

³⁹⁰ Op. cit., p. 159.

desenlace de la Segunda Guerra Mundial, cómo va a caer su admirado Hitler, y qué rumbos está tomando España en su política interior y exterior, además de la social –muy importante para él-, se decepciona y pierde toda esperanza. En su vida íntima, Juana, la niña a la que arrancó de sus padres, le echa en cara todas las atrocidades emprendidas por él contra su familia. Lo sabe todo. Perfecta, de Sección Femenina, con la que Armijo se acostaba, le ha traicionado y se lo ha contado todo a Juana, pensando que él la había traicionado también a ella, denunciándola ante Pilar Primo de Rivera como delatora de los actos de lesbianismo que se producían frecuentemente en la Sección. Armijo se ha quedado solo, como él mismo dice, solo y sin las creencias y fanatismos a los que se había entregado, y sin el amor de Juana, que para él había sido una especie de redención en el amor platónico, como ya hemos subrayado.

Solo. Estoy solo. Siempre he estado solo. Conozco a mucha gente en Madrid, pero creo que éstas son las memorias de un hombre solitario. No he podido ni querido integrarme profundamente en la farsa falangista. Hay pequeños grupos joseantonianos que son mi único mundo, pero especulan y no actúan. Los falangistas teníamos que haber pasado ya a la acción directa (así empezamos o empezaron), y no contentarnos con esa romería del 20 de noviembre, cuando todos se emborrachan camino del Escorial y lo que hacemos, en realidad, es enterrar más a José Antonio.³⁹¹

A Mariano Armijo, sin fe en el futuro de sus ideas, perdido el gran amor que por fin había descubierto, no le queda sino esperar a que venga a matarle el moro. Ya no sabemos si escribe sus *memorias* o si tenemos acceso, directamente, a sus pensamientos más íntimos. En las últimas líneas de la novela Armijo hace un pequeño resumen de lo que nos ha contado. Espera la muerte pero se mantiene coherentemente cínico, como se ha mostrado durante todo el relato. Con ese cinismo, que aquí se confunde con el humor negro aplicado a su propio futuro, Mariano Armijo aguarda su final. Un final que el escritor prefiere dejar mínimamente abierto, en suspenso, como si el destino de Armijo fuera esperar para siempre a que el moro vaya a matarlo.

Estoy tendido y solo, todo fluye, con el whisky y la pistola sobre la mesilla. El moro está ahí abajo como todos los días. O me mata o le mato. O me mata o me mato. Soy el huérfano de José Antonio, de Hitler, de la Falange, el huérfano de María Prisca, madre madrastra, y el huérfano de esa hija adorable, Juana que me había dado la vida, y a la que

³⁹¹ Op. cit., p. 232.

no veré más. (...) Esta casa, por la que han pasado tantas cosas, tantas mujeres, huele renovadamente al perfume muerto y carísimo de María Prisca, a los días de esperanza y ministro. Me parece que el moro va a subir a matarme esta noche, no sé. Es un miedo y un alivio el saberlo, el intuirlo. Termino la botella de whisky y empiezo otra. Los cabrones de los ingleses, aunque hayan ganado la guerra, siguen enviando un whisky realmente bueno.³⁹²

³⁹² Op. cit., p. 246.

II.17. LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN (1995)

Las señoritas de Aviñón es otro de esos *episodios nacionales* que según Lázaro Carreter, y nos parece cierto, escribe Francisco Umbral, más atento sin embargo al modelo valleinclanesco que al galdosiano. El autor, una vez más, juega con su propia biografía, y con la de su familia, para entretrejerlas con la Historia de España. Presenta el libro como “memorias”, pero también como novela (“verídica novela”, dice el narrador en algún momento).

Por el cocido de los jueves pasaron todos los que luego se llamarían el 98, así como algunos modernistas, todos repitiendo a Rubén hasta en el “Admirable”, que era su manera de no decir nada. Quizá me vayan saliendo algunos al hilo de la memoria (novela que juega a no serlo, que trata de abolir “la odiosa deliberación de la novela”, Breton, y que adopta la fórmula de memorias apócrifas, y precisamente por eso, muy naturalmente, se va machihembrando como novela, sin forzosidades de autor escrito).³⁹³

En ese paréntesis Umbral aclara perfectamente lo que está haciendo, el género del que se sirve y cómo se sirve de él. Nos parece muy acertada esa expresión, “memorias apócrifas”, como fórmula novelística que el autor practica en *Las señoritas de Aviñón* y en muchas otras novelas. Son apócrifas porque se traslada la biografía del narrador bastantes años antes de que naciera el propio Umbral, porque los personajes de la familia están transformados por ese trasladarse en el tiempo, y porque a las figuras históricas que aparecen se las ha hecho convivir con una familia muy concreta, la de Francesillo (reiterado *alter ego* del escritor).

El tiempo de la acción abarca desde la Primera Guerra Mundial, o *Grand Guerre*, como se la nombra en la novela, en francés, más decadente y universal, hasta la Guerra Civil. Predomina la narración rápida de sucesos, la reflexión intuitiva de los hechos

³⁹³ Francisco Umbral: *Las señoritas de Aviñón*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 85.

históricos y culturales, y los veloces diálogos que cruzan *Las señoritas de Aviñón*, tal vez lo más logrado de la novela. Francesillo es el narrador de la historia, un aparte de la gran Historia que está sucediendo, como ya ocurriera, aunque con un espacio temporal más amplio, en *Los helechos arborescentes* (1980), entre otros *episodios*. El bisabuelo de Francesillo es Martín Martínez, un rico terrateniente, que ha hecho fortuna vendiendo mulas a los franceses durante la Primera Guerra Mundial, y que invita a comer a su casa a lo más selecto de la intelectualidad y la política españolas. Artistas como Picasso, escritores como Galdós, Unamuno, Valle o Emilia Pardo-Bazán, militares como Miguel Primo de Rivera (en el tiempo en que fue dictador de España), conviven en esa casa un tanto peculiar con la familia de Francesillo, especialmente con sus tías, de las que muchos de ellos se enamoran. Entre estas tías destaca, muy por encima de las demás, Algadefina, el amor incestuoso de Francesillo, presente en otras novelas del autor. Ya hemos hablado de este personaje, y de cómo Umbral explica su creación en un fragmento de *Los cuadernos de Luis Vives*.³⁹⁴

II.17.1. “La odiosa deliberación de la novela”:

Las señoritas de Aviñón logra escapar, efectivamente, de “la odiosa deliberación de la novela”, según frase de Breton que el escritor no se cansa de repetir a lo largo de toda su obra. Lo consigue porque muestra un entramado novelesco muy espontáneo, a la manera de las memorias, donde unas cosas llevan a otras, y algunas se olvidan y otras se recogen. Umbral parece transmitir desgana en su narración familiar, como un contrapunto de la gran Historia que entonces se desarrollaba, mezclando sus personajes ficticios, aunque con una base muy real en miembros de su familia, con las grandes figuras de la Historia. Esto lo ha hecho con mucho acierto, y no es la primera vez que lo consigue. Pero esa desgana, en ocasiones, llega a un límite: no le importa repetir muchas veces una anécdota, un fruto de su ingenio, o trastocarlo, porque la novela sigue su marcha y él no la quiere parar con correcciones *molestas*. De este modo, el libro gana en dinamismo pero pierde en calidad

³⁹⁴ Cfr. el capítulo “Entre la novela y las memorias. Hacia un concepto umbraliano de la novela” (I.3).

artística, de obra bien trabada, estructurada. No hay “deliberación”, es verdad (suponemos que hasta cierto punto), pero quizá debería haber algo más. Los sucesos se van contando tal como vienen a la cabeza de Francesillo –que en este caso es la misma que la de Umbral- y el esfuerzo del autor por dotar a ese personaje de una desgana creíble no tiene que ser demasiado grande, porque adivinamos en esa desgana la del mismo Umbral, que no cree en la novela como género cerrado, si no como algo abierto que puede asumir las más variadas expresiones, los más distintos contenidos y formas. A él le gusta la fórmula memorialística, “memorias apócrifas”.

II.17.2. La Historia de España y la historia familiar, fusionadas:

Las señoritas de Aviñón, aunque de una forma muy peculiar, es una novela histórica. Umbral, desde *Los helechos arborescentes*, ha sacado buen provecho de la Historia de España. Digamos que ha dado su propia interpretación de muchos momentos capitales de esa Historia y los ha escenificado. Su novelización, más que vulgarización, como a algún lector le puede parecer, es desmitificación y análisis, siempre con un tono que aparenta ligereza –porque en verdad es ligero-, pero que a la vez es profundamente serio. Cuando retrata personajes reales, históricos, lo hace con sus rasgos más tópicos y conocidos, algunos caricaturescos, pero logra también devolverles la humanidad y la lozanía que quizá los historiadores y la distancia histórica les han quitado. Sin embargo, no hay que olvidar que todo esto responde a la creación literaria, y que esa creación impone sus propias leyes, leyes de libertad.

Se lo dije a tía Algadefina antes de dormirme:

-No sé cómo aguantas a ese pintor gitano. Los franceses han dicho que es el Judas del cubismo.

Quizá la frase era al revés (lo había dicho Picasso de Braque), pero yo la utilicé así, porque ya estaba aprendiendo a manipular los textos. O sea, a ser escritor.

La corrida del domingo se debatió mucho en el cocido del jueves. Además que había pleno. Don Miguel de Unamuno dijo que los toros eran la misa negra del casticismo nacional, y que ese casticismo no era el suyo. Las mamás y las tías, a través de las de Caravaggio, habían invitado a Machaquito al almuerzo, y allí estaba el torero, que, vestido de paisano, con un terno café, me pareció un señorito de pueblo o un mozo endomingado, con cara de muerto, como todos los toreros, pocas palabras y poco

alimento. Luego me fui dando cuenta de que María Luisa, con su melena roja y naranja, con su escote vertiginoso, estaba tratando de enamorar al diestro. El gitano Picasso replicaba a Unamuno:

-Mire usted, don Miguel, yo no sé el torero, pero a mí pintar el toro me parece la única forma de pintar España.

-¿No irá usted a decirme eso tan gracioso de la piel de toro, joven?³⁹⁵

Pero, como ya hemos dicho otras veces, el mayor acierto de las *novelas históricas* de Umbral, y de *Las señoritas de Aviñón* en particular, es el de haber hecho coincidir la Historia con mayúsculas con la historia personal del autor y de su familia, la crónica de un país con la memoria íntima de una casa. Un pasado privado, unos personajes que, al igual que los históricos, pero mucho menos conocidos, por supuesto, resucitan para convivir juntos, cuando jamás se vieron las caras. Como ya hiciera en *El fulgor de África* (1989), donde el personaje autobiográfico en aquella ocasión se llamaba Jonás y su actuación en la historia era mayor, Umbral juega con el tiempo y se construye su propia máquina del tiempo. Traslada sus peripecias familiares, sus tías, primos, abuelos, bisabuelos, transformados en la ficción, a un tiempo pasado, no muy pasado, porque él nació en 1935, según siempre se ha dicho –Anna Caballé afirma que su fecha de nacimiento es el 11 de mayo de 1932-, en un movimiento temporal de todo un mundo, con sus anécdotas, sus recuerdos, imaginaciones que seguramente venían de muy atrás. Umbral traslada a su familia en una máquina del tiempo, para recrearla en una ficción histórica del Madrid de guerras y entreguerras. Francesillo, el narrador-personaje inventado por el escritor, se basa en su biografía, pero ha tenido que levantar con la base de la Historia una nueva Historia, literaria, que necesariamente debe contar con su familia, al menos como testigos privilegiados.

II.17.3. El narrador de *Las señoritas de Aviñón*:

En casi todas estas *novelas históricas* de Umbral, como ya sabemos, se da un narrador común, o al menos muchos narradores que comparten características muy

³⁹⁵ Op. cit., pp. 57 y 58.

parecidas. Aunque este personaje reciba el mismo nombre, Francesillo,³⁹⁶ no es exactamente el mismo personaje, como tampoco estas novelas constituyen el mismo libro. Podríamos pensarlo al observar cómo muchos episodios se repiten en unos y otros libros. Pero la intención de Umbral siempre es distinta, como distinto es el tiempo en el que escribe y distinta la cabeza que ha acometido la tarea de *contar* a su modo la Historia de España, sobre todo la época contemporánea, que es la que más interesa a nuestro autor.

Francesillo, aquí memorialista, cronista de su familia, voz es equiparable en muchos aspectos a la del autor, aquí es más narrador que personaje, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas, donde sus papeles están más equilibrados. En *Las señoritas de Aviñón* Francesillo es, más que nunca, cronista de su familia y de un tiempo histórico, de ese tiempo histórico que se expresa a través de su familia, los cocidos de los jueves organizados por su bisabuelo Martín Martínez,³⁹⁷ el contacto que tienen los grandes personajes de la cultura y de la política con la familia de los Martínez. Porque Francesillo cede el protagonismo de su historia, rápida, llena de diálogos, muchas veces anecdótica, a esa familia y a esos personajes. Casi siempre él se limita a ser testigo. Francesillo hace ese “cronicón familiar” que pretendía Jonás “el bastardo” de *El fulgor de África*, porque lo más normal hubiera sido que nos contase sus propias memorias y, marginalmente, las de su familia, escritas por él. Pero eso ya lo ha hecho Umbral en muchas ocasiones; aquí se ha planteado un proyecto nuevo, distinto, aunque en esencia siga siendo el mismo. Al principio de la novela aparece Francesillo con Pablo Picasso, que ya estaba pintando a sus tías. Francesillo es muy niño, y le hace un comentario insolente al futuro gran artista. Sus ojos de niño irán creciendo y se harán de adolescente, porque la novela alcanza las fechas de la Guerra Civil. De la Primera Guerra Mundial, o *Grand Guerre*, a la Guerra Civil española. Francesillo mira esas grandes figuras del arte, la literatura y la política, desde abajo, como el niño que parece no enterarse de nada, pero que en el fondo sabe muy bien quiénes son esos señores, lo que significan, y que está reteniendo todo eso para luego contarlo, en el futuro, en unas “memorias apócrifas” como las que presentan *Las señoritas de Aviñón*.

³⁹⁶ A veces recibe otros nombres, pero Francesillo ha sido el más constante de todos ellos.

³⁹⁷ “Bisabuelo a los 50: en mi familia se principia a follar muy joven”, dice Francesillo de don Martín Martínez en la página 130.

El narrador sólo se hace agente verdadero y total de la acción, narrador y personaje principal a la vez, al ir creciendo con la Historia que cuenta. La Guerra Civil se aproxima y con ella Francesillo cobra mayor relieve. Por fin realiza físicamente ese amor que siente por su tía Algadefina y que ha esperado tantas páginas. Todo sucede como por casualidad, espontáneamente, como un encuentro más entre tía y sobrino que este vez tiene un final diferente.

-¿Cómo van las cosas, tía?

-Ella me cogió la cabeza con una mano lenta y suave.

-Ya sólo te veo una vez por semana, Francesillo. ¿En qué andas metido?

-Tú eres la que le dedicas demasiado tiempo a Azaña.

-¿Estás celoso de don Manuel?

-Sí.

-Tiene mucho trabajo y mucha responsabilidad, el pobre hombre.

Tía Algadefina acercó mi cabeza a la suya y me besó en la boca. Aquello fue como un milagro, como si me hubiese besado la Virgen, con lengua y todo. Luego ella tuvo tos y una hemoptisis. La huida de mamá hacia León, las tierras del bisabuelo, había hecho más libre a su hermana, lo comprendí entonces. La llevé hasta la cama para que reposase y allí hicimos el amor sencillamente, dulcísimamente, silenciosamente, y me sentí como el Dante en el Paraíso. Luego tía Algadefina se quedó dormida y respiraba con afán y esfuerzo hasta que se serenó. El amor la había curado.³⁹⁸

Con este desenlace, Madrid a punto de ser tomado por los nacionales y su familia en la ruina, desmembrada, dispersa, apenas viva, Francesillo se convierte en el protagonista indiscutible de su propia historia. Ha pasado de testigo de lo que sucede en la novela a actor, y quizá juez de los hechos familiares e históricos que ha tenido que presenciar.

Pero el narrador-personaje que es Francesillo, narrador en primera persona, se quiebra constantemente cuando describe escenas a las que él no pudo asistir y que nadie se las podía contar con tanto detalle, con palabras tan precisas. Ahí puede jugar al novelista dentro de la ficción, como todos los memorialistas, consciente o inconscientemente, juegan. Umbral tiene en este sentido *coartada* de memorialista, pero no de novelista. Así, por ejemplo, cuando narra la despedida de su bisabuelo Martín Martínez a María Eugenia, con la que se ha estado acostando durante mucho tiempo y a la que ha mantenido con su dinero.³⁹⁹ Francesillo adopta el punto de vista de un narrador omnisciente, que conoce todo lo que ha pasado en un lugar sin haber estado allí. El narrador-personaje parece olvidar que

³⁹⁸ Op. cit., p. 195 y 196.

³⁹⁹ Op. cit., pp. 176-178.

está escribiendo, o contando de viva voz, o pensando, unas memorias, y juega a la narración novelesca. En realidad ya nos lo advertía en el primer fragmento que transcribíamos en este capítulo: “...se va machiembrando como novela sin forzosidades de autor astuto.”⁴⁰⁰ Pero Umbral también olvida, guiado por su libertad, que está escribiendo una novela, y que su narrador es un personaje que ha vivido una época y ha visto unas cosas. En principio no se las podría inventar, sí recrear con los datos que les suministraran terceros, pero la verosimilitud le exigiría al memorialista Francesillo y al novelista Umbral (personaje y escritor que llegan a fusionarse en muchos momentos de la novela) razonar esas fuentes y ese modo de proceder. Sin embargo, no es preciso si tenemos en cuenta la fusión que se produce entre Umbral y Francesillo. El *error* podría ser de Francesillo, es decir, del memorialista “apócrifo” que cuenta en la ficción, y por lo tanto formaría parte de la novela como tal.

II.17.3. Los personajes:

Encontramos dos vías para estudiar los personajes de *Las señoritas de Aviñón*. Una, la más fácil e inmediata, la que salta a los ojos del lector nada más abrir la novela, es la que divide los personajes en históricos y *familiares* (los miembros de la familia de Francesillo). Todos son ficticios, porque a todos los manipula novelísticamente Umbral, pero los primeros se nutren del fondo amplio de la Historia de España, mientras que los segundos el autor los ha sacado, de una forma más o menos respetuosa –es decir, con intereses puramente literarios y novelísticos- con su condición de personas que vivieron en un tiempo, del fondo de su familia. Por lo tanto, y de diferente manera, son también históricos y *no ficticios*. A algunos los reconocemos de otras novelas o memorias, como es el caso de don Martín Martínez, que aparece en las primeras páginas de *El fulgor de África*, bajo el nombre de don Hernán Hernández.⁴⁰¹ Con unos personajes y con otros el autor acaba operando de la misma forma: metiéndolos en su novela, colocándolos en situaciones que nunca vivieron, combinando unos con otros, terminan por convertirse en seres de ficción.

⁴⁰⁰ Op. cit., p. 85.

⁴⁰¹ Cfr. capítulo II.14.

La segunda vía de enfrentarnos a los personajes de *Las señoritas de Aviñón* es quizá más interesante. Podemos dividirlos en personajes cuya intervención en el relato es muy intensa, y otros que son meras comparsas de la historia: dan el ambiente que ésta necesita y acompañan a los principales. Aunque tampoco es correcto hablar de principales y secundarios, pues hay personajes muy importantes, con intervenciones claves en la novela, que no los podríamos llamar *principales*. Los personajes históricos más vigorosos, como Picasso, Unamuno y Azaña, por citar tres, no aportan tanto a la historia como don Martín Martínez, la tía Algadefina o el propio Francesillo.

En ese juego umbraliano de superponer su propia historia familiar con la gran Historia, su familia con los personajes más relevantes de la España del primer tercio de siglo, es la recreación de su pasado la que lleva la voz cantante. Esas figuras (Picasso, Unamuno, Azaña y muchas otras) colorean la vida de una familia que nos es presentada como algo extraordinario. Los “cocidos de los jueves” que organiza don Martín Martínez se convierten en una reunión selecta en la que participan hombres y mujeres famosos en toda España.

Este diálogo entre Emilia Pardo Bazán, la madre de Francesillo y la tía Algadefina, es un buen ejemplo del clima que crea Umbral en los “cocidos de los jueves”:

Mamá seguía con su literatura (mamá era literata) y conversaba con la Pardo Bazán, en el cocido de los jueves:

-A mí me gusta mucho lo que usted hace, doña Emilia, pero la nueva generación estamos con Rubén.

-Rubén no son más que palabras y la quemará usted, jovencita.

-Es que yo creo en las palabras.

-Y yo. Pero la palabra al servicio de algo.

-¿Y por qué no la palabra por la palabra?

-Eso es esteticismo decadente, aristocratizante.

-Usted es aristócrata, doña Emilia.

-Si se va usted a poner insolente, joven, mejor que lo dejemos.

Mamá había escrito un poema modernista que se llamaba *Abrojos*, y nunca la vi tan brillante como aquel día (había probado el coñac francés del bisabuelo).

-Perdón por la insolencia, si la hay. Pero me estoy limitando a exponer mis puntos de vista.

-Que no son los míos.

-Usted odia el modernismo, doña Emilia.

-El modernismo me parece decoración.

-Rubén renueva la vieja literatura española.

-¿Yo soy vieja? Ya sé que Rubén estuvo novio de su hermana Algadefina.

Esta alusión sirvió para que tía Algadefina saltase como una tigresa elegante:

-Rubén trae la modernidad, la novedad, el mundo, el futuro, la salvación del castellano. Usted y Galdós son todavía siglo XIX, y lo peor de este siglo.⁴⁰²

Para hacer hablar a estos *famosos*, Umbral ha escogido certeramente algunos de sus tópicos y los ha sacado al escenario. No se limita a describirnoslos y a decir que *están* en la novela. Participan con sus palabras y muestran –no siempre- parte del ingenio y del talento que les presuponemos. Pero la fuerza de la novela no la consigue Umbral con estos personajes, sino con los familiares. Don Martín Martínez es una gran creación, o recreación. Terrateniente, liberal, se enriquece con negocios mal vistos por la sociedad de la época (venta de mulas a los franceses) y se arruina jugando a la ruleta rusa. Aprecia a los hombres más variopintos y consigue la amistad de la flor y nata de la intelectualidad, la cultura y la política de aquel tiempo. El día de su entierro, como dice Francesillo, logra reconciliar a las facciones más opuestas, a lo que luego se llamará “las dos Españas”. Antes se confiesa con Unamuno, el único cura en el que cree, el único al que acepta, porque para él Unamuno es “un cura de paisano”.

La tía Algadefina, otro de los personajes recurrentes en la obra umbraliana, es esencial (quizá el más importante) en *Las señoritas de Aviñón*. A Umbral le gusta jugar con la ambigüedad, en todos los aspectos de la literatura, y la tía Algadefina presenta grandes dosis de ambigüedad. Tiene un poco de madre y de amante de Francesillo, y sufre una enfermedad, la tuberculosis, que nos la hace más literaria. Junto con el bisabuelo Martín Martínez constituye un ciclo en torno al cual giran las celebridades de la época, políticas y culturales. María Eugenia, Delmirina, María Luisa o “las de Caravaggio”, su grupo de amigas, parece que sólo tienen la misión de terminar de caracterizar a la tía Algadefina. De ese grupo sacará Picasso, nos cuenta Francesillo, su famoso cuadro *Las señoritas de Aviñón*, pero a Picasso, como le ocurrirá luego a Rubén Darío, a Alfonso XIII (con el que Algadefina baila en una ocasión y se enamora de él), a Primo de Rivera, etc. de todas esas mujeres que viven en el mismo ambiente la que les interesa es Algadefina. Picasso abandona a la tía de Francesillo por el arte, no por amor. No se puede resistir al *potencial* artístico, cubista, de Sasé Caravaggio.

⁴⁰² Op. cit., pp. 137 y 139.

En el siguiente fragmento Francesillo nos acerca a la creación de *Las señoritas de Aviñón*, explicando el verdadero –y ficticio– origen del cuadro y el papel que desempeñaron sus tías, y las amigas y primas de sus tías, en este primer hito del cubismo.

Hoy comprendo bien, volviendo los ojos a un pasado de siglos, dentro de esta novela donde mi fin de siglo se confiesa al fin, que Sasé Caravaggio era la musa ideal de Picasso, la mujer cubista por exceso, dentro de su juventud, y luego contaré si Picasso hizo o no hizo este cuadro dentro del panorama general de *Las señoritas de Aviñón*, donde nace el cubismo para siempre, y cuyas modelos fueron mis tías y amigas y sobrinas de mis tías, contra lo que diga la Historia de que fueron unas putas de Barcelona. No hay más que mirar el cuadro, hoy legendario, para comprender que aquellos desnudos no son de meretrices de Barcelona, sino de señoritas bien de Madrid. Y luego contaré cómo ocurrió la cosa.⁴⁰³

II.17.4. Una interpretación de nuestra Historia:

Como en todos sus relatos históricos, Umbral, por encima de sus personajes, reales o inventados, y por encima de los hechos que hilvana, da su propia interpretación de la Historia de España. Ocurría en *Los helechos arborescentes* (1980), primera novela de lo que ya podemos llamar un ciclo narrativo, ocurría en *El fulgor de África* (1989), y ocurre en *Las señoritas de Aviñón*,⁴⁰⁴ aparte de otros títulos menos representativos en este aspecto. Umbral presenta una España violenta, enfrentada, dividida, siempre en lucha consigo misma. Es una España llena de dramatismo, abocada a la tragedia, una tragedia que va representando en sucesivos actos, de tal modo que cuando ha superado el anterior ya está preparando la puesta en escena del siguiente. *Los helechos arborescentes*, como ya hemos comentado, expresa justamente esto. Y *Las señoritas de Aviñón*, de forma menos “mágica”, menos caótica y más lineal, lo confirma.

⁴⁰³ Op. cit., p. 13.

⁴⁰⁴ En la novela que ahora comentamos el narrador alude a un proyecto memorialístico más amplio, que es el que reúne todas sus *novelas históricas*: “Cuando luego ocurrió lo del Barranco del Lobo, en la guerra de África (cosa que ya he contado en otro tomo de estas memorias noveladas), yo siempre pensé que ése era el barranco a que se refería don Miguel, y me asombró su clarividencia” (*Las señoritas de Aviñón*, ed. cit., p. 25). Recordando *El fulgor de África* Umbral confiere unidad a esa obra narrativa que, entre la memoria, la Historia y la ficción, nos ha contado la crónica imaginaria de España, sobre todo del siglo XX. Haciendo estos comentarios, Umbral parece identificarse plenamente con Francesillo: autor, narrador y personaje, por algunos instantes al menos, coinciden, son la misma entidad.

España, para Umbral, está dividida en ricos y pobres, conservadores y progresistas, y el dinero corre entre todos ellos mal repartido, como un motivo perenne de las guerras y los enfrentamientos. Unos tienen más que otros, unos quieren lo de los otros, por ambición, por avaricia, o porque creen que la justicia les protege, está de su lado, o bien el talento y la inteligencia les apoyan. España, según Umbral, vive en una perpetua guerra civil, con etapas de *guerra fría*, que en realidad es templada, porque siempre mantiene los rescoldos necesarios para provocar el gran fuego de una contienda civil y sangrienta, fraternal y terrible. Una guerra entre hermanos, y Umbral debe de pensar que dos hermanos, cuando se odian, pelean con mayor energía, mucho más despiadadamente que dos hombres que jamás se habían visto antes, que no saben nada el uno del otro.

Ese enfrentamiento, según se desprende de las novelas *históricas* de Umbral, reúne a todas las clases sociales, y no tiene como únicos artífices a los políticos o a los militares. Escritores, intelectuales y artistas, parecen sumarse al odio generalizado, al oponerse por oponerse, a la envidia, que según Unamuno es el pecado natural de los españoles.

Umbral pone todo esto en clave narrativa, memorialista, y une su pasado con el pasado de su país, remontándose algunos años, o siglos, a su nacimiento, creando una intemporalidad que a veces suscita el absurdo, o por lo menos lo grotesco, lo esperpéntico. Es otra de las constantes de este ciclo novelístico, como lo es toda su obra: la visión esperpéntica de la realidad, personas, objetos o ideas. Cuando no hay lirismo, en Umbral suele haber ironía, cabalgando hacia la caricatura, o exagerando el esperpento. Puede haber una gradación entre estas intenciones artísticas, y se pueden dar todas, o muchas de ellas, al mismo tiempo. En todos sus libros se dan la mano, se fusionan, y a un capítulo desesperadamente lírico y bello puede sucederle otro desengañado y esperpéntico, destructivo de aquello en lo que cree creer el hombre.

La Historia de España, pese a todo, tiene bastante de épica para Umbral. Esa guerra eterna, con descansos engañosos, esa misma actitud que sorprende (y manipula literariamente) el escritor en los españoles, posee varias de las características inherentes a la épica. Umbral introduce un elemento lírico, según su costumbre, a esa épica, y después disuelve, en cada línea, su ironía innata. El esperpento se lo regalan algunas figuras de la Historia, la forma que tiene él de mirarlas, de admirarlas o de despreciarlas.

II.18. MADRID 650 (1995)

Umbral publicó esta novela en 1995, pero la escribió varios años antes, como él mismo ha explicado.⁴⁰⁵ Tres elementos principales destacan en la creación de esta novela: el espacio, constituido sobre todo por la Hueva y el centro de Madrid, el personaje protagonista, Jerónimo, y el ritmo narrativo que utiliza Umbral para hacer creíble una historia llena de violencia, próxima a lo que se ha llamado “realismo sucio”. Son los tres motores que mueven *Madrid 650*, y se valen a sí mismos para desencadenar todas las acciones, para llamar a otros espacios y otros personajes, como si fueran sus consecuencias. Incluso el *ritmo narrativo* parece que ha sido impuesto por ese espacio y por ese personaje.

II.18.1. La Hueva:

Sobre el primero de los elementos, el espacio de la novela, y respondiendo a la pregunta sobre qué era lo que más le atraía de ese espacio tan peculiar que es la Hueva, Francisco Umbral responde:

-Me atraía todo, me atraía estéticamente, eso que dijo Picasso: “Si la miseria pudiera comprarse yo me arruinaría”. Me atraía estéticamente, humanamente, socialmente, políticamente, me atraía porque escribir de aquello era hacer antifranquismo, era denunciar una parcela del Régimen de la que no se hablaba nunca, ni hablaba nadie. Tenía mucho interés. Hasta que decidí hacer la novela del barrio, *Madrid 650*, que yo creo que es mi novela más novela, es una película, me gusta mucho.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Cfr. Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca, 2001, pp. 73-76.

⁴⁰⁶ Op. cit., p. 74.

La Hueva es un barrio del extrarradio madrileño, más allá de Vallecas, donde vive todo un pueblo dedicado al saqueo del cementerio de la Almudena, la mendicidad en Madrid, y a toda una serie de actividades relacionadas con la criminalidad o próximas a ella.⁴⁰⁷ Es un lugar peligroso, pero si les dejan tranquilos ellos viven en paz, sin molestar a nadie que no les haya molestado previamente a ellos. En la Hueva yace abandonado, no se sabe por qué, un viejo vagón de los antiguos Expresos Europeos. Allí tiene su hogar el jefe de esta tribu urbana, Jerónimo, un extraño personaje, con aspecto de rockero y de quinqui y con alma de caudillo (según nos lo describe Umbral), que carece de toda clase de prejuicios morales con el resto del mundo, con los que no entran bajo su jurisdicción en la Hueva, como un señor feudal sólo se preocupa por las gentes que trabajan para él y a las que protege.

Madrid, 650 empieza con la descripción de este vagón, el lugar que va a ser núcleo de la historia, un objeto con cierta apariencia entre poética y absurda. Desde él va a irradiar toda la acción de la novela:

⁴⁰⁷ El sábado 22 de enero de 2000 Umbral publicó un artículo titulado “La Celsa”, que es el nombre real de la Hueva, donde cuenta la relación que él tuvo con el barrio y denuncia el abandono que esta zona de Madrid sufre por parte de los políticos. El escritor aprovecha para recordar *Madrid 650*, que según él está todavía por descubrir, y compara el mundo que allí recreaba con el que se vive ahora en La Celsa (“La Celsa”, *Los placeres y los días, El Mundo*, 22 de enero de 2000, p. 64 y última):

Descubrí el barrio de La Celsa en el tardofranquismo, off/off Vallecas, y hablé de aquella miseria en artículos y reportajes. Al fotógrafo querían matármelo para robarle la cámara, que eso se vende bien. Murió el Caudillo, dejó un caballo perdido, pasó el Rey, pasó Suárez, pasó el socialismo, pasó la derecha y La Celsa sigue ahí, agravada, por el narco, el trato, el caballo, los niños camellos y los gitantos canasteros que llevan el polvo blanco en canastas.

Hasta hice mi novela de La Celsa, *Madrid 650*, que los críticos y el público descubrirán cuando me haya muerto, un director de cine me dijo que tenía demasiados argumentos para una peli. Otras veces se quejan de que hay poco argumento. La hostia. Hoy, La Celsa es una cama que revienta de vacíos, un suelo de adoquines y de tierra, un niño que duerme encima como arrojado al sueño por el hastío y el desprecio de la ciudad, un zoco de la droga y un sol purísimo que nace allí mismo, en el Este.

Pasaron los alcaldes y los tenientes de alcalde, los sumilleres y los cancelleres, pasó la política, como una cabalgata de paisano, y La Celsa sigue siendo el sitio donde asesinan al cartero para robarle los giros, donde desentierran a la muerta de por la tarde para violarla y robarla calentita, si es joven. La Celsa es fronteriza de la muerte y hasta tuvo caleras, espartales, atochas.

El vagón de ferrocarril está en mitad del campo, al este de la ciudad, sin raíles y con alguna rueda de menos, en herrumbroso equilibrio, plantado en la tierra, esbelto y como quemado, largo y solo, sin antes ni después, sin vía ni locomotora. Con el tiempo, sus ruedas han ido hundiéndose en la tierra, por el peso del invento, o bien las espigas salvajes han crecido por encima de las ruedas, hasta hacer del vagón de ferrocarril un elegante y quemado barco/crucero por los mares secos y amarillos de lo que ya es más campo que Madrid.

El vagón de ferrocarril nadie sabe quién lo trajo aquí, no cómo, ni por qué, pero ahí está, en las afueras del barrio (que a su vez es las afueras de las afueras), con su hermosa longitud de cosa valedera e incendiada (por el incendio o por el tiempo), con su majestad oscura y, todavía, su último ademán de viaje hacia lo azul del mar, que sólo es el azul del cielo, nublado a días de nubes tendidas o ropa que vuela por los aires.⁴⁰⁸

II.18.2. Jerónimo, “príncipe renacentista”:

Jerónimo reina en la Hueva como un emperador antiguo: respeto, temor y admiración por parte de sus súbditos.

Jerónimo llega a la Hueva montado en la moto como un emperador cartaginés montado en un león. Los chicos le siguen en doble friso de polvo y griterío. Cuando Jerónimo para a la sombra del vagón de ferrocarril –la renfe– los chicos le hacen corro:

- La hostia de moto, Jerónimo.
- Eso es viajar y lo demás es arrastrarse.
- Muy bueno lo tuyo, Jerónimo.
- Caprichosa la máquina.⁴⁰⁹

Su palacio es ese vagón abandonado, resto de los antiguos y legendarios Expresos Europeos (con todos los tintes de gloria y nobleza que esto supone; precisamente por estar fuera de su contexto, el vagón cobra una realidad más inquietante, y sus sugerencias son más poderosas), lujo viejo para él y su corte: ladrones, drogadictos, borrachos, gente tirada y fiel. Los símbolos de Jerónimo, “el Jero”, aparte del vagón varado en la nada de la Hueva, son la violencia en forma de navaja fácil, la moto *espectacular* que ha robado en pleno Madrid, una Honda, y una cabra, Gilda, animal totémico, a la que cuida como metáfora de su soledad y como una especie de hermana e hija.

Umbral va dibujando su personaje, primero con rasgos físicos, detallando su indumentaria, dando breves apuntes sobre su pasado y su personalidad. Pero todo el libro,

⁴⁰⁸ Francisco Umbral: *Madrid 650*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 7.

⁴⁰⁹ Op. cit., p. 14.

en realidad, se puede entender como la descripción psicológica del personaje, ateniéndose más a las acciones que realiza que a una introspección a la que el autor parece renunciar. En este sentido, la creación del Jero responde bastante a un modo de proceder novelístico cercano al conductismo. Aquí ofrecemos algunas de esas pinceladas sueltas del narrador sobre su personaje, pero el lector siente cómo es Jerónimo cuando lo ve en acción, en el presente:

Jerónimo es del barrio de toda la vida. Alto, rubio y adolescente. Unos ojos chinos y una navaja que funciona. En el barrio, en el derramado arrabal que va hacia el cielo o hacia el tiempo, con sus artesas y sus muertos que fuman, a Jerónimo se le quiere desde lo de la navaja. Lo de la navaja es largo de contar.⁴¹⁰

Jerónimo, camiseta sin mangas, de cuello recto, con tirantes cruzados por detrás, vaquero que se le ha quedado pequeño y botas de puntera, como un rockero antiguo.⁴¹¹

Jerónimo, hijo de la Hueva, o sea hijo del barrio, padre desconocido y madre que murió joven, bella y tísica como un alhelí del alba.⁴¹²

El Jero ejerce un gran hechizo sobre todas las personas de su entorno, la tribu de la Hueva. Juana, que llega al barrio para descubrir y ajusticiar al asesino de su novio y al final acaba quedándose a vivir con ese asesino, y todos los que conocen a Jerónimo, quedan subyugados por un encanto que llega a cobrar tintes diabólicos. Incluso el narrador de la historia siente una especie de admiración por su personaje. Dicho narrador, que en algunos momentos se declara “cronista” (“estas precisiones las hace el cronista y no Jerónimo, naturalmente”, p. 132), como nos recuerda Darío Villanueva en su reseña de *Madrid 650*.⁴¹³

⁴¹⁰ Op. cit., p. 9.

⁴¹¹ Op. cit. p. 10.

⁴¹² Op.cit., p. 21. Llama la atención, aunque no deje de ser una anécdota (una anécdota reveladora y curiosa) que Umbral otorgue a Jerónimo una ascendencia parecida a la suya: “padre desconocido y madre que murió joven, bella y tísica como un alhelí al alba”. Ya hemos visto cómo la figura del padre es un misterio, una sombra que aparece y reaparece en la narrativa umbraliana, sobre todo en los libros de carácter más autobiográfico, que en el caso de Umbral son casi todos. Aún hoy no se han aclarado las relaciones que mantuvo Umbral con su padre, porque además él mismo ha preferido no aclararlas. Pero la madre del escritor, como la de Jerónimo, también murió “joven, bella y tísica como un alhelí al alba”. El personaje de Jerónimo, en apariencia, es quizá el menos autobiográfico de los protagonistas umbralianos. Sin embargo, estos detalles, y otros que incluyen ligeramente la descripción física (“ojos chinos”, melena rubia...), acercan a Jerónimo a la figura de su creador.

⁴¹³ Darío Villanueva, crítica de *Madrid 650*, *ABC Cultural*, nº 214, 8 de diciembre de 1995, p. 15.

Y esa admiración y fascinación que alimenta la *pluma*⁴¹⁴ del cronista, sin eludir la maldad del personaje, le obliga a compararlo con grandes personajes de la Historia caracterizados por el misterio, el romanticismo, la poesía, o simplemente por su inteligencia y capacidad para obrar el mal o conspirar:

A Jerónimo, príncipe renacentista, romántico Luis de Baviera que se ignora a sí mismo, Luis de una Baviera de polvo y cáscaras de huevo, Ulises de una Ítaca que nadie le ha nombrado, Orestes que sólo se parece un poco a Orestes, a Jerónimo, en fin, le gusta disfrutar de su imperio macho de la renfe con las grandes iniciales grabadas a fuego en el cristal, el olor ingenuo del nenuco, tan bueno para dormirse, y su soledad de hombre que no tiene que cumplir, qué cojones, que con las jais siempre hay que cumplir. Jerónimo se huele las manos renacentistas, recuenta los tesoros del cardenal y se duerme. (...) Jerónimo es un fascista sin saberlo, como Marco, como Bruto, Calígula, Nerón y otros menos notorios, pero más eficaces negativamente en la Historia.⁴¹⁵

El Jero es uno de los personajes más ambiciosos de Umbral. Aunque en un principio pueda parecer deslavazado, inconsistente, luego se configura como un retrato completo de la barbarie y el poder. Esa primera impresión de inconsistencia se explica por la forma en que está compuesta la novela, el fragmentarismo que analizaremos más adelante, y la renuncia del autor a *explicarlo* por dentro. El personaje se explica a sí mismo por sus acciones, que sólo tienen la lógica de la violencia y la prepotencia. Además, al Jero se le ve de cuerpo entero al final del libro. Hemos tenido que llegar a las últimas palabras de *Madrid 650* para ver completo este retrato de Dorian Gray que oculta más horror que belleza.

II.18.3. El tiempo:

La acción de la novela transcurre en los años sesenta, según Umbral,⁴¹⁶ pero en el texto no encontramos apenas señales que nos puedan indicar esa cronología, sino más bien todo lo contrario: puede haber una mezcla de tiempos, una mezcla de espacios que han

⁴¹⁴ No recibimos pruebas convincentes de que ese “cronista” esté escribiendo la historia, o simplemente nos la está contando, como un narrador oral. Se comporta como omnisciente, pero al llamarse cronista parece que también se implica en la narración, limitándose.

⁴¹⁵ *Madrid 650*, ed. cit., p. 44.

⁴¹⁶ Cfr. Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., p. 73

cambiado con los años. No se dan fechas, y las referencias a la actualidad son escasas y confusas. El barrio de la Hueva ha cambiado “totalmente”, dice Umbral: “ahora sólo hay gitanos y droga”.⁴¹⁷ La historia que se desarrolla en *Madrid 650* podría ocurrir también en la actualidad. El Jero, fuera de algunas cualidades eminentemente literarias, podría existir en el presente, porque sigue existiendo marginalidad en Madrid, delincuencia, violencia... las señas de identidad de un personaje como Jerónimo.

Y poco podemos decir del tiempo interno de la novela. Parece como si *Madrid 650* fuera la punta de un iceberg. Lo que se nos cuenta es el desenlace de una historia ya muy antigua, la que arrastran gentes como Jerónimo, Juan Gualberto, Juana y todo el séquito de este original “príncipe renacentista”. La historia puede tener lugar en un tiempo corto, unos días o unas semanas, o algo más largo, no más allá de unos meses. Hay un suceso importante, “lo de la navaja”, que se anticipa en las primeras páginas, como ya hemos visto; después se cuenta por completo⁴¹⁸ y va a ser el *leit-motiv* que seguirá Umbral para rematar su libro, aunque quizá no sea el más importante. En ese episodio entran en juego todos los poderes de Jerónimo: su sangre fría para asesinar al que considera un estorbo, el hábil manejo que sabe hacer de la navaja, y la calera, donde desaparecen los cuerpos de sus enemigos. Cuando Jerónimo ha terminado su trabajo, regresa de la calera. Ha reforzado su autoridad, y las comparaciones del narrador-cronista son otra vez épicas, heroicas, casi bíblicas:

Jerónimo volvía hacia su vagón/fortaleza, con la cabra saltando a su lado, como un rey pobre de vastísimos dominios, como un Carlomagno de la Hueva, como un ulises lumpen, como un merovingio rubio, criminal y bueno. Fue cuando las gentes empezaron a murmurar por la Hueva, palabreando la sospecha:

- Que el Jerónimo baja a Madrid a matar.
- Que no sólo asalta gasolineras.
- Que el Jerónimo es de cuidado.
- Nuestro jefe por cojones, eso es lo que es.
- Pero siempre es un peligro.
- Y la calera es más suya que de nadie.

La Hueva se sentía dominada y protegida, como una tribu, entre la navaja y la calera. Aquella noche, Jerónimo durmió abrazado a la cabra.⁴¹⁹

⁴¹⁷ Op. cit., p. 73.

⁴¹⁸ *Madrid 650*, ed. cit., pp. 21-25.

⁴¹⁹ Op. cit., p. 25.

Ha matado a ese “maduro alto, cano, cormorán” (p. 21), a ese “señorito” que encontró dormido en su sitio habitual del vagón. Jerónimo supuso que había venido persiguiendo a alguna de las chicas del barrio. Su desaparición atraerá a la Hueva a Juana, la novia del asesinado, y después a la policía, que iniciará una investigación en la zona, porque la pista del hombre acaba allí.

Pero más importante que este episodio concreto, uno de los ejes vertebradores del relato, es el pasado de Jerónimo y de la tribu, y la descripción el ambiente que se vive en la Hueva, que tiene su propia cultura y su propio folklore. De esa tribu destacan unos cuantos personajes. El narrador nos transmite parcelas de su pasado. Pero como veremos más adelante todos caminan hacia la autodestrucción, excepto Jerónimo que es el único que tiene capacidad para transformarse y resistir, matar antes de ser matado, escapar antes de ser cogido. Por ello *Madrid 650* es como el último episodio de una larga historia que se escamotea al lector.

Ya la presentación del vagón de la “renfe” en el comienzo de la novela alude a un tiempo mítico, muy lejano, cuyas raíces parecen irracionales, insondables. El autor combina esa concepción del tiempo inmutable y legendaria, con otra volátil, fugaz y violenta. En *Madrid 650* hay remansos de paz, como si el tiempo de vez en cuando se detuviera. Jerónimo ensaya posturas de yoga en el techo de la renfe, fuma puros habanos, o acaricia a su cabra. Pero en seguida vuelve el frenesí.

Los personajes de *Madrid 650* son todo presente; cargan con un pasado que ya no pueden ver, aunque el narrador nos lo confía cuidadosamente, pero no tienen futuro. Sólo Jerónimo ha decidido crear su propio destino, incluso crearse otra personalidad. El final de la novela es una puerta abierta a otra historia, pero de otro personaje, porque parece que Jerónimo se ha metamorfoseado en cuerpo y alma como las especies animales acosadas y amenazadas saben transformarse, cambiar de medio. Él conoce el secreto para lograrlo.

II.18.4. Un estilo duro y lírico, vertiginoso:

El estilo es rápido, más que nunca en Umbral. Puñaladas, profanación de tumbas, drogas, sexo, mucha sangre y mucho sudor, como si el relato avanzara en una especie de

colocón narrativo, donde los descansos sólo sirven para potenciar el siguiente éxtasis de violencia, de los tipos más variados. Creemos que hay una gran coherencia entre la materia del relato y el modo de desarrollarla. Esa vorágine, de muerte y violencia, de sexo y droga, de absurdo (no para Jerónimo ni para su corte), en la que viven los protagonistas de *Madrid 650* está en perfecta consonancia con el estilo que Umbral ha ensayado aquí para escribirla. Por eso también son valiosas las palabras del autor en las que reconoce haber escrito esta novela en circunstancias de cierta vorágine personal:

-(...) la hice muy seguido, porque era una época en que yo escribía muy poco en *El País*, estaba a punto de despedirme, y sólo escribía una vez a la semana, los domingos. Entonces tenía mucho tiempo libre, porque no tenía que hacer columna, y ahí metido yo (España iba a Madrid a trabajar con su cámara a *Interviú*), yo solo en casa, con mi whisky y mi comida, me comía la carne cruda, el pescado crudo, lo que había en el frigorífico, y creo que la escribí bastante seguido, zas zas zas, me machaqué, y además sabía que estaba haciendo una cosa buena. Y ya cuando se me ocurrió que los muertos les devuelven la visita a los vivos, eso ya me pareció cojonudo.⁴²⁰

Un estilo que mezcla lo escatológico con lo lírico, una poesía del extrarradio, con mucha *marcha*, incesante. Descripciones duras y veloces, diálogos muy inmediatos y creíbles, con abundantes giros del habla coloquial y del cheli. El autor se permite incluso piezas ensayísticas, breves, que no rompen la narración, reflexiones sobre el mundo de la Hueva y el que está más allá de él, Madrid, supuestamente más civilizado que el de la Hueva y sus inquilinos.

La creatividad lingüística de Umbral, tan hábil para sorprender al lector con una palabra insólita en el contexto que la utiliza, se manifiesta en toda la novela en frases como ésta: “La moto, como una droga, le ha peraltado a su verdadera personalidad, a su genuina velocidad vital.”⁴²¹ Su capacidad para el diálogo rápido, muy realista, sin intervenciones del narrador, donde los propios personajes hacen inútil cualquier acotación, queda demostrada en muchas páginas de *Madrid 650*. Ya en novelas como *El Giocondo*, *Memorias borbónicas* o *Las señoritas de Aviñón* el autor había hecho alardes de gran dialoguista. Umbral hace hablar a personajes del pueblo más llano, a intelectuales y a políticos, sin olvidar nunca el tono coloquial de sus palabras, que en cada persona es distinto, pero siendo

⁴²⁰ Umbral: *vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., pp. 74 y 75.

⁴²¹ *Madrid 650*, ed. cit., p. 14.

muy consciente el escritor de que todos comparten algo: la oralidad, la presencia de un interlocutor, la improvisación de las palabras.

En el siguiente diálogo Jerónimo habla en el autobús con su compañero de asiento, “un calvito joven, con aliento fétido, [que] va leyendo el *As/Color* por encima de su hombro”.⁴²² Es un coloquio intrascendente, humorístico, que aquí nos interesa por los mecanismos del diálogo, y porque transparenta cierta habla del pueblo que Umbral ha sabido escuchar para luego reflejarla, o recrearla, en sus libros y artículos:

- Qué figura Santillana...
- Y usted que lo diga, joven.
- El Madrid no volverá a tener otro capitán como él.
- Bueno, siempre decimos lo mismo.
- ¿Usted vio el gol de cabeza a tres metros del suelo? Bueno, ya supongo que lo vio. Estas cosas le ayudan a uno a vivir. ¿Usted no estará en el paro, joven?
- Yo estoy en la economía sumergida, caballero –explica Jerónimo.
- ¿Y eso qué es, oiga?
- Lo siento, ésta es mi parada.
- Me tiene usted que explicar lo de la economía sumergida, oiga.
- Otro día, si le parece.
- Pero qué gol el de Santillana, ¿no?
- Razón que le sobra, oiga. Qué gol el de Santillana, pero yo es que soy del Rayo.
- ¿Del Rayo?
- Otro día se lo explico también. Yo es que hago esta línea, como usted.⁴²³

II.18.5. Los personajes, eje estructural de *Madrid 650*:

La estructura de *Madrid 650* se la dan los personajes, el escenario y la violencia. El principal personaje, como ya hemos dicho, es el Jero, un hombre peligroso que mata a quien le estorba y corrompe a quien se deja corromper (si no lo mata también), se acuesta con quien le da la gana, roba lo que se le pone delante y le gusta, como si el derecho a la propiedad privada comenzara en el momento en el que él se apropia de las cosas. Así es Jerónimo, el *jefe indio* de esta tribu urbana de Madrid. Los demás personajes nos son presentados al comienzo de muchos capítulos, pero la descripción suele hacerse a ráfagas: hay que esperar muchas páginas para obtener una imagen bastante completa del personaje.

⁴²² Op. cit., p. 52.

⁴²³ Op. cit., pp., 52 y 53.

El narrador a menudo ofrece datos sobre los personajes, como de pasada, mientras se está ocupando de otros:

Jero, el jefe de la tribu, se masturba a sus horas y vive sin hembra conocida, o vive de hembras pasajeras. María es la puta natural del barrio que se acuesta con cualquiera por una cebolla fresca, por una manzana o por el puro placer de follar. María roba bragas en El Corte Inglés de Sol, o de cualquier otro de los que pueblan la ciudad. A María le gustan especialmente las escaleras mecánicas, que es un sube y baja que la pone cachonda. Juan Gualberto es un golfo con tira negra de tuerto y gorra a lo Carlos Barral, de visera marítima.⁴²⁴

Pero es más llamativo (y fundamental para la estructura del relato) cómo el narrador presenta a un personaje, su nombre y su historia, ofreciendo una anécdota que lo define, una anécdota que luego servirá para contar su pasado: qué hace en la Hueva, por qué *trabaja* en lo que trabaja, etc. En ocasiones el orden es el inverso: el narrador ya ha puesto en escena a un personaje, ya lo ha puesto *en órbita*, y luego, más adelante, explica su historia. En el caso de María sucede así:

María es la gran folladora de la Hueva, la mujer perdida, la pecadora de los Evangelios y de todas las crónicas y comunidades de la humanidad. Anda alrededor de los veinte, pero es que empezó madrugadora con un lañador que pasaba por el barrio, que era gitano y sabía cantar por Pepe Blanco y hasta por Manolo Escobar.

Un poco la niña errática y desnuda del barrio, sin familia ni paradero, María vive de lo que los hombre le quieren dar o no dar: cama, techo, protección, desprecios, golpes, amor, sexo, sortijitas o insultos. (...) La chica es ni alta ni baja, con la cara un poco de chico o de adulta cabreada, los pechos sueltos y andarines, los glúteos ni grandes ni pequeños, o sea en proporción, y un ritmo natural vivo, un ademán corto y rápido, una gracia seca y nueva.⁴²⁵

El narrador nos cuenta cómo María empezó a vivir “de lo que los hombres le quieren dar o no dar”, cómo empezó, y la describe física y eróticamente.

Umbral entrelaza las acciones de los personajes a medida que se los va presentando al lector. Todos se unen en la Hueva, donde gobiernan un vagón y una calera (“gran miedo y mito y tabú del barrio”, p. 24); en el primero vive este rey suburbial, Jerónimo; en la segunda, se disuelven las carnes y los huesos de sus enemigos. Todos los habitantes de la

⁴²⁴ Op. cit., p. 18.

⁴²⁵ Op. cit., p.156.

Hueva se juntan, también, en los escenarios de sus fechorías: Madrid centro, y más concretamente el cementerio de la Almudena, donde saquean tumbas, roban relojes, joyas, dientes de oro, lo que encuentren. Esta estructura puede recordar a la que ensayó Cela en *La colmena*.⁴²⁶

II.18.6. El narrador-cronista:

Durante todo el relato domina un narrador en tercera persona que en alguna ocasión se hace llamar “cronista”. Se trata de un narrador omnisciente, que conoce todo lo que hay que conocer del universo que está relatando, pero que se conforma con describir y anotar los comportamientos de los personajes, sin ahondar en sus pensamientos. Cede paso en la narración a abundantes diálogos, que dan una gran sensación de inmediatez, según una maestría ya antigua de Francisco Umbral. Porque todo en *Madrid 650* da la sensación de inmediatez, como si todas las acciones se desarrollaran en el momento en que las está leyendo el lector, sin apelar a ningún sentido histórico del relato, salvo al principio, cuando se deja en suspenso, por ejemplo, “lo de la navaja”. Pero esto no impide que el narrador se permita digresiones ensayísticas, casi antropológicas, sobre el lugar y los personajes a los que da vida.

Ese narrador en tercera persona es sustituido, en una ocasión, por la voz en primera persona de María, la chica que va a los grandes almacenes a robar ropa interior:

Yo me iba por las mañanas a Simago y robaba lo que podía, o por las tardes, siempre a las horas de más mogollón, para pasar inadvertida, por ejemplo, meterte con tres bragas en el probador, yendo sin braga, y quedarte con la roja puesta, devolviéndole a la dependienta la blanca y la negra, nada, que no me llevo nada, que no me sientan, mañana vuelvo, y en este plan, yo siempre me he vestido en Simago, cogía el Metro en Vallecas, hasta donde me iba andando, me bajaba en la avenida del Mediterráneo y me metía en Simago a robar por el gusto de robar, a mí nadie me ha enseñado que unas cosas son de unos y otras son de otros, yo creía que todas las cosas eran de todos.⁴²⁷

⁴²⁶ No es la primera vez que señalamos una posible influencia de *La Colmena*, y de Cela en general, en las novelas umbralianas.

⁴²⁷ Op. cit., p. 185.

Este relato, dentro del relato que nos cuenta María aparece en el texto sin comillas ni cursivas, pero luego sabemos que va dirigido a Juana, que le escucha en el vagón abandonado: “Juana escucha a María, en la litera de la renfe, después del amor, y se llena de la fascinación y los celos de esa vida salvaje y ladrona que ha llevado María desde niña.”⁴²⁸ Llama la atención que Umbral utilice este relevo de narradores en una sola ocasión en toda la novela, y que lo haga precisamente para dar voz a María.

II.18.7. Una historia del mal sin moraleja:

En pocos libros la invención verbal de nuestro autor ha alcanzado un nivel tan alto como en *Madrid 650*. La sorpresa de la palabra es constante. Pero creemos que la trama novelesca resulta muy endeble y pálida si la comparamos con el estilo. No hay complicación y todo es previsible, aunque tal vez el lector espere la muerte del protagonista, como confirmación de que “quien a hierro mata a hierro muere”. Pero Umbral no quiere moralejas, no quiere hacer un relato ejemplar de la trayectoria de su héroe. Por otra parte nuestro escritor no hace novelas convencionales, no es el argumento lo que le preocupa (a menudo ha manifestado su escaso aprecio hacia todo lo argumental). Pero una novela se escribe también con una historia, y la historia de *Madrid 650* podría haberse quedado en un costumbrismo un poco exagerado, unos personajes dispersos y perdidos en el propio universo de la novela, y un recital de sexo y violencia bastante gratuito de no ser por el remate que se le da a la novela, y por la fuerza verbal que Umbral exhibe durante todo el libro.⁴²⁹ Es un final un poco *nietzscheano*, justifica una guerra en la que ganan *los malos*, pero no por ser malos, sino por ser fuertes. Aquí entramos en la *tesis* de la novela,

⁴²⁸ Op. cit., p. 186.

⁴²⁹ Umbral se salva de ese “costumbrismo”, por el enfoque que da a sus temas y por el estilo con que los envuelve. Esto es válido para toda su obra. El costumbrismo, sin embargo, tiene un matiz peyorativo en la pluma de nuestro escritor, como si no distinguiera entre el género literario y el componente literario. En *Las perversiones de Umbral*, de Mario Mactas (Madrid, Anjana, 1984, p. 79), Umbral habla del costumbrismo y se defiende de esa etiqueta. Lo que dice es perfectamente aplicable a *Madrid 650* y a tantos libros que hemos analizado: “[El costumbrismo] Es una visión superficial de la realidad. Y de la sociedad. Una visión de lámina. Una visión no crítica. Mi visión de la realidad es crítica. O lírica. Pero nunca es esa visión complaciente de los grandes costumbristas.”

que aparece clara. Hay un momento, hacia el final, que Jerónimo empieza a utilizar palabras como “limpieza”, que el narrador destaca como lenguaje fascista. No es otra cosa lo que ha venido haciendo el Jero con la calera. Jerónimo se sabe fuerte, inteligente, *superior* a los demás, y por eso domina, por eso resiste; no tiene escrúpulos en deshacerse de quien le puede traer problemas, o de quien simplemente le estorba o le cansa. El Jero, nos dice el narrador, como muchos otros jefes, ha edificado su poder sobre la violencia y el respeto (más bien temor), que la violencia suscita. El Jero ejerce el fascismo suburbial sobre la Hueva como otros un fascismo más ambicioso sobre pueblos enteros, naciones. No en vano se le compara con frecuencia con grandes personajes de la Historia que destacaron por su crueldad, por el poder absoluto que ejercieron cayera quien cayera. En este caso caen al pozo de cal viva, gran símbolo del dominio del Jero. Si la cabra expresa su soledad, la calera manifiesta la política del terror que, como hombre y jefe profundamente solo, se ve obligado a mantener. Porque además goza con ello.

II.18.8. La muerte:

Toda la historia, que se bifurca en muchas otras, la de cada uno de los personajes que aparecen en *Madrid 650*, para luego reunirse en la principal (la de Jerónimo), gira en torno a la muerte. Los personajes caminan hacia ella, sus historias terminan con sus días. El narrador nos los nombra, nos cuenta su peripecia, los pone en movimiento. Blas es el “artista” de lo cutre que admira a Leonardo da Vinci, y le dibuja alas falsas a la moto de Jerónimo, en las dos caras del depósito. Juana es la “puta cara”, señorita refinada y culta que viene a por venganza y acaba enamorada del Jero, y después arrojada a la calera por su mismo amante. Llago es un muchacho hermoso y puro, andrógino, bisexual, que mata a una echadora de cartas y muere en Carabanchel, ahorcado con una sábana. María es la puta del barrio, que se acuesta gratis, o a cambio de pequeños favores, un poco de café, o de comida, hasta que conoce a Juana y se siente fascinada por el mundo que le describe. Intentará huir y Jerónimo la matará sin piedad, metiéndole su navaja por la vagina.

Incluso los mismos muertos de la Almudena, saqueados por los habitantes de la Hueva, salen de sus tumbas para asediar el barrio. Es la rebelión de la muerte. Éste es un

efecto sobrenatural muy raro en la narrativa umbraliana, aunque en *Los helechos arborescentes* y en *El fulgor de África* ya encontráramos una especie de *realismo mágico*.

Los muertos, los muertos, es una noche de agosto, finales de mes, con luna de calavera y fuegos por el cielo, los muertos, los muertos, Jerónimo, que se han venido los muertos de la Almudena a devolvernos la visita, que piden lo suyo, que quieren las joyas, la ropa, las dentaduras, todo, Jerónimo se incorpora en el techo de la renfe y echa su linterna de lejos contra un macizo de sombras que se mueven por la parte que, efectivamente, viene de la Almudena, son los muertos de las mondas, de los deshueses, de los continuos cambios de residencia, de la fosa común, viuda con buena renta busca pensión honrada, se exige seriedad y precios arreglados, la masa de los muertos, lívida en la linterna de Jerónimo, emite un murmullo confuso y oscuro, del que se escapan las voces agudas de las viudas, como el grito de una tiple en un concierto de bajos.⁴³⁰

Jerónimo se enfrenta al ejército de muertos que viene a la Hueva a vengarse de los profanadores de sus tumbas. Los ahuyenta valientemente quizá porque el que ha matado tanto no tiene nada que temer de la muerte, salvo que ésta se vuelva contra él, y a Jerónimo no le apetece que sea ahora. Así se plantea Umbral al protagonista de *Madrid 650*, como un ser cuya voluntad siempre es obedecida dócilmente por la realidad, aunque en este caso se trate de una “realidad sobrenatural”. Además, esos muertos no se rebelan contra un asesino, un matón, sino contra la hueste de saqueadores de tumbas que protege en su tribu. En esta guerra, digamos, Jerónimo es inocente. Pero en un paisaje en el que la muerte tiene un papel tan destacado, no deja de ser una ironía que los muertos de la Almudena retrocedan ante el discurso vehemente de Jerónimo. La penúltima lección que da este mundo absurdo de *Madrid 650* es que un hombre, un jefe, pero también un ser humano, venza a los muertos, que constituyen una fuerza sobrenatural.

La muerte es la señora de este mundo, rige las vidas y acaba con ellas. Sólo Jerónimo escapará de esta ley inexorable que no marca el novelista, sino la propia lógica de su relato, y de la realidad. Jerónimo huye en dirección a Madrid pensando que la ciudad le dará todo lo que él desee. La Hueva desaparece porque van a construir unos bloques de viviendas, y la tribu tendrá que buscar otro sitio. Pero el Jero ya se ha hecho una identidad falsa, un falso carné, un falso peinado, una indumentaria que no es la suya. El “guerrero cartaginés”, el “príncipe renacentista”, sobrevivirá en Madrid, y sobrevivirá muy bien. Eso cree, y seguramente será así. Umbral parece decirnos entre líneas que sólo los fuertes

⁴³⁰ Op.cit., pp. 232 y 233.

aguantan, sólo los fuertes vencen, incluso a los muertos. La ley inquebrantable de la Hueva, ley de muerte, respeta al legislador, al que la formula y ejecuta. Jerónimo se confunde en esa tribu más amplia y más feroz que es Madrid.

II.18.9. Intensidad y fragmentarismo para contar un mundo:

Intensidad y fragmentarismo. Lo segundo tira de lo primero en Umbral. El maestro de la columna de periódico conoce bien el funcionamiento de los géneros breves, y así ha hecho esta novela, como muchos otros libros, a base de fragmentos, pedazos que podrían ser independientes pero que forman una unidad según el esquema de la obra. Hemos hablado de esto al referirnos a otras obras: *Memorias de un niño de derechas* o *Trilogía de Madrid*, por ejemplo.

Tenemos un personaje principal, el Jero. No sólo es la más alta jerarquía de su mundo, también lo es de la novela. El relato se cuenta en función suya; los otros personajes nos ayudan a definir a Jerónimo, a verlo actuar, moverse. Un espacio, la Hueva, con una leyenda de verdad: la calera. Madrid y el cementerio de la Almudena, escenarios de las correrías de los personajes, tienen menos consistencia que la Hueva, porque la Hueva, para ellos, es el presente, su casa, su único futuro. A Madrid se va a pedir o robar, a matar; la Hueva es la vida, un amago de felicidad. Pero ellos no conocen otra.

Dos cosas son fundamentales en este relato: un personaje y un lugar, Jerónimo y la Hueva. Pero para *contar* al primero se necesitan muchos otros, y la Hueva no es otra cosa que sus habitantes. Por lo tanto todo forma un conjunto poderoso y coherente. Digamos que Umbral plantea la novela, las líneas maestras, pone a vivir a la gente en ese espacio, bajo la dirección de ese personaje, y la historia se desenvuelve sola, con un implacable respeto a una especie de destino o fatum, palabras que ignoran los vecinos de la Hueva, pero que es un destino que existe: el desenlace lógico de un espacio, una jerarquía, una peripecia que sólo contiene violencia y resentimiento por todo lo que queda fuera de la tribu.

La forma que ha adoptado esta historia, como suele ocurrir en la obra umbraliana, es tan *significativa* como la propia historia. El carácter fragmentario favorece la intensidad. Los fragmentos de *Madrid 650*, casi todos, podrían ser leídos como cuentos. Poseen las

cualidades del relato breve, las condiciones “canónicas” para serlo. Antes hablábamos de mosaico. La novela se desarrolla a trompicones, por su fragmentarismo, pero gracias a eso lo hace siempre con gran intensidad. Umbral narra cada página como si fuera la última, como si el final de su relato anduviera cerca y hubiera que cerrar el libro. Cuando parece que baja el ritmo es porque pronto nos vamos a encontrar un demarraje de violencia o de sexo, frenéticamente narrado. Por eso no desfallecen las imágenes, ni los diálogos trepidantes, y la violencia se convierte para el lector en lo mismo que es para los personajes: una adicción, una sed, un querer siempre más, más violencia. Pero no creemos que esto lo motive la propia violencia, sino la prosa con que Umbral sabe envolverla.

II.18.10. *Madrid 650* en la narrativa de Umbral:

Madrid 650 se encuadra, dentro de la obra de Francisco Umbral, en el grupo de novelas o libros narrativos que tienen como escenario fundamental Madrid, hasta el punto de constituir Madrid un personaje colectivo, a veces tan importante como los protagonistas individuales. La primera novela larga del autor, recordemos, fue *Travesía de Madrid* (1966), con la que se puede trazar algunos paralelismos y conexiones con *Madrid 650*, fuera de compartir un mismo espacio (aunque en ésta última Umbral profundiza más en los bajos fondos de la ciudad). *Trilogía de Madrid* (1984) es un libro de memorias, pero también un recorrido muy atento por la ciudad. Umbral registra allí la vida madrileña; no sólo se limita a hablar de los ciudadanos más nobles, famosos o prestigiosos, que la habitan, también de los más anónimos y olvidados. Por otra parte, el escritor ha ambientado muchos otros libros en este espacio, aunque Madrid no tenga en ninguno de ellos el protagonismo que sin duda tiene en *Travesía de Madrid*, *Madrid 650* o *Trilogía de Madrid*, como ya queda patente en los mismo títulos.⁴³¹

Todo esto lo recuerda Darío Villanueva al principio de su reseña sobre el libro,⁴³² aunque lo que más nos interesa de ese artículo es su apreciación de *Madrid 650* como novela eminentemente literaria, mucho más de lo que podrían dar a entender sus temas y

⁴³¹ También ha publicado colecciones de artículos amparándose en el nombre de Madrid: *Amar en Madrid*, *Spleen de Madrid*, *Spleen de Madrid 2*.

⁴³² Darío Villanueva, crítica de *Madrid 650*, *ABC Cultural*, nº 214, 8 de diciembre de 1995, p. 15.

sus personajes. Villanueva explica muy razonadamente por qué *Madrid 650* es una novela tan literaria. Mejor que parafrasear sus palabras es ofrecerlas textualmente:

Además del inevitable recuerdo de *Travesía de Madrid* que esta lectura nos suscita, otra novela de Umbral, *Un carnívoro cuchillo*, de 1988, dibuja este mismo mundo de la marginalidad madrileña contemporánea. Pero *Madrid 650* se me figura en los antípodas de cualquier anclaje testimonial: pocas novelas más “literarias” han caído en mis manos a lo largo de esta interminable posmodernidad. Y no están nada veladas las claves a este respecto. La propia Juana, dialogando con Jero, identifica su jerga con “Lorca o un antiguo así. Dices que no has leído nada y eres sólo literatura” (pág. 115). Jerónimo es también un filósofo, que apostilla, con argumentos lapidarios todos los episodios fundamentales del relato. Ya hacia el final, cuando simula el suicidio abdicando vergonzosamente de su corona, el cronista le sustituye en semejante función, concluyendo que todo es teología o literatura salvo que los humanos no seguimos devorándonos los unos a los otros porque un día descubrimos que era más sabrosa la carne de jabalí. Pero Jerónimo es también un dandi, que gusta de fumar cohibas sentado en la postura del loto, mirando el sol naciente desde el techo de su vagón-palacio. Y el Madrid que nos pintan estas páginas es tan “absurdo, brillante y hambriento” como el de Max Estrella y don Latino. Especialmente absurdo, pues el autor no se ha plegado ni una sola vez a exigencias de consonancia o verosimilitud a lo largo de su discurso, por otra parte de alta tensión y calidad literaria.⁴³³

Efectivamente las referencias literarias, los guiños cultos (como hemos podido ver en los textos aquí seleccionados), a veces humorísticos y otras veces muy serios, son muy abundantes en *Madrid 650*, más si cabe que en esas otras dos novelas que cita Darío Villanueva, *Travesía de Madrid* y un *Carnívoro cuchillo*, tan aisladas en el tiempo pero que podrían formar una especie de *trilogía de la violencia*. Comparten un espacio próximo, Madrid y sus arrabales, y están protagonizadas por marginados, o automarginados (en menor medida *Travesía de Madrid*), como sugiere Villanueva, pero lo que más les une es la violencia.

Umbral sólo ha vuelto a tocar, en ficción, el espacio de Madrid y el tema de la violencia, aunque de forma mucho más leve y esporádica, en las novelas cortas –o cuentos largos– de *Historias de amor y Viagra* (1998). Violencia física, por supuesto, porque el autor nos ha acostumbrado a un lenguaje y un estilo violento y a la vez delicado, prosaico y poético, una literatura donde Umbral deja entrar, y brillar, en ocasiones con destellos opacos, todas las contradicciones.

⁴³³ Op. cit., p. 15.

II.19. LOS CUADERNOS DE LUIS VIVES (1996)

II.19.1. “Retrato del artista adolescente”:

Umbral cuenta en el “Atrio”⁴³⁴ la historia de sus “cuadernos de Luis Vives”, evocando para ello la biografía de Luis Vives y la circunstancia de que, durante la posguerra en la que él estudió, la enciclopedia infantil se llamaba “Luis Vives”, y los cuadernos en los que trabajaban los niños también eran “de Luis Vives”. La historia de esos cuadernos es también la historia de este libro, porque el escritor se ha dedicado a profundizar en lo que allí escribió, y a glosarse a sí mismo para entender mejor al que era y al que es. Pero sobre todo, como siempre en Umbral, para hacer literatura. Aparte de ese objetivo general, su intención más clara al escribir estos nuevos *Cuadernos*, es mostrar cómo se hace un escritor, cómo se hizo él escritor.

Ahora he sacado del desván de la infancia mis cuadernos de Luis Vives (los autobiográficos, no los matemáticos, que desaparecieron hace mucho) y he releído aquellas anotaciones ingenuas, adolescentes, minutísimas o alocadas, en las que apunta ya una fina y violenta voluntad de escritor.

Sobre aquellas anotaciones tenues, inseguras, se me ha ocurrido desarrollar el yo que yo era entonces. Reescribir, en fin, profundizando en lo que quería decir o mejorándolo, quizá falseándolo. La cosa tiene antecedentes, claro, desde *El cuaderno gris* de Josep Pla hasta tantas otras cosas. Pero eso no importa. Mi propósito al empezar era hacer la arqueología de mi adolescencia, el retrato del artista adolescente, una vez más, unas

⁴³⁴ En el “Atrio” de *Madrid 1940* Umbral escribía: “Y la desventaja de escribir prólogos es que luego algunos se limitan a leer estas paginillas en cursiva y romanos, con lo que se encuentran la crítica hecha” (op. cit., Barcelona, Planeta, 1993, p. 10). Aquél era un prólogo muy claro y sistemático, aunque con brotes de ironía y humor que no tiene este “Atrio” de *Los cuadernos de Luis Vives*. Los prólogos de Francisco Umbral suelen decir más cosas sobre el propio prólogo que sobre el libro que introducen, son textos bastante autónomos. Pero en el caso de *Los cuadernos de Luis Vives* el autor vuelve a estar en lo cierto: el “Atrio” es una reflexión y una síntesis del libro muy lúcidas. Como él dice, podría ser que “algunos se limiten a leer estas paginillas en cursiva y romanos, con lo que se encuentran la crítica hecha”. Nuestro estudio no es una crítica, pero vamos a citar algunos fragmentos de ese “Atrio” que consideramos muy útiles para entender el libro.

memorias más reflexivas que narrativas (las narrativas ya las he hecho otras veces), una anatomía o forja de un escritor, qué cosas, qué porqués le van haciendo escritor a uno, qué es lo que lleva por dentro y por qué eso se logra o se malogra.⁴³⁵

En estos dos párrafos Umbral da algunos datos importantes sobre lo que ha hecho en *Los cuadernos de Luis Vives*. Entre los “antecedentes” de su libro, cita *El cuaderno gris*, por ser un diario de juventud que Pla rescribió en la madurez. Conocemos la admiración que siente Umbral por Pla, como “escritor sin género”,⁴³⁶ en lo que se identifica con él, y como cultivador del género autobiográfico, memorias y diarios, aparte su valor como cronista (en lo que también se parecen ambos escritores). Dice también nuestro autor que ha querido hacer “la arqueología” de su adolescencia, “el retrato del artista adolescente, una vez más”. Pero en esta ocasión cambia el enfoque: “unas memorias más reflexivas que narrativas (las narrativas ya las he hecho otras veces)”. Efectivamente, aquí ya no se va a narrar, ni se va a contar, sino más bien se va a analizar, interpretar. Umbral no se coloca ya como un personaje más de su obra, aunque sea el principal, y lo va a ver moverse con el resto. Aquí Umbral se funde con ese personaje (el que era en su adolescencia), pero tomando al mismo tiempo cierta distancia, para estudiarlo. La distancia es toda la que separa aquellos “cuadernos de Luis Vives” en los que el autor escribía sus primeros poemas, sus primeras *notas* literarias, de estos *Cuadernos de Luis Vives*. Es todo el espacio que media entre el escritor que empieza y el escritor maduro, consagrado. Entre un muchacho y un hombre ya mayor, Umbral quiere saber cómo fue el proceso que llevó al primero de ellos a ser el segundo, pero sin salirse de su adolescencia y primera juventud, y sin salir tampoco de lo que era su ciudad, Valladolid, por aquel tiempo.

Así, llegará a decir que su libro, aunque hable de muchas otras cosas, siempre trata del “artista adolescente”, de la evolución, tanto humana como propiamente artística, que llevará a un chico con inquietudes literarias a ser un escritor hecho.

Umbral, después de contarnos cuál era su proyecto, hace una especie de *diagnóstico* literario de su libro:

⁴³⁵ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996.

⁴³⁶ En *Los Alucinados* Umbral escribe sobre Pla: “Escritor sin género, él fue su propio género y su vida el único argumento”. (*Los Alucinados*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, p. 72.)

Lo que ha resultado me parece que es, a medias, una crónica estendhaliana de la pequeña ciudad (cosa que no me disgusta nada), que se alterna con la divagación psicológica o filosófica –perdón- sobre mí o los demás, en torno al eje sutil de mi madre, que apenas aparece en el libro.⁴³⁷

Más adelante analizaremos ese “eje sutil” que es la madre, pero baste señalar ahora que el libro comienza y acaba con la presencia la madre. La “crónica stendhaliana de la pequeña ciudad” está realizada, como casi siempre en Umbral, tomando unos cuantos personajes representativos: amigos suyos, escritores, artistas, etc. Prácticamente sólo al principio se habla de personajes de fondo, como don Marcelo González, el sacerdote cuyos sermones le gustaban por su “prosa hablada”,⁴³⁸ o la pescadera que se duerme en los conciertos, y que tanto nos recuerda a la madre de María Antonieta, en *Las ninfas*. Ponen una nota pintoresca en el dibujo de la ciudad. Umbral prefiere no desarrollarlos aquí, tal vez porque ya lo ha hecho anteriormente en muchas novelas y libros de memorias. Todos ellos son personajes ya familiares del lector umbraliano, pues a todos, nos atreveríamos a decir, los ha *ficcionalizado*.

Empecé estos cuadernos a raíz del hallazgo de los auténticos, con voluntad de libro póstumo (entonces me sentía muy enfermo), y sí me gustaría, aunque me temo que no, que fuese mi último libro, después de más de cien, porque supone un retorno profundo a los orígenes, con lo que la serpiente biográfica se muerde la cola y el círculo se cierra. Como decía el citado Stendhal, no hay círculos perfectos en la naturaleza, pero eso no nos impide perorar sobre las cualidades del círculo.⁴³⁹

“Con voluntad de libro póstumo.” Esto es importante. *Los cuadernos de Luis Vives*, al igual que *Un ser de lejanías* (2001), y en menor medida *Diario político y sentimental* (1999), están escritos con la actitud del que mira atrás, viviendo el presente (hay mucho presente en este libro de memorias), cada vez con más indiferencia por el resto del mundo y con mayor ensimismamiento. Umbral repasa su vida con paz y concordia, buscando comprender todo lo que le ha ocurrido y a las personas a las que ha dejado atrás, sin palabras altas ni crispaciones, pero renunciando a comprender cuando piensa que ya es tarde. Ahí explicaríamos la expresión “con voluntad de libro póstumo”, de libro de cierre,

⁴³⁷ *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 11.

⁴³⁸ Op. cit. 18.

⁴³⁹ Op. cit., p. 11.

como una especie de epílogo a su vida y a su obra, algo necesario para entender toda su producción anterior. En este sentido los *Cuadernos* comparten muchas similitudes con *Un ser de lejanías*, hasta el punto de que podríamos decir que *Los cuadernos de Luis Vives* marca un giro en la obra de Umbral, un giro que desembocará en la escritura de *Un ser de lejanías*. No sólo porque Umbral ha entrado en una época determinada en su vida, muy cercana a la vejez, como él mismo dice, sino porque sus intereses ahora han cambiado. Busca libros más personales, menos *comerciales*, libros “para sí mismo”. Y en esos *libros de postrimerías*, según una expresión que él utiliza, encontramos claves para apreciar toda su obra.

Muy próximo el final del libro, Umbral utiliza una expresión aún más definitiva que la de “libro póstumo”: “testamento literario y humano”.

A mí me ha envejecido el éxito, la popularidad, más que el tiempo, y ahora, cuando reescribo los cuadernos adolescentes de Luis Vives, hago en ellos mi testamento literario y humano porque, desvelando el que fui, agoto el que soy.⁴⁴⁰

II.19.2. Final de un ciclo literario:

Estas expresiones, “libro póstumo” y “testamento literario”, que aparecen tanto en las primeras páginas de *Los cuadernos de Luis Vives* como en las últimas, nos indican que de alguna manera sí que nos hallamos ante un final. No de una vida, por supuesto, ni de una obra, pero sí quizá ante el final de un ciclo. El propio autor ha hablado de ello, pero estos *Cuadernos*, desde sus propósitos y sus logros, enunciados en el “Atrio”, dan pistas suficientes para llegar a esa conclusión (conclusión necesariamente abierta, porque en última instancia todo está en manos del escritor). En las conversaciones de *Umbral: vida, obra y pecados* hablábamos de la novela familiar, de Proust, y del inmenso juego literario que le ha dado a Umbral ese tipo de relato:

-Tú has escrito, Paco, que la novela familiar es la que más te gusta y la única en la que crees: Proust. Casi lo he dicho con tus palabras.

⁴⁴⁰ Op. cit., p. 179.

-Bueno, figúrate lo que explota Proust la familia, aunque luego se escapa de ella, la familia desaparece y muere, pero el partido que le saca en los tres primeros tomos es fabuloso.

-Tú se lo has sacado también.

-Sí, sí, lo que pasa es que yo creo que he agotado ya ese ciclo. Una chica que trabaja en esto mío, como tú, una catalana, Anna Caballé, me dijo un día: “Yo creo que este ciclo familiar lo estás agotando”. Es muy lista, mucho mayor que tú, claro, y que yo. Bueno, más que yo no, será de mi edad, no sé. Pero es muy lista y muy dura; partimos de que lo mío le encanta, le entusiasma, pero es dura en sus críticas, y me dijo eso una vez: “Bueno, yo creo que el ciclo familiar lo estás agotando, tendrás que pensar en otra cosa”. “Sí, ya me he dado cuenta, no tengo más que contar, tendría que empezar a repetirme, de la infancia y la provincia”. Ese ciclo está agotado, está seco, acabó con *Los cuadernos de Luis Vives*.⁴⁴¹

Esto es muy importante porque repercute en toda la obra de Umbral, como tantas otras cosas de *Los cuadernos de Luis Vives*. El autor es consciente de que todo un ciclo literario, una parte muy sustancial de su obra, ha terminado. Está de acuerdo con Anna Caballé en que lo que podríamos llamar “ciclo de la infancia y la adolescencia” (esos “retratos del artista adolescente” en clave de ficción más o menos pura), ha finalizado. Umbral es más explícito: “Ese ciclo está agotado, está seco, acabó con *Los cuadernos de Luis Vives*.”

¿Por qué está “seca” esta línea literaria que le ha sido tan fructífera a nuestro escritor? O, mejor dicho, ¿por qué *Los cuadernos de Luis Vives* marcaría tan claramente el final de dicho ciclo? Umbral habla de estos *Cuadernos* como “un libro de verdades”, casi como una *autopsia*, una vuelta a todo ese mundo pero en clave más realista, más sincera (aunque en materia literaria estos términos son engañosos, y naturalmente no tienen por qué ser más sinceras unas memorias que una novela, autobiográfica o no), sin pseudónimos, yendo a lo esencial según lo juzga el autor. Es decir, Umbral ha querido cambiar el enfoque y el tono en esta nueva aproximación a la ciudad de siempre, Valladolid, a los amigos que él ya ha introducido en numerosas novelas, a su familia, protagonista principal de libros como *El hijo de Greta Garbo* (1982), *Los males sagrados* (1973), *El fulgor de África* (1989) o *Las señoritas de Aviñón* (1989). Umbral ha elegido un enfoque mucho más directo; pretende ser más auténtico, como si, en esta ocasión, estuviera más dispuesto a traicionar a la literatura que a la realidad, a la verdad. Ya decimos que estos términos son

⁴⁴¹ Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca, 2001, p. 49.

sospechosos, y a menudo intercambiables, pero ésa parece ser la intención inicial del autor. Además, como veremos, es uno de los grandes temas –casi filosóficos– de *Los cuadernos de Luis Vives*, de principio a fin.

De ahí la extraordinaria importancia de este libro: funciona como cierre de una literatura y como pórtico de otra. *Los cuadernos de Luis Vives* clausura un ciclo literario que se ha desarrollado durante más de treinta años, desde *Balada de gamberros* (1965), la primera novela publicada por el escritor, hasta *La forja de un ladrón* (1997), más allá, por cierto, de *Los cuadernos de Luis Vives*, aunque ya bastante fuera del ciclo. Pero también abre una nueva línea, que hasta ahora se ha ido alejando de la novela, y que está representada por *Diario político y sentimental* (1999) y *Un ser de lejanías* (2001), donde Umbral se vuelca en el presente y sólo utiliza el pasado como un punto de referencia.

Una vez que el escritor ha hecho un acercamiento a su pasado, a su *mitología* personal, confesándose a sí mismo e investigando en el que fue, directamente, sin mediación de *alter egos*, Umbral cierra toda una parte de su obra. Después de haber descubierto la verdad y la realidad de su mundo novelesco (no de todo), como si les hubiese quitado las caretas y los disfraces a sus personajes, y a sí mismo, Umbral parece finalizar esa aventura literaria que le ha ocupado tantos años. Además, seguramente, *Los cuadernos de Luis Vives* ya nació con vocación de principio y fin.

II.19.3. La “arqueología” de un escritor:

La vida de Umbral, interpretada por él mismo, está comprimida en *Los cuadernos de Luis Vives*. El autor aplica sus ideas de ahora a las que tenía entonces, y las vivencias y lecturas que le rodean cuando escribe con las que experimentaba de niño y de adolescente. El Umbral que reescribe los “cuadernos de Luis Vives” es consciente de que está superponiendo su propia figura a la de entonces, y que en esa superposición puede falsear ambas. A eso se debe, quizá, el esfuerzo del escritor maduro por diferenciarse de aquel muchacho que vivía en una capital de provincias, y soñaba con ser escritor. En *Los cuadernos de Luis Vives* se da prioridad al material suministrado por los recuerdos, y por

esos cuadernos que el autor dice haber encontrado y que le sirven como guía para reconstruirse a sí mismo, al yo de tantos años atrás.

No sé si quiero explicar que esto es la arqueología conmovida del escritor que entonces quería ser, y que ahora no soy (soy otro, ay, que no me gusta demasiado). No sé si esto es un último homenaje a mamá, casi invisible en el libro. Uno principia un libro con una idea, con un proyecto, y a la final sale otra cosa.⁴⁴²

Es una investigación sobre él mismo, tanto humana como literaria. No quiere repetir lo ya escrito en libros anteriores, muchos, sobre esta misma época de su vida, pero es inevitable, y sorprendente también (están vistos y contados desde un ángulo muy distinto), encontrarnos con personajes familiares. Unas veces con el mismo nombre que en la ficción (ficción en ocasiones imperceptible), otras con otro diferente, que puede ser el real. Esto es lo que ocurre con todos los amigos del escritor en su etapa de Valladolid. Umbral vuelve a contar episodios que ya conocían sus lectores, pero los ofrece de forma más directa, desnuda, como es su propósito total en este libro. Le interesa dar piezas aisladas, casi *pruebas* (pruebas que demuestren cómo fue él, y cómo es), para que el lector también pueda recomponer esa arqueología. Quiere marcar las distancias entre este libro de memorias, y sus novelas memorialísticas:

Los cuadernos de Luis Vives, en fin, son un libro donde me he confesado como nunca. Desvelando el que fui explico el que soy. Libro de postrimerías, ya lo he dicho antes, donde trabajo sobre mi propio material, la autobiografía, pero en pretendida profundidad de sentido y meditación. Nada que ver, pues, con mis novelas y memorias de juventud.⁴⁴³

Así, podemos hablar de dos partes en este libro de recuerdos, aunque ambas partes vayan a dar en el mismo tema central: la formación del escritor, restringida (en principio) a su infancia, adolescencia y primera juventud, es decir, a la etapa de Valladolid. Una de ellas atañe a la formación humana: hay datos que ayudan a comprender esta personalidad. La segunda parte atañe a su formación estrictamente literaria: los escritores que admira, de los que se nutre, a los que imita y de los que aprende, aunque no quiera parecerse a ninguno, nos dirá, o, mejor dicho, no quiere que ninguno se parezca a él. Entre estos escritores

⁴⁴² *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 11.

⁴⁴³ Op. cit., p. 12.

destacan algunos que llegó a conocer personalmente, y que fueron para él un ejemplo literario y humano. En esta línea destacan las páginas que dedica, entre la semblanza y el análisis literario, a Cela, Delibes o Francisco Pino.

Esta división es muy artificial y puramente didáctica, porque las dos partes se mezclan, se suceden unas a otras y se complementan. El Umbral-escritor explica al Umbral-hombre, y ambos se moldean al mismo tiempo. Pero podemos decir que cuando Umbral habla de su madre, sus amigos, de sus compañeros del banco en el que trabajó, de sus novias fugaces, etc., está incidiendo en la faceta humana de su aprendizaje. Mientras que cuando ahonda en los escritores a los que lee y admira, y a los que luego conocerá (a algunos de ellos), así como cuando expone sus ideas sobre la literatura, el arte, el compromiso del escritor... Umbral se refiere a su formación literaria. Pero esto, todo el conjunto, como proclama insistentemente el autor, no deja de ser el “retrato del artista adolescente” realizado por y sobre Umbral, “la forja del escritor”, como dice en el “Atrio”.

II.19.4. De la poesía a la prosa:

Asistimos a sus primeras incursiones en el terreno de la poesía, bajo la influencia de autores como Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén, que le dejaron honda huella. Es una evolución que él mismo va ejemplificando con poemas suyos de aquel tiempo. El paso que realiza de escribir en verso a escribir en prosa para Umbral marca su nacimiento como verdadero *escritor*. Le dedica muchas páginas en *Los cuadernos de Luis Vives*. Nosotros vamos a comentar detalladamente ese *relato* por dos razones: porque es muy importante dentro de estos *Cuadernos*, y, sobre todo, porque es fundamental para entender toda la obra de nuestro autor. Si estamos ante un prosista, y no ante un poeta, es porque en esta época germinal que el escritor recrea en *Los cuadernos de Luis Vives* ocurrieron algunos hechos decisivos para que así fuese. En este caso, y en otros muchos, como luego nos ocurrirá con la lectura de *Un ser de lejanías*, el comentario de un solo libro de Umbral, o de unos fragmentos de ese libro, es válido para toda una obra. Umbral es un escritor que ha dedicado mucho tiempo a preguntarse por su obra, por su estilo, por el tipo de escritor que es. El tema de *Los cuaderno de Luis Vives*, como ya vamos viendo, es ése en gran parte.

Umbral ofrece dos interpretaciones para explicar su cambio de la poesía a la prosa, aunque nunca dejará de hacer lírica en su prosa:

Lo trascendental en mí fue el paso de la poesía a la prosa. La poesía del adolescente nace de su ambición larvada de absolutos. La prosa, entonces, supone una resignación, un escalón menos, una renuncia. Pero este paso hacia atrás no lo di deliberadamente, sino que haciendo artículos universitarios comprendí que yo era un escritor a lo ancho, y un compañero de estudios me lo dijo:

-La diferencia entre tu poesía y tu prosa es la diferencia entre ser y no ser. Tú *eres*. Pero en prosa.

También había una explicación mucho más exterior, mundana, fáctica. Yo estaba decidido a vivir como escritor y vivir de mi escritura. Y ya sabía lo suficiente de sociología literaria como para comprender que de la poesía lírica no se vive. Que todos los poetas, de Rosales a Aleixandre, tenían otra cosa: un sueldo, una renta.

Como yo no tenía sueldo ni renta, me lancé de cabeza a la prosa, y me decía para consolarme: “Todo mi talento, si alguno tengo, saldrá igual, saldrá por donde pueda, sólo que, aplicándolo a la prosa, se cobra.” Leí entonces en Pierre Mac Orlan que llevó un poema a una revista, siendo chico, y le dijeron que estaba muy bien, que se lo publicaban. Entonces preguntó el precio: “No, hijo, la poesía no se paga.” “Pues póngamelo en prosa y lo cobro”.

Así que decidí poner en prosa todo mi lirismo, para vivir de él. Y he aquí que don Carlos Marx, siglos más tarde, cuando yo lo leyera, me daría la razón: hasta la literatura y el arte están condicionados por la sociedad en que se vive, por la situación económica personal; el dinero es la explicación última de las cosas.⁴⁴⁴

Más adelante repetirá y completará estas ideas:

Observo que en estos cuadernos vengo hablando de mí más como poeta que como prosista, que es lo que luego he sido. La cosa me parece que tiene dos explicaciones. En principio, yo, como todo adolescente, iba para poeta (la poesía es la sombra clara de esa edad).

Mi formación, como se habrá visto aquí, fue fundamentalmente poética. Frecuenté más a los líricos que a los prosistas. En todo caso, frecuenté a los prosistas líricos. No me interesaron nunca las historias (todavía me pregunto si soy novelista, ya de viejo). De una novela me interesaba ante todo el estilo, y luego los ambientes, los climas, las ciudades, los paisajes. Las pasiones sudorosas de Dostoyevski o los moralismos de Tolstói siempre me han dejado indiferente y aburrido.⁴⁴⁵

En efecto, Umbral siempre ha dicho que su formación fue “fundamentalmente poética”, que él se educó en literatura leyendo a los poetas. Eso explica que su prosa se haya llamado algunas veces “poética” (nosotros también la hemos llamado así). La lectura

⁴⁴⁴ Op. cit., pp. 90 y 91.

⁴⁴⁵ Op. cit., p. 134.

de los poetas no la ha abandonado nunca. Recordemos que fue crítico de *Poesía Española* en sus primeros años madrileños, y que en sus innumerables colaboraciones periodísticas sobre literatura siempre hay un espacio muy importante reservado a los poetas. Umbral llega a decir en *Los cuadernos de Luis Vives*, contradiciendo un poco lo que había escrito antes, que él es un poeta lírico frustrado, y que de esa frustración nació su prosa:

Todo lo que he dado a la vida y a la literatura son los escombros de la frustración de un poeta lírico. A veces digo cínicamente (quizá lo digo en este libro) que escribo prosa porque la prosa se cobra, pero la verdad es que lo hubiera dado todo por escribir poesía, y a Dios le agradezco, al Dios alado de los poetas, que me abriese los ojos a tiempo.⁴⁴⁶

Pero estas contradicciones y repeticiones hacen de *Los cuadernos de Luis Vives*, paradójicamente, un libro más veraz, más sincero, como si el autor, incluso en sus medias verdades, estuviese siempre dispuesto a rectificar. Además, nadie piensa siempre lo mismo sobre algo: muchas ideas tienen varias versiones según los momentos. Así consigue Umbral un alto grado de intimidad con el lector, que penetra en un libro *de verdades*, aunque se contradigan unas con otras, porque son las verdades de cada instante, de todos los instantes que conforman la cabeza del escritor. Porque también son tuyas esas contradicciones. Quizá sea éste uno de los detalles que hacen de *Los cuadernos de Luis Vives*, al igual que *Mortal y rosa* y *Un ser de lejanías*, entre otros, libros especiales dentro de la producción umbraliana. Son obras, como él mismo dirá de *Un ser de lejanías*,⁴⁴⁷ escritas “para sí mismo”. Cuando el primer y último referente de su escritura es él mismo, los libros de Umbral pierden testigos incómodos que pueden cohibir o influir sus palabras.

II.19.5. La madre, principio y final de un círculo:

La madre no sólo es el “eje sutil” de *Los cuadernos de Luis Vives*, es uno de los ejes más importantes de buena parte de la obra de Umbral. La madre siempre aparece como una figura al fondo, latente, implícita –incluso cuando interviene de forma directa, en acciones

⁴⁴⁶ Op. cit., p. 170.

⁴⁴⁷ “Una vez –ser de lejanías– escribe un libro para sí mismo. Pero estamos en un tiempo que compravende hasta los sueños. De eso vivimos los soñadores” (*Un ser de lejanías*, Barcelona, Planeta, 2001, p. 222). Pero sobre esto volveremos cuando nos ocupemos de *Un ser de lejanías*.

y diálogos, lo cual no es frecuente-, de poderosa influencia, en todos los relatos en los que Umbral la ha convertido en personaje literario. Como ocurre con su hijo Francisco, que da pie a todo un discurso lírico y filosófico en *Mortal y rosa*, la presencia de la madre le pide a Umbral el tono lírico, la poesía. La felicidad y la tragedia van unidas en las evocaciones que les dedica el escritor. Son ya personajes esencialmente poéticos de su literatura, quizá porque las circunstancias que rodearon sus vidas, vidas reales antes de ser *escritas*, oscilan en la memoria del autor entre la alegría y el drama. Umbral consigue conmovernos cuando escribe sobre su madre y sobre su hijo, y el lector sabe que el autor se está conmoviendo al escribirlo. Un buen escritor es también el que es capaz de suscitar estas emociones creándolas, mediante artificios literarios y sensibilidad, y Umbral lo consigue con otros personajes y en otros textos. Pero el lector intuye que en *El hijo de Greta Garbo* o en *Mortal y rosa*, incluso en estos *Cuadernos de Luis Vives*, tan íntimos, la pasión que nos transmite el texto es real, *verdadera*, y que gracias a una escritura como la de Umbral esa pasión nos llega íntegra.

La novela de mamá la he contado muchas veces, como novela y como memorias. Hay en esto tanta devoción materna como imagen literaria. Lo sobrecogedor de la literatura es que hasta la propia madre, cuando la escribimos, se vuelve literatura. Mamá –Ana- fue una niña de lazo suelto (primera imagen de su vida desanudada o mal trenzada) que saltaba a la pata coja (teniendo las dos tan bellas) y cantaba *El relicario* sin saber lo que cantaba: decía “talindro pie” por “tan lindo pie”.

(...)

Mamá, en los patios platerescos de la provincia, tiene una esbeltez trágica, una belleza dura que es como una máscara griega y violenta. Detrás estaba la muerte. La madre que aún no era madre. Uno, si presta atención, tiene el privilegio de ver y vivir el pasado inmediato que le concierne. Aquella madre de los años de Greta Garbo no es que mimetizase a Greta Garbo, como todas, sino que Greta Garbo la mimetizaba a ella. Así lo veía su hijo.⁴⁴⁸

Es cierto que la madre apenas aparece en los *Cuadernos*, pero es muy significativo que el libro empiece (“La novela de mamá la he contado muchas veces...”) y termine evocando su figura, desde sus momentos de esplendor, como “niña de lazo suelto” y como mujer (cuando para su hijo era *Greta Garbo*, la verdadera), hasta su muerte. Las primeras líneas las escribe sobre la madre y las últimas también, como si el autor adivinase que en

⁴⁴⁸ *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit. pp. 13 y 14.

este *autorretrato* que se propone realizar, más íntimo y más literario que nunca, viajando a sus orígenes vitales y artísticos, su madre tiene que ser el principio y el final.

La madre le inicia en la vida y en la literatura. En ella ve un modelo; es una mujer refinada, culta, de poderosa personalidad, polémica entre sus conciudadanos, mujer de izquierdas, admirada y a la vez repudiada.

La gente la saludaba como a una gran señora, los comerciantes salían a la puerta de sus covachas como si pasase la princesa del barrio, y nunca supe a qué se debía este prestigio de mamá, salvo a sí misma, su fuerte personalidad y su mala salud, que es cosa esta última que inspira un respeto sagrado en el gentío.⁴⁴⁹

El hombre que escribe desde su madurez cree reconocerse en algunos de los rasgos de la personalidad de su madre, como en esa “capacidad de espectáculo” que sin duda posee Umbral, tanto en su forma de moverse por el mundo como en su forma de escribir:

Hay seres que saben dar espectacularidad a cada uno de sus actos, incluso a los humillantes o negativos, y quizá yo haya heredado de mi madre esta capacidad de espectáculo, esta cualidad insólita de personaje.⁴⁵⁰

De pequeño le obliga a leer la *Divina Comedia*, y a transcribirla taquigráficamente, como en otros lugares ha contado. Pero también le inicia en lecturas más gratas para un niño, para el niño que era él. Los gustos de Umbral pronto se van a distinguir de los de su madre, aunque coinciden en el tan citado Valle. En el prólogo de *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* nos dice que descubre a este autor en la biblioteca familiar, siendo muy niño. Ésa ya va a ser una constante en su acercamiento a los escritores y a los libros que estudia. Umbral sitúa el objeto de análisis en su propia vida, cuenta su historia en relación a él mismo, mezcla ensayismo con autobiografía, como ha hecho en todos los géneros que ha cultivado:

Entre lo que alguna vez he llamado “los libros de mamá”, es decir, la pequeña biblioteca doméstica, encontré un día *La guerra carlista*, sin portada, las tres novelas en un tomo. Leí aquello con iluminación infantil, lo releí varias veces en aquellos años y luego, con la vida, me he ido haciendo un modesto especialista en Valle-Inclán,

⁴⁴⁹ Op. cit., p. 15.

⁴⁵⁰ Op. cit., p. 15.

conocedor de toda su obra, supongo, variantes incluidas, y amigo de los amigos que le quedan a Valle, y que cada día son más en España y en el mundo.⁴⁵¹

La predilección por Valle, proclamada en toda su obra, arranca en la infancia y en su madre. Es el origen más *noble*, más hondo, que le puede encontrar, porque hunde sus raíces en esa “prehistoria” que en *Los cuadernos de Luis Vives* se ha propuesto desentrañar. Su madre se convierte en un punto de referencia obligado durante toda su vida, y en su vocación literaria jugó un papel decisivo. Le transmitió el amor por la literatura, como lectora y también, en cierto modo, como escritora. Según ha dicho Umbral, fue una gran escritora epistolar. Sus cartas, estaban escritas en una caligrafía clara y elegante, que nuestro autor dice haber envidiado siempre.

La madre le abre las puertas de la biblioteca (que él se enorgullece de escribir con mayúscula, “como Borges”⁴⁵²) del Consistorio, en el que ella trabaja como secretaria. Allí lee cosas tan peregrinas como una *Historia del Café*, pero pronto se *hipnotiza* con los poetas, como Lorca y Guillén.

La madre anima a Umbral a acercarse al mundo de los libros, incluso lee libros con él, o debaten sobre lecturas comunes. Umbral ha comentado, por ejemplo, cómo leyeron los dos *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes (que era un escritor *de la ciudad*, y que a su madre no le gustó).⁴⁵³ Además, para Umbral su madre tenía algo de escritora, “escritora aficionada”, que le debió de influir en él, genética o/y ambientalmente. Aunque también ha afirmado, categórico, que no lo era: “Y es que ella no era escritora, si lo hubiera sido habría escrito; escribía muy bien las cartas, pero literatura nada.”⁴⁵⁴

Pero al mismo tiempo, como ya vimos en el capítulo biográfico, la madre desea para su hijo un trabajo estable, con unos ingresos regulares y suficientes para vivir, y cree que la literatura no se los va a dar. En *Umbral: vida, obra y pecados*, Umbral recuerda la muerte de su madre, el gran dolor que sintió, pero también dice que su madre fue un freno a su carrera de escritor, y que su muerte significó de algún modo su libertad para dedicarse a la literatura, que era lo único que le interesaba:

⁴⁵¹ Francisco Umbral: *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 7.

⁴⁵² *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 16.

⁴⁵³ Cf. Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, ed. cit., p. 24.

⁴⁵⁴ Umbral recuerda la lectura de cuentos escritos por distintos miembros de su familia unas Navidades. En el de su madre, según le pareció entonces, encontraba “una escritura donde no había literatura, una escritura como en un ejercicio de redacción del colegio” (op. cit., p. 25).

-[La muerte de su madre]. La viví muy angustiosamente, con una desesperación espantosa, me pasaba el día llorando, tremendo. Pero luego descubrí una cosa: que me iba a dedicar a escribir. Porque mi madre me dio mucha cultura literaria, pero no quería que fuera escritor, decía que el escritor se moría de hambre, que me metiera en el banco y que ascendiera allí, que eso era seguro. Lo que dicen todas las madres: “Y luego si quieres, en tus ratos libres, escribes unos poemas”. Pero yo sabía que eso era una trampa, que luego no se escribía nada. Y yo quería ser escritor total. Entonces me di cuenta con amargura de que mi madre estaba siendo una rémora, y que, cruelmente, al morir me había liberado y me iba a dedicar a escribir, que ya nadie me lo iba a impedir en el mundo.⁴⁵⁵

La influencia *literaria* de la madre es, pues, de doble signo. Ella le introduce en un primer momento en el mundo de los libros y de la cultura, pero no quiere que se dedique a escribir profesionalmente.

Y luego comprendí con amargura que me había estado frenando, claro, sin querer pero me frenaba, porque yo la tenía mucho respeto y ella no quería que fuera escritor, ella quería que me dedicase al banco, que era una cosa segura. ¡Joder, con la seguridad, yo no quería seguridad para nada!⁴⁵⁶

La madre limita la cronología de *Los cuadernos de Luis Vives*, que trata sobre la *conversión* de un muchacho que escribe en un escritor. Después de la muerte de su madre, Umbral entra en una nueva etapa. A partir de entonces deja de ser un “artista adolescente”, cuyo retrato da sentido a este libro, y pasa a ser un hombre adulto, un hombre más independiente que puede decidir qué hacer con su vida, cómo invertir sus esfuerzos y su talento para convertirse en lo que siempre quiso ser: un escritor.

Así pues, Umbral cierra el círculo de su educación sentimental, utilizando como inicio y fin para ese círculo a su madre. Él está en el centro y ha introducido muchos personajes y vivencias, escenarios e ideas en el interior de ese círculo, pero quiere dejar patente que los dos elementos fundamentales son él y su madre, y la literatura, como una cercanía y una distancia, en medio de ellos dos.

Umbral cuenta con prolijidad el día en que murió su madre: “He aquí los detalles exactos. Era el día ocho de diciembre, fiesta de la Inmaculada o algo así” (180).⁴⁵⁷ El *desenlace* de *Los cuadernos de Luis Vives* no puede sino reunir estos tres grandes

⁴⁵⁵ Op. cit., p. 25.

⁴⁵⁶ *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 26.

⁴⁵⁷ Op. cit., p. 180.

elementos que acabamos de citar: Umbral, su madre y la literatura. La madre está muy enferma de tisis. El médico de la familia, don Félix, les alienta con palabras esperanzadas. Umbral sale a la calle y compra el *ABC*; lee en el periódico un cuento fantástico que le gusta mucho, “Hans y los insectos”, de Agustín de Foxá. Luego vuelve a su casa a la hora de comer. En todo este esfuerzo de la memoria Umbral relaciona el cuento que ha leído con la enfermedad de su madre:

Trataba de un hombre que sufría una conspiración planetaria de los insectos, quizá porque había exterminado muchos en la selva, alguna vez, para sobrevivir. Los insectos, naturalmente, acaban devorándole. Mamá tenía los pulmones llenos de insectos, que los llamaban bacilos, comiendo de su alma y de su cuerpo.⁴⁵⁸

Umbral ve a su madre y la encuentra “entredormida, entre traspuesta, y respiraba bronco”.⁴⁵⁹ Por la tarde Umbral sale de casa para reunirse con sus amigos, bastante despreocupado de la situación de la enferma, porque había pasado buena mañana. Cuando vuelve a casa para merendar nota algo raro, ya desde el primer indicio: la puerta abierta.

La puerta abierta del piso, todas las luces del a casa y la escalera encendidas a media tarde, el silencio de mucha gente. Era el clima de un sarao funeral. Era el minué de la muerte. Lo supe antes de saberlo. Mamá había muerto. Y me sentí muy culpable, porque lo sabía desde por la mañana. Naturalmente, no me había atrevido a *saberlo*.⁴⁶⁰

Pero inmediatamente Umbral introduce la literatura, el cuento de Foxá cuya lectura tiene tan reciente. El escritor no sabe muy bien si es una elaboración literaria o si en aquellos momentos pensaba en la literatura, la literatura como salvación, que también la ha entendido de esto modo Umbral durante toda su vida. Y la literatura como explicación del mundo más allá del mundo, más allá de los límites de lo inexplicable. Es muy reveladora la convivencia de esos tres elementos en el final de su libro, los que dan forma y contenido a *Los cuadernos de Luis Vives: la madre, la literatura y él mismo*.

Hans y los insectos. Mamá y los bacilos. Ante una cosa así, el Yo queda en suspenso. Sólo mucho tiempo más tarde se recupera el Yo, y con él el dolor. El inmenso, duradero, eterno, oscuro, claro, alegre y loco dolor. Hans y los insectos. Una conspiración

⁴⁵⁸ Op. cit., p. 181.

⁴⁵⁹ Op. cit., p. 181.

⁴⁶⁰ Op. cit., p. 182.

planetaria de bacterias había perseguido a mamá toda la vida, desde niña, por los juegos, las ciudades, los salones, los amores, los años. ¿Estoy haciendo literatura sobre la muerte de mi madre a partir de una anotación de entonces, hoy tan remota? Juan Sebastián Bach. Ella había muerto escuchando ese disco, que sonaba en otro punto de la ciudad, pero que sonaba para ella en el tiempo. ¿Estoy haciendo literatura?
Entonces más vale dejarlo.⁴⁶¹

Son las últimas palabras del libro, y remiten directamente al principio, y a ese “Atrio” que aporta tanta información sobre las intenciones y *realizaciones* de *Los cuadernos de Luis Vives*. Si Umbral quería hacer su “prehistoria” personal no podía faltar, una vez más, aunque ahora más implícito que nunca, el retrato de la madre. Las pinceladas que da a ese retrato son mucho más breves y discontinuas que las que levantaron el personaje de *El hijo de Greta Garbo*. Ahora se pretendía *menos literatura y más realidad*, pero el escritor se encuentra al final con que sus propias herramientas de evocación y memoria son eminentemente literarias, y que la madre que tiene en su mente –recordemos las palabras del prólogo- ya es un personaje literario más de su universo. “¿Estoy haciendo literatura?”, se pregunta. La respuesta significa el final del libro, es una frase-cierre, irrefutable, como si tras constatar que “literatura y vida” pueden llegar a ser la misma cosa cuando la escritura está en marcha, ya no pudiese continuar. Es un *descubrimiento* al que el autor llega siempre en su obra; ya era un planteamiento previo de su libro:

He dado tantas veces la madre literaria que quisiera dar ahora, en este libro de verdades, en este primer capítulo, la madre real, cotidiana, mortal (aunque al final resulte que era más real la otra, la inventada: uno cree ya más en la literatura que en la vida).⁴⁶²

Estas certidumbres parciales le acompañan hasta el desenlace de *Los cuadernos de Luis Vives* (en pocos libros umbralianos se puede hablar tanto de *desenlace*, y no sólo de *final*, como en éste). Porque él sabe que siempre acaba haciendo literatura.

⁴⁶¹ Op. cit., p. 182.

⁴⁶² Op. cit., pp. 14 y 15.

II.20. EL SOCIALISTA SENTIMENTAL (2000)

El socialista sentimental fue publicada en febrero de 2000, poco tiempo antes de que se celebraran en España las elecciones generales del 3 de marzo. Un dato como éste, tan extraliterario, carecería de interés de no ser porque *El socialista sentimental* es una novela marcadamente política y tiene también una intención política muy fuerte, aunque esa intención no supere nunca a la literaria. Como en todo lo que ha escrito, la principal ambición de Francisco Umbral en este libro es marcadamente literaria, lingüística. Ese propósito lo declara Umbral en el siguiente fragmento de entrevista:

Este libro no nace de mi pasión o propensión política. Este libro nace de un intento lingüístico que es el monólogo interminable en toda la novela de Asís. Ese monólogo caótico donde lo va contando todo y todo lo mezcla. Yo tuve la idea, de pronto, de esa escritura. Una escritura insólita en mí, distinta, diferente, porque en ella prescindo de todos mis lujos literarios. Asís habla muy vulgar, con cosas actuales de la calle, del cheli famoso... pero, al mismo tiempo, con cosas de su madre, dichos de antaño y frases viejas. Asís tiene un chorro narrativo muy fuerte, que arrastra.⁴⁶³

II.20.1. La creación de un lenguaje:

En efecto, lo más llamativo de la novela es la creación de un lenguaje, el de Asís, el narrador, que nos es dado *en bruto*, casi como si le oyéramos directamente, aunque esa frescura verbal sea fruto también de un gran trabajo literario. También podríamos hablar de la creación de un ser de ficción a través de su lenguaje, porque esta novela en gran medida

⁴⁶³ Jesús Silva, entrevista a Francisco Umbral sobre *El socialista sentimental*, “Este libro no nace de mi pasión política”, *El Universitario Europeo*, periódico de la Universidad Europea CEES, marzo 2000, p. 49.

es el lenguaje de Asís. Los giros populares, el coloquialismo, las palabras que transparentan el alma y el carácter de un personaje (Asís, gracias al realismo de su voz, se nos vuelve *persona*), se convierten en los principales protagonistas de *El socialista sentimental*.⁴⁶⁴

Este experimento lingüístico, y la configuración que conlleva de un personaje, nos recuerda al que realizó Miguel Delibes en su trilogía protagonizada por Lorenzo, *Diario de un cazador*,⁴⁶⁵ *Diario de un emigrante*,⁴⁶⁶ y *Diario de un jubilado*.⁴⁶⁷ Se trataba de hacer hablar (en el caso de Lorenzo, escribir, porque el discurso del Asís umbraliano se nos presenta como oral; es un discurso en el que nosotros somos los receptores indeterminados) a un personaje del pueblo, un bedel de instituto, con una cultura limitada, amante de la caza, sencillo y de buen corazón. El Lorenzo de Delibes nos habla de su trabajo, de sus aficiones –sobre todo de la pasión por la caza- y de su familia. Asís no tiene otra afición que la política y tomar copas con su amigo Bustarviejo, ni otra pasión que la de la Susan, que aunque discute con él desde el principio de la novela, parece que le sigue gustando hasta el final. Lorenzo y Asís son dos personajes distintos, cada uno de su época, cada uno con unos móviles diferentes en su vida. Al cazador de Delibes no le interesa la política, ni siquiera cuestiona su país o su ciudad políticamente, pero Asís no nos cuenta que practique una actividad deportiva o lúdica como es la caza para Lorenzo, y mucho menos con la intensidad con que la vive éste. Son diferentes, pero los dos representan, en nuestra opinión, un tipo humano similar, de una clase social parecida, con un lenguaje propio que en los dos viene del pueblo directamente, no de una educación formal o del trato con la cultura. Lorenzo escribe en su diario para contarse a sí mismo lo que va viviendo, al principio por

⁴⁶⁴ Miguel García-Posada también destaca la creación del lenguaje como el principal logro de la novela (“Una sátira política”, reseña de *El socialista sentimental*, *El País*, *Babelia*, 18 de marzo de 2000, p. 10):

El valor, a mi juicio, de *El socialista sentimental* estriba, sobre todo, en su construcción verbal. La narración es una suerte de monólogo, que reproduce con notable fidelidad el habla de alguien tan mediocre como el protagonista. Umbral ha renunciado casi por completo a sus consabidas excelencias estilísticas (casi como solitaria excepción se lee una vez: “Era tierno, dulce, gracioso, triste y coñón”) para urdir esta narración en primera persona donde los modismos coloquiales tienen un peso decisivo. Pocas veces se ha conseguido entre nosotros tal fusión entre personaje y uso coloquial. Umbral anuncia aquí un estilo, que puede alumbrar aventuras de calado en empresas de mayor relieve.”

⁴⁶⁵ Miguel Delibes: *Diario de un cazador*, Barcelona, Destino, 1980 (1ª ed., 1955).

⁴⁶⁶ Miguel Delibes: *Diario de un emigrante*, Barcelona, Destino, 1987 (1ª ed., 1958).

⁴⁶⁷ Miguel Delibes: *Diario de un jubilado*, Barcelona, Destino, 1995.

probar la experiencia, hasta que el diario se le hace insustituible. Asís también nos cuenta de ese modo. Esto no queda explicado en la novela, pero da la impresión de que el chorro de palabras de Asís es como una autojustificación para él: relatar su experiencia, cómo se hunde su matrimonio a la vez que el PSOE, su partido de siempre, y cómo pierde a su mejor amigo, al tiempo que encuentra en Flavia, la maestra ecologista, una posible sustitución tanto de la mujer que amaba como del maestro político y confidente que para él era Bustarviejo. Es una nueva dirección llena de esperanzas que toma su vida.

La diferencia esencial entre ambos relatos, cuya comparación aquí tal vez resulte forzada, es que Lorenzo se pone a escribir su diario sin saber lo que se va a encontrar, lo que va a vivir, mientras que Asís, cuando comienza a narrar su amor por la Susan, los hitos socialistas que vivió con ella y la fuerte amistad que le unió con un viejo ideólogo del PSOE, sí conoce lo que va a dar de sí ese fragmento de su historia personal. Tenemos que suponer que su largo monólogo arranca, en el tiempo real, en el momento en que finalizará la historia que relata: cuando entierra a Bustarviejo, el PSOE ha caído en las elecciones generales del 96, y sus ilusiones afectivas se concentran en Flavia.

En una entrevista que le hizo Paula Izquierdo al poco tiempo de publicarse la novela, Umbral comentaba este giro, “salto hacia adelante”, que da Asís en su vida, política y sentimental, al enamorarse de Flavia, que para el autor es un prototipo de la mujer actual, moderna: se declara apolítica, pero sus inquietudes políticas (más allá de la política) las expresa mediante el ecologismo. Umbral entiende que hay un relevo tanto en la vida sentimental de Asís, como en el terreno político general, y que Flavia encarna los valores de ese relevo:

Me gusta que en la novela Asís de un salto hacia adelante cuando se hace novio de Flavia, una profesora ecologista que pasa del socialismo y del comunismo. Con ella descubre el ecologismo. A medida que el mundo socialista tradicional muere, nace el ecologista. Yo me encuentro instalado en esta utopía. Me gustan mucho los animales. Aspiro a tener no un gato, sino 10, 20 perros y cinco cabras, porque los adoro.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Paula Izquierdo, “El fascismo no es más que el corazón malo del capitalismo”, entrevista a Francisco Umbral, *El Mundo*, 8 de febrero de 2000, p. 59.

II.20.2. Los personajes:

Ese lenguaje que hemos comentado, por supuesto, tiene una función en la novela, una función propiamente novelística más allá del estilo. Se trata de hacer creíble a un personaje para hacer creíble la historia que cuenta. Un hombre normal, de las bases del Partido Socialista, bancario de profesión, con una cultura más bien baja y una formación no muy avanzada, tiene que hablar como tal y tener los problemas normales del tipo humano que representa. Y sobre todo tiene que contarse a sí mismo como lo haría una persona real de sus características. El autor ha conseguido individualizar a su personaje mediante el lenguaje, uno de los trabajos más difíciles a los que se enfrenta un novelista.

Pero Umbral, a través de Asís, crea otros personajes para mostrar la evolución del PSOE desde que asciende al poder en 1982 hasta su derrota electoral en las elecciones generales de 1996, todo visto desde las bases socialistas, ejemplificadas con la pareja Asís-Susan ("la Susan", como la llama durante todo el libro su marido), y desde el prisma más crítico y más intelectual de Bustarviejo, un viejo socialista con el que no se ha contado para nada desde que el PSOE llegó al poder. Asís pone el corazón, sus instintos, sus prejuicios en ocasiones provocados por la ignorancia, pero es un hombre bueno y desorientado que va dando tumbos en su vida sentimental y también, por lo despistado políticamente, en su militancia dentro de las bases del partido. Bustarviejo pone las ideas en la novela, la reflexión, lo abstracto, las posibles soluciones a la decadencia del PSOE, y va enseñando a su joven amigo como una especie de padre-maestro. Le presta algunos *Episodios Nacionales* de Galdós y la poesía de Antonio Machado.

A Bustarviejo ya no lo escucha nadie (sólo al final de la novela le piden que vuelva a hablar en público, sobre política, sin pelos en la lengua), y encuentra en Asís el interlocutor perfecto, admirador suyo y campo muy fértil para sus enseñanzas, el interlocutor perfecto para romper su soledad de hombre al que le han hecho el vacío los jóvenes dirigentes del PSOE.

-El español no es ideólogo sino fanático. No milita en un partido intelectualmente, sino fanáticamente. Es una especie de fascismo que llevamos dentro. Importa más ser fiel a la causa que entender la causa. Esto tiene el inconveniente de que si no hemos entendido ni

siquiera lo nuestro, cómo vamos a entender al contrario. Y lo primero para vencer al contrario es entenderle.⁴⁶⁹

Algunas veces las teorías de Bustarviejo son bastante superficiales, improvisadas por el diálogo que mantiene con Asís. Otras veces esconden una verdad en su fondo humorístico-crítico, latente en la realidad política de España, como estas palabras que nos traslada Asís en estilo directo de boca de su amigo: “Bustarviejo me había dicho una vez que para ser político bastan tres cosas, ser abogado, ser alto y tener buena voz.”⁴⁷⁰

Pero debemos profundizar más en esta pareja que el autor ha comparado con otras clásicas de la literatura española, como la de Don Quijote y Sancho, o el ciego y el Lazarillo:

En este libro he recreado una pareja clásica de la literatura española que son don Quijote y Sancho, Rinconete y Cortadillo, el Lazarillo y el ciego, Guzmán de Alfarache y el hidalgo... Es una cosa muy española que nadie ha estudiado nunca. Esa pareja no se da en otras literaturas. Dos hombres itinerantes, el listo y el tonto, digamos. Así, Don Quijote sería Bustarviejo, el viejo socialista; mientras el joven está iniciándose a la vida, al amor, al matrimonio (que aprende enseguida que es una puta mierda). Hay un proceso de iniciación en el cual le dirige Bustarviejo.⁴⁷¹

Francisco Umbral, en entrevistas y artículos, ha insistido mucho en este punto de la novela, que para él es una de sus claves.⁴⁷² La pareja Bustarviejo-Asís hace entroncar al

⁴⁶⁹ Francisco Umbral: *El socialista sentimental*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 123.

⁴⁷⁰ Op. cit., p. 108. En una columna reciente Umbral atribuye esta frase a don Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones (“La juventud de Fraga”, *Los placeres y los días*, *El Mundo*, 4 de septiembre de 2001, p. 44 y última).

⁴⁷¹ Jesús Silva, entrevista a Francisco Umbral, “Este libro no nace de mi pasión política”, *El Universitario Europeo*, periódico de la Universidad Europea CEES, marzo 2000, p. 49.

⁴⁷² Miguel García-Posada ha comentado esto en su reseña de la novela, ya citada, quitándole importancia y juzgando duramente a los protagonistas, con un criterio que no sabemos si es intelectual o moral, pero que en todo caso parece escasamente literario. Sin embargo, sus ideas deben ser tomadas en cuenta:

En la contracubierta se alude al joven y al viejo socialista como una reencarnación de la repetida pareja literaria española, asunto al que también se ha referido el autor en algún artículo: don Quijote y Sancho, Lázaro y el ciego, Max Estrella y don Latino, etcétera. Esto es posiblemente verdad, pero lo cierto es que, para serlo de modo pleno, tendría que haberse desarrollado bastante más *in extenso*. Y lo que queda después de leída la narración, trazada con pinceladas muy rápidas, es un protagonista demasiado pardillo, demasiado unívoco, que es bastante caricaturesco, como caricatura es asimismo su presunto mentor, el socialista histórico, alguien ya pasado de rosca con sus oraciones enfáticas y su arcaizante visión de los problemas. (“Una sátira política”, *El País, Babelia*, 18 de marzo de 2000, p. 10.)

libro con una tradición literaria española, aunque el escritor haya buscado un estilo nuevo, una nueva manera de novelar dentro de su obra y de esa misma literatura de la que forma parte. Esto es algo muy frecuente en la personalidad de Umbral: el autor busca transgredir la tradición, lo canónico y establecido, pero, nunca mejor dicho, para ir más allá; nunca desaprovecha lo que esa tradición le brinda. Esto se ve muy claro en su entendimiento de los géneros literarios, uno de los factores más cerrados, y a la vez más abiertos, que existen en literatura. No los rechaza, aunque siempre acabe liberándose de sus corsés. Se aprovecha de ellos, los mezcla, para hacer algo nuevo y personal, algo más acorde con sus intereses de escritor (del escritor que es Umbral), un cauce inventado a partir de otros cauces para expresar el tema o la historia que en cada momento trate. Además, ese apelar a la Historia de la Literatura, o de la Filosofía... es decir, a una ciencia, responde a su deseo de explicar teóricamente lo que ha hecho, legitimarlo sobre la base de un *continuum*. Umbral recurre en ocasiones a la autoridad de la Historia de la Literatura, u otras ciencias humanísticas, como el filósofo recurre a Platón para apoyar su razonamiento. Puede que no aporte nada a su obra, pero el escritor también tiene derecho a ser teórico y guía de su propio quehacer literario. Y Umbral, por cierto, ha demostrado muchas veces que lo sabe hacer bien.

En esta línea, comentando *El socialista sentimental*, Umbral ha reflexionado sobre la intención política de su novela, pero quizá con más énfasis, sobre las fuentes históricas, digamos, a las que se remontan sus personajes principales para surgir con toda su fuerza. Parece que el alcance ideológico de la novela es consecuencia más de la personalidad de esos personajes que del entramado histórico y político que han vivido. Si lo mejor que se puede decir de un personaje de ficción es que se ha transmutado en una persona real a los ojos del autor, Umbral parece que ha conseguido obrar esa transformación.

Bustarviejo es un hombre de la II República, de la izquierda culta que representa a una España, como Fernán-Gómez, Mújica o Tierno Galván. Es el personaje que dice las verdades, el hombre culto, en contraposición con Asís. Lo que yo quería es que esta pareja fuera como el Lazarillo y el ciego. El ciego es el que sabe y el Lazarillo el que intuye y el que se lleva las *hostias*. Son Don Quijote y Sancho. En toda la picaresca hay dos personajes. Asís y Bustarviejo hacen una pareja muy española que no tiene parangón en otras literaturas: el viejo sabio que conoce España profundamente y el joven que se quiere comer el mundo.⁴⁷³

⁴⁷³ Paula Izquierdo, “El fascismo no es más que el corazón malo del capitalismo”, entrevista a Francisco Umbral, *El Mundo*, 8 de febrero de 2000, p. 58.

En la novela los propios personajes reconocen este parecido entre ellos mismos y esas parejas literarias clásicas de la literatura española:

... y el Bustar se soltó entonces una frase que no entendí, pero que sonaba bien:
-Somos como el Lazarillo y su ciego, Asís. Yo ciego por lo miope y tú mi Lázaro mismo por lo callado y avisado, ya me entiendes.
La verdad es que no pillé nada, pero me gustó.⁴⁷⁴

Y cuando Bustarviejo va a participar en el mitin de cierre de campaña de su pueblo, Asís lo compara con Don Quijote, dispuesto una y otra vez a salir de su casa, buscar la aventura y enfrentarse al fracaso inevitable: "... sabía que aquella última salida del Bustar a la vida pública, como las de don Quijote, con su fracaso correspondiente, le podía costar la vida..."⁴⁷⁵ Sin embargo, esta referencia ingeniosamente culta no se explica muy bien con la personalidad y la formación del personaje. En algunas ocasiones, muy pocas, el lector percibe más el pensamiento de Umbral que el del personaje (quien nos cuenta la historia), como si el filtro que al mismo tiempo separa y une la personalidad del autor a la de Asís no se hubiera cuidado lo suficiente. Pero esto ocurre, como decimos, con muy poca frecuencia.

El socialista sentimental desarrolla otras parejas, pero todas ellas tienen a Asís como elemento común, como el pivote sobre el cual giran todos los demás personajes. Él es el que cuenta la historia y sólo cuenta lo que ha vivido o, acaso, lo que no ha vivido pero cree verdadero. La relación amistosa, política e intelectual que mantiene con Bustarviejo, tiene su correlato en su relación matrimonial con la Susan, al principio apasionada, luego tirante y crítica, hasta la ruptura final. La Susan es una mujer liberada, una mujer moderna, como ella misma se define. Trabaja como secretaria en una oficina, y por tanto tiene independencia económica. Su mayor afición, que sepamos, aparte de la política (que también es para ellos una afición), es salir a hacer *jogging* por el pueblo. A Asís le insiste mucho que ella es una mujer moderna, liberada, y planta cara a su marido siempre que cree que esa libertad y esa modernidad que ha conquistado son puestas en entredicho. Asís descubre que le engaña con el señor Garay, el jefe de la Susan, y un rocambolesco

⁴⁷⁴ *El socialista sentimental*, ed. cit., p. 78.

⁴⁷⁵ Op. cit., p. 139.

accidente de coche de éste con una prostituta, accidente en el que muere el señor Garay, acaba por romper su matrimonio.

Después de que la Susan le ha abandonado Asís destroza un armario de la familia de su mujer, un armario que según Bustarviejo olía a la España de Cánovas del Castillo. Este objeto recorre toda la novela, y se convierte en una especie de símbolo de la relación irregular y conflictiva, apasionada en ocasiones, pero también tormentosa, entre la Susan y Asís.

... es lo que me dijo Bustarviejo, el compañero, el más viejo de la cosa, una vez que estuvo a ver la casa, mira, Asís, huele, este armario huele a España antigua, a aquella España que no se lavaba los pies ni la cabeza, y por eso no pensaban o sólo pensaban cosas sucias, la nicotina les había tapado las neuronas, es como asomarse al franquismo y todo lo anterior, Asís, el compañero Bustarviejo es que habla muy culto, muy literario, en seguida le saca punta a las cosas...⁴⁷⁶

Como en *El socialista sentimental* todo tiene una lectura política, porque los propios personajes se encargan de hacerla, el armario “de Cánovas” representa (y según Bustarviejo huele a ello) lo caduco, lo antiguo, una España anterior, y en la esfera personal de Asís y la Susan es el objeto de la casa en el que más concentran sus peleas conyugales, como si eliminando este armario fueran capaces de salvar su matrimonio. Sobre él habían discutido muy a menudo los dos. Cuando lo hace astillas Asís siente que se desahoga, aunque al final se da cuenta de que lo único que ha hecho ha sido hacer añicos su propia vida, confiriéndole él mismo ese valor simbólico del que hablábamos:

... es la ventaja que tiene esto del divorcio por lo criminal, y entonces empuñé la azuela me lié a leñazos con el armario de don Antonio Cánovas del Castillo, como si estuviera echando abajo toda la Restauración, la madera sonaba a ataúd roto, profanado, en otras partes sonaba a hueco y eso impresionaba un poco, cajones, estanterías, rinconeras, todo iba viniéndose abajo, los paneles del fondo los empujé y cedieron en seguida, para no dañar la pared, que es lo que se iba a ver, pero ya con el armario en el suelo seguí atizando, haciendo leña del árbol caído, como yo digo, y allí sacaba astillas de nuestro matrimonio, de nuestra vida, de la mía mayormente, y juntaba un montón de madera de maderamen con llavecitas doradas, incrustaciones doradas y más pijaditas, y lo fui bajando todo, en grandes haces, a la chimenea, que era una reserva para el invierno, ni siquiera me molesté en llevarlo al garaje, el armario ya no olía, las astillas ya no olían a

⁴⁷⁶ Op. cit., p. 12.

meada de Canovas, como si se hubiera volado el alma del político o el alma del armario. *Caperucita* salió huyendo del ruido.⁴⁷⁷

La descripción física de algunos personajes, como la que hace Asís de Cruz “la panameña”, su asistente, nos ofrece, además de un variado conjunto de expresiones populares, el trasluz de la personalidad del narrador, que en cada comentario que hace de los demás se está pintando también a sí mismo:

Cruz la panameña era alta y plantada, no te vayas a creer, con el pelo muy cerrado, que le salía de las sienes, y parecía hasta guapa, mayormente de perfil, pero tenía una risa un poco salvaje, por donde se veía que era de la selva, digo yo, aunque vete a saber si en Panamá, capital Panamá, tenían selva, y un tetamen grande y un culo para forrar pelotas y unas piernas también musculosas, como los brazos, pero de músculo fino, ya digo, toda una hembra, o sea, lo cual que uno ha sido siempre tímido para las mujeres, que sé ni cómo ligué a la Susan, gustarme me gustan como al que más, pero un socialista no debe andar por ahí pendoneando, hay que dar ejemplo que estamos en el poder.⁴⁷⁸

“Pero un socialista no debe andar por ahí pendoneando, hay que dar ejemplo que estamos en el poder.” En frases como ésta Asís muestra su ingenuidad, y su fe ciega en lo que cree (como la fe de un niño al que todavía no le ha decepcionado nunca nadie ni nada).⁴⁷⁹

Flavia es el último personaje principal que aparece en el libro, pero no es de los menos importantes. Ya hemos hablado de ella, y de cómo su aparición en la vida de Asís tiene un significado muy profundo para él: una nueva esperanza, sentimental y política, vienen con Flavia. Asís se entusiasma con esta chica en cuanto la conoce:

... a todas las conferencias iba una señorita que yo no conocía, pregunté y era la maestra nueva del pueblo, que además daba clase de francés, de unos veinticinco, una mujer

⁴⁷⁷ Op. cit., p. 142.

⁴⁷⁸ Op. cit., p. 71.

⁴⁷⁹ Pensamientos y actitudes de este tipo por parte de Asís han provocado que Miguel García-Posada lo describiera con expresiones como éstas: “... Asís, que constituye más bien una caricatura del socialismo felipista o posmarxista. Asís es un joven bancario, bastante inculto, que cree a García Lorca vivo... (...) Asís, que está lleno de todos los tópicos del militante acrítico, conoce una nueva experiencia amorosa –por aquí cabe explicar el afortunado título-.” (Miguel García-Posada, “Una sátira política”). En mi opinión Asís no es una caricatura, sino más bien una plasmación literaria de un ciudadano medio, un activista de las bases no peor informado que otros, la individualización de un tipo humano. No deben de ser raros los militantes acríticos, y no hay motivo para creer a Asís una caricatura. Parece más bien que Umbral ha querido simbolizar en él a una gran masa de personas reales, pero sin renunciar, como ya hemos dicho, a individualizarlo plenamente.

grande, hermosa, un Miguel Ángel, qué chavalona, qué mozorra, pero muy fina de modales, con sus gafitas de maestra, su seriedad, su respeto por la cultura, que dice el Bustar que es una cosa muy francesa...⁴⁸⁰

De Flavia, a Asís le impresiona sobre todo ese “respeto por la cultura”, y que pertenece a una generación distinta de la de la Susan, más educada, más suave. Asís estaba acostumbrado a que su casa fuera una batalla campal continua. Ha encontrado en Flavia un remanso a su crisis. La maestra ecologista es un punto de inflexión en su vida, la potencia hasta donde él no puede sospechar (es conmovedor cómo Asís aprende una lección de botánica sobre los nenúfares y cómo luego la recita ante toda la clase), la abre a un futuro que con la Susan parecía imposible, porque él también necesitaba que lo transformaran, y la Susan ya no estaba dispuesta a hacer ese esfuerzo. Los dos habían perdido todo el crédito que una vez se concedieron como pareja.

Los demás personajes son mucho más secundarios, ejercen funciones subordinadas a la de éstos principales. No son comparsas, pero están allí para llenar los huecos de esas vidas que se nos han mostrado con más cuidado: en el trabajo, sobre todo, pero también en la infidelidad. A este respecto destaca la figura del señor Garay, por ejemplo, el jefe de la Susan, que apenas aparece *físicamente* en la novela, y cuando lo hace es desde lejos y sin pronunciar palabra, porque Asís no está allí para oírlo, y lo que cuenta la Susan, los elogios a su jefe, es muy vago. Pero él es uno de los elementos desestabilizadores de la pareja. La Susan engaña a su marido con el señor Garay, y Asís se da cuenta de ello. Poco tiempo después el matrimonio se separa.

La Getafe, una amiga de la adolescencia de Asís que ahora es prostituta, es un personaje que podía haber tenido más desarrollo, porque su presentación parece muy prometedora. Su descripción es muy completa, nos enteramos bien de su pasado, de su personalidad, de los lazos que le unen a Asís. El capítulo (pp. 110-114) en el que ella es el centro de la narración⁴⁸¹ podría leerse muy bien, bajo el sencillo título de “La Getafe”, como un cuento, un relato independiente del resto de la novela, cosa nada extraña en muchos libros del autor. Asís, despechado, se acuesta con ella para vengarse de la Susan.

⁴⁸⁰ *El socialista sentimental*, ed. cit., p. 133.

⁴⁸¹ Op. cit., pp. 110-114.

... olé tus cojones, como decía mi madre, un clavo saca otro clavo y la mancha de la mora con otra verde se quita, o sea que el nuevo ligue con la Getafe me había dado a mí seguridad y la comparaba con la Susan y veía claro que salía ganando, no hay color...⁴⁸²

Advertimos que el autor quedó satisfecho con la creación de este personaje, y que si no halló continuación en la novela, fue seguramente porque su participación no era imprescindible. La historia necesitaba una respuesta por parte de Asís ante la infidelidad de la Susan, y entonces aparece la Getafe, un personaje secundario con hechura de principal.

II.20.3. El espacio:

El espacio predominante de *El socialista sentimental*, excepto en las analepsis que realiza Asís para recordar sus comienzos con la Susan, es un pueblo de la sierra madrileña. Allí ha comprado el joven matrimonio un chalet adosado y allí se proponían ser felices. El poder vivir en este pueblo de la sierra, en un chalet cómodo, significa para ellos el colmo de la prosperidad.

Algunos lugares del pueblo en los que se desarrolla la acción son: el ayuntamiento, al que son invitados por el alcalde para seguir el desarrollo del 14-D (huelga general); el rastro, donde Asís vende el espejo del armario de su mujer; la escuela, donde el protagonista asiste a las clases nocturnas de Flavia; y fundamentalmente la casa, que es el escenario de la tensa convivencia matrimonial de Asís y la Susan, con la presencia, para ellos intrusa, de Cruz la panameña.

Umbral ha elegido un pueblo de la sierra para explicar la evolución de los socialistas (y probablemente de buena parte de los españoles), durante sus 14 años en el poder. El ambiente que refleja el autor es un ambiente relajado, despreocupado de las grandes cuestiones de la política; gente que vive tranquila sin el espíritu de lucha que animaba a Asís y a la Susan en el pasado. Umbral insinúa que se han aburguesado al igual que lo habría hecho todo el Partido Socialista.

Asís también habla de anécdotas ocurridas en el banco en el que trabaja, como la “huelga del bocadillo”, de la cual él es uno de los responsables, y del parking de la oficina

⁴⁸² Op. cit., p. 116.

de la Susan, cuando merodea buscando pruebas de la infidelidad de su mujer. La casa de Bustarviejo, en el mismo pueblo, también tiene importancia, pues enseña cómo vive un hombre que parece haber renunciado a cualquier tipo de bienestar material, como si estuviera definitivamente instalado en el mundo de las ideas que tanto defiende. Esa casa es un lugar perfecto para hablar de cultura o de política, de cosas *inmateriales*. Bustarviejo quiere mantenerse digno, como un ermitaño, consagrado a la formulación de unas teorías que ya sólo interesan a su discípulo Asís.

II.20.4. El tiempo:

El desarrollo de *El socialista sentimental* está marcado por acontecimientos políticos. Ellos tejen el entramado en el que se sitúa la historia particular de Asís, la Susan, Bustarviejo y otros personajes menores. La vida sentimental de la pareja va en paralelo a la trayectoria del PSOE. Muchas cosas le ocurren al joven matrimonio mientras está teniendo lugar un suceso político. El esquema narrativo: hito/fracaso político del PSOE, hito/fracaso personal de Asís y la Susan, en paralelo, ya se insinúa desde el comienzo de la novela, como si su vida tuviera dos caras, y las dos fueran igualmente importantes para ellos. Después de unas breves páginas que sirven como introducción a los dos personajes principales, la pareja Asís-Susan, y sobre todo presentan la voz narradora del primero de ellos, la acción de la novela empieza propiamente durante la campaña en contra de la entrada de España en la OTAN, bajo el lema “OTAN, de entrada, no”.⁴⁸³ Pero la relación de la pareja ya había tenido su comienzo en un contexto político:

... que la Susan y yo nos conocimos en la mani contra el tejerazo, un millón de madrileños en el paseo del Prado, allí nos hicimos novios y empezamos a meternos mano en los macizos de los jardines, que no es que pasásemos de la mani, pero estábamos haciendo la revolución y lo único que me cortaba a mí era el banco, si me diña alguien del banco a ver qué digo yo mañana a don José, el interventor...⁴⁸⁴

⁴⁸³ Op. cit., p. 14.

⁴⁸⁴ Op. cit., p. 11.

Otros acontecimientos de índole política que viven los protagonistas son: una fiesta del PCE celebrada en la Casa de Campo (pp. 29-33), un discurso de Tierno Galván en la Plaza del Dos de Mayo (pp. 40-43), la huelga general del 14-D (pp. 59-63), el referéndum de la OTAN (pp. 84-89), etc. Hasta llegar a las elecciones generales de 1996, las primeras que pierde el PSOE en catorce años. Y esos catorce años constituyen el lapso de tiempo que cubre la novela.

Por ello, estas fechas que tanto significan para los protagonistas de *El socialista sentimental* desempeñan una doble función. En primer lugar, poner de manifiesto los estrechos que son los vínculos entre su vida personal y la trayectoria del Partido Socialista, que ellos viven desde dentro, apasionadamente, pero casi siempre desinformados de lo que ocurre en las altas esferas y confundidos de la verdadera ideología socialista, de la que en ocasiones parece que sólo han captado unos cuantos tópicos. El magisterio que tiene Bustarviejo sobre Asís mitiga un poco esto, pero el discípulo suele quedarse con algunas frases, pocas ideas. En segundo lugar, esos sucesos políticos que viven los personajes sirven para ir marcando el desarrollo temporal de la novela. Pasa el tiempo, y pasa sobre el PSOE y sobre sus militantes, en concreto sobre Asís, la Susan y Bustarviejo. Sobreviene poco a poco el desencanto, y la decepción paulatina se nos va dando espacio. El único que denuncia los errores del PSOE mucho antes de la derrota del 96 es Bustarviejo.

La narración, pues, dentro del largo monólogo de Asís, se construye como una gran analepsis. Parece que el protagonista empieza a contar tras el entierro de Bustarviejo, que es el episodio que cerrará la novela.

II.20.5. Asís, “el socialista sentimental”, narrador-personaje:

En *El socialista sentimental* cuenta Asís en primera persona, con toda la fuerza de su lenguaje, popular, de clase media y educación media. Su mundo es su matrimonio, la Susan, el partido, en el que milita desde hace muchos años, y el banco en el que trabaja. La vida familiar y sentimental (él es “el socialista sentimental”) se va desmoronando a la vez que el partido. Su mujer le engaña con su jefe, y acaban separándose, su amigo Bustarviejo está muy enfermo y pronto morirá, y el PSOE está a punto de perder sus primeras

elecciones generales en 13 años. Hay un continuo traslado en el libro de la vida privada e íntima de Asís a la situación del partido, a los problemas generales de la política, porque Asís lo vive todo como propio. También al final de la novela, cuando la derrota del PSOE en las elecciones generales de 1996 coincide con el momento de mayor desorientación vital de Asís (ha muerto Bustarviejo y ha perdido a su mujer), se apunta la esperanza de una regeneración tanto política, en el partido, como personal y afectiva, para el protagonista. Una joven maestra, apasionada por el ecologismo, le da ánimos a Asís para iniciar la recuperación vital de su propia persona.

II.21. UN SER DE LEJANÍAS (2001)

II.21.1. “Un libro sonámbulo”:

En *Un ser de lejanías* Umbral retoma los grandes temas de su vida, y de la vida en general, según como la concibe él. Da la impresión de que, en este libro más que en ningún otro, Umbral escribe de lo que cree que verdaderamente merece la pena escribir. Repasando su día a día⁴⁸⁵ Umbral consigue saltar a los temas que siempre le han preocupado, logrando una gran profundidad de pensamiento y de palabra poética. *Un ser de lejanías* es un libro necesario, para él y para el lector umbraliano, en el sentido de que se ha hecho una poda de lo superfluo, de que sólo ha quedado lo que el autor cree fundamental. Umbral quiere posar desnudo para sí mismo, y quiere mostrarnos el desnudo de su alma. La identificación del escritor con su libro creemos que es muy alta en *Un ser de lejanías*, como si el Umbral de la época en que lo ha escrito estuviera encerrado y libre en *Un ser de lejanías*, más que resumido, sintetizado.

Para realizar todo esto el autor no puede sino acudir, también como nunca (desde *Mortal y rosa*, con el que guarda tantas semejanzas *Un ser de lejanías*), a sus armas poéticas, a su lirismo ya tan ensayado, pero que en este caso aparece seco, cortante, durísimo, casi siempre desencantado. Su prosa está aquí, en casi todo el volumen, repartida en lo que ahora podemos llamar perfectamente “fragmentos”, o poemas, más que anotaciones de diario. Es prosa poética y “sonámbula”, porque el escritor, para forjar esta crítica desesperada, poética pero crítica, al mundo y a sí mismo, ha tenido que echar mano de un estilo en ocasiones surrealista, entre la vigilia y el sueño, sonámbulo. En *Un ser de lejanías* se anota la vida como le ocurre a Umbral, pero esa anotación *realista* en seguida da

⁴⁸⁵ Aunque las anotaciones en este libro son mucho menos continuadas que en su anterior *Diario político y sentimental* (Barcelona, Planeta, 1999), y se adivinan grandes lagunas temporales, quizá porque el autor haya aligerado el volumen.

pie a la transcripción sonámbula. Ahí estalla la poesía, el estilo de Umbral despliega sus poderosos recursos, y el hombre que escribe logra expresarse como un ser flotante entre muchos niveles de realidad, pero siempre apegado al presente, como se reitera en muchas páginas del libro.

Los últimos párrafos de *Un ser de lejanías* podrían ser los primeros, como un epílogo que pudiera transmutarse en prólogo. En vez de abrir el libro, lo cierra. Este detalle no nos parece nada casual. Umbral lanza una advertencia a los lectores, inútil quizá, porque el lector que ha llegado hasta aquí ya sabe, no necesita advertencias; ha caminado con el autor por sus “lejanías” y “sonambulismos”, precisamente por las razones que animan a Umbral a advertir, con orgullo, las virtudes de su obra, su esencia más profunda. Como si se tratara de una especie de pecado que enorgullece al escritor.

“Un aviso a tiempo evita un ciento”, avisa hoy mi viejo refranero castellano. Por qué no tuve yo ese aviso a tiempo en los marzos violentos de mi vida. Para el trabajo, para el amor, para este libro. La falta de un aviso a tiempo marca el rodal de toda una vida. Los árabes. Los árabes dijeron muy bien estas cosas y los godos castellanos las pusieron en lengua llana. En este diario íntimo, o lo que sea, debo decir que a mí nadie me dio el aviso a tiempo, ni siquiera el viento avisador de marzo. De modo que tengo sobre mí los otros ciento. Todo me avisa, todo me advierte, todo me alude, todo me llama, pero yo sigo, porque soy el único sonámbulo que ha escrito un libro (éste es un libro sonámbulo y sin ese sonambulismo no tendría la temperatura que tiene de fatalidad, de amor, de música, de pensamiento y de prosa). Queda el lector advertido. Abra por cualquier parte y lea. Si sale lento y leve de sonambulismo, de imágenes, de mentiras, de ideas, de días, allá él.

Uno a veces –ser de lejanías- escribe un libro para sí mismo. Pero estamos en un tiempo que compravende hasta los sueños. De eso vivimos los soñadores.⁴⁸⁶

Escribe *Un ser de lejanías* “para sí mismo”, para satisfacer una necesidad, un placer: los que le provoca el lenguaje. Umbral reconoce que quizá escriba para estar vivo.⁴⁸⁷ Es un libro sonámbulo, solitario, poético. Adivinamos que su escritura se ha superpuesto no sólo a muchos artículos, que el autor debe entregar diariamente, sino también a otros libros. No faltan referencias a presentaciones, sesiones de firmas, premios literarios y discursos, noticias de actualidad, pocas (por ejemplo, se alude a la muerte del rey de Marruecos, y a la de John John Kennedy –p. 173-, ocurridas en el verano de 1999),

⁴⁸⁶ Francisco Umbral: *Un ser de lejanías*, Barcelona, Planeta, 2001, pp. 221 y 222.

⁴⁸⁷ “Pienso que yo mismo estoy empezando a incurrir en ese quijotismo literario de escribir para estar vivo, aunque en realidad me parece que nunca ha escrito uno para otra cosa, desde la primera prosa adolescente.” (Op. cit., p. 129).

que nos señalan la cronología de *Un ser de lejanías*. El libro está fechado en marzo de 2000, y en el último fragmento, se dice que “en eso de la política ha ganado la derecha, de modo que vamos a tener Orden, ya que no paz”,⁴⁸⁸ aludiendo a las elecciones generales de marzo de 2000, que el autor tiene muy recientes cuando escribe. Es revelador que Umbral introduzca un comentario político al final de su libro, cuando éste, en contra de lo que suele suceder en toda su prosa, está muy “resguardado”, digamos, de la política.⁴⁸⁹

Pero todo ello se insinúa: no es un libro abundante en nombres propios, ni de personas ni de lugares; tampoco se dan fechas concretas, sino que los sucesos se diluyen en la estación, el mes, el día, en el que está escribiendo Umbral. El tiempo y las interioridades del ser de Francisco Umbral son los personajes principales. Y desde ellos se va a todo lo demás, en un ejercicio de depuración de lo superfluo como no lo ha hecho nunca el escritor. Es un libro redactado con más calma⁴⁹⁰ de la que suele emplear (recordemos que desde que empezó a publicar mantiene una media de dos o tres libros al año), y parece que le ha surgido como sin querer en medio de otras obras, pero al mismo tiempo seleccionando cuidadosamente los estados del espíritu que mejor le venían a *Un ser de lejanías*: melancolía, escepticismo, sensación de fin, visión desengañada de la vida y celebración de lo que todavía tiene ésta de maravilloso.

⁴⁸⁸ Op. cit. p. 221.

⁴⁸⁹ En esto, y en muchas otras cosas, *Un ser de lejanías* se parece a *Diario de un escritor burgués*, donde el cultivo de la intimidad también es un refugio de la política, gran pasión del autor, pero a la que debe atender en su columna de prensa quizá hasta el cansancio. En cualquier caso sería un poco arriesgado excluir la política de la *intimidad* de Umbral. Tal vez la introducción de ese dato político, y su posterior juicio, al final de un libro, venga a demostrar que en el *ser íntimo* de Umbral también repercute, de forma muy poderosa, la política. Ya lo sabíamos, pero en *Un ser de lejanías* el autor la ha mantenido a distancia.

⁴⁹⁰ “Cómo se agradece un septiembre a cierta edad” (p. 7) es la primera frase del libro. Este septiembre en el que Umbral empieza a escribir *Un ser de lejanías* debe de ser el de 1998. En la página 27 alude a un hecho que nos ayuda a fijar esa cronología (hay muchos más): “Hoy domingo en *ABC*, artículo de Camilo José Cela dedicado a Umbral a propósito de unos desnudos míos aparecidos como promoción de un libro que voy a sacar”. El 18 de octubre de 1998 *La Revista* (nº 157, pp. 34-44), el suplemento dominical de *El Mundo*, publicaba un reportaje fotográfico de Umbral desnudo con su máquina de escribir, y un avance de *Historias de amor y Viagra*, “Natanael”, uno de los relatos que componen ese libro. Podemos fechar, pues, la escritura de *Un ser de lejanías* desde septiembre de 1998 a marzo de 2000.

II.21.2. Libro de poemas, “libreta íntima”:

Estamos acostumbrados, estudiando a Umbral, a encontrarnos *libros inclasificables*. *Un ser de lejanías* es inclasificable en un grado muy alto, aunque podamos consignar el carácter de diario íntimo que tiene, y también el de “libro de poemas”. Santos Sanz Villanuev consigue explicar brevemente algunas de las claves de *Un ser de lejanías* que atañen a lo que ahora estamos viendo:

Valga esta explicación para decir ya, sin más preámbulos, que *Un ser de lejanías* intensifica la vertiente lírica. Bajo ella subsume un levísimo valor de crónica de actualidad, más una forma memorialística expuesta en una especie de diario, “o lo que sea”, como apostilla el propio autor.

Dicho de otra manera, *Un ser de lejanías* semeja un diario íntimo (quizás sería mejor llamarlo interior) tratado con procedimientos verbales cercanos a la intensidad, esencialidad y gratuidad de la lírica. Es, en su mayor parte, eso que suele calificarse como literatura pura, y enlaza, en la trayectoria de Umbral, con la elegía por el hijo, *Mortal y rosa*, y el homenaje a la madre, *El hijo de Greta Garbo*.⁴⁹¹

El mismo autor insinúa en algunos momentos su incertidumbre, e indiferencia, sobre el género que está cultivando. A veces lo llama diario íntimo o memorias, y otras dice que está más cercano al “libro de poemas”.⁴⁹² En realidad, casi todos los fragmentos de *Un ser de lejanías* se podrían entender como poemas en prosa, y lo son más cuando Umbral se separa de la actualidad, de esa vida social que a la vez ama y critica, de los políticos, artistas y escritores contemporáneos y amigos suyos, y del material que le traen cada mañana los periódicos, al que él colabora con su “prosa de metáforas”.⁴⁹³ Volvemos a citar a Sanz Villanueva:

⁴⁹¹ Santos Sanz Villanueva: reseña de *Un ser de lejanías*, *El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 11.

⁴⁹² “¿Pero esto mío son unas memorias? A veces lo encuentro más cerca del libro de poemas. Da igual” (*Un ser de lejanías*, ed. cit., p. 54).

⁴⁹³ En las páginas 65 y 67 escribe Umbral una especie de loa a la metáfora, sin la cual viene a decir que la literatura no existe. Todo ese texto es muy interesante, pero aquí sólo transcribimos el principio:

La metáfora. Me he pasado la vida monetizando y acuñando metáforas. Más que ideas o verdades he vendido metáforas. Un baldado de las letras dijo que “escribir sin metáforas es hacer trampas”. Sólo estaba defendiéndose y justificando su incapacidad metafórica. La escritura es la única escritura literaria. Incluso la adjetivación es tributaria de la metáfora. Un buen adjetivo es el principio o el final de una metáfora incompleta (y quizá por ello más sugerente).

De este modo, *Un ser de lejanías* cumple en buena medida la ambición de convertirse en literatura en estado puro. De ello da fe una parte del libro, con secuencias tan redondas y admirables como la que lo abre. Otros pasajes, en cambio, aún conservan algo del peso anecdótico. Podría haber sido el autor más radical y haberlos suprimido. Sobran, desde este punto de vista, las cenas con Cela y los comentarios sobre su personalidad, por ejemplo. Son obstáculos para esa suprema meta de presentar una creación autónoma, valiosa por sí misma y no por contraste con un referente ajeno. Que es lo que se alcanza en la mayor parte de este gran libro: creativa y novedosa expresión verbal depurada de casi todo lo que no sea el sentimiento y la emoción decantados.⁴⁹⁴

Como se puede ver, estamos de acuerdo con Sanz Villanueva en casi todo. Sin embargo, no creemos que sobren, desde ningún punto de vista (lo que importa es la calidad del libro), esos pasajes que, como muy bien dice Sanz Villanueva, “conservan algo del peso anecdótico”. En *Un ser de lejanías* la presencia de lo que no es “literatura pura” es muy discreta, y las reflexiones de Umbral, por ejemplo, sobre Cela u otros amigos suyos escritores, dicen tanto del propio de Umbral como de los otros. Sin embargo, es muy cierto que ese componente consigue que *Un ser de lejanías* se mueva en el sinuoso terreno (sinuoso aquí) entre el diario y el libro de poemas, como el autor no se cansa de repetir, con sus dudas e indiferencias. Pero lo más importante es que en este libro, a diferencia de otros del autor, el componente “anecdótico” está dosificado al máximo, funciona a modo de contrapunto. Si no existiera esa pequeña dosis *Un ser de lejanías* sería demasiado puro, perdería el anclaje con la tierra, con el presente. Aunque sea mínimo ese anclaje, más real que verbal y más anecdótico que metafórico, el autor desea que exista. Así, el resto de *Un ser de lejanías*, “literatura en estado puro”, como escribe Sanz Villanueva, brilla con más intensidad. Pero la aportación de esa parte más apegada a la anécdota social, también humana, es muy grande. De todos modos hay que decir que esa “actualidad” (que no es la

¿Dónde está el placer de la metáfora? En la fruición de un encuentro inesperado, de dos cosas que copulan sin conocerse. Desde niño fui metaforista. “Esto se parece a lo otro”. La coincidencia de dos cosas o de una persona y una cosa en un rayo de sol o de luna es un milagro del ver o del imaginar. Hay quien disfruta presentado a personas que no se conocían. El metaforizar es el mismo proceso hedonista. Que el invierno sepa lo que tiene de capote de campaña. Que la muchacha sepa lo que tiene de cabra griega. Que el gato sepa lo que tiene de capitular gótica. Y a la inversa.

Este continuo mercadeo con las imágenes nos da un lenguaje simbólico, irracional, eficazísimo, que ha sido siempre mi lenguaje secreto. (p. 65)

⁴⁹⁴ Santos Sanz Villanueva: reseña de *Un ser de lejanías*, *El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 11.

de las noticias periodísticas, sino la de las personas que comparten la vida con el escritor), esa vida social, que puede ir desde una cena entre amigos a la presentación multitudinaria de un libro, está captada con una óptica más poética, a la vez amable y hostil, “de vuelta”, que en otras obras anteriores, como el *Diario político y sentimental*.

En *Un ser de lejanías* cuenta que está corrigiendo las galeradas de ese *Diario*. Dice haberlo “escrito con paz, indiferencia, escepticismo, consuelo y el beneficio de la luz en el jardín” (p. 93), que son notas aplicables al libro que ahora comentamos, si le añadimos una cierta angustia que aquél no tenía,⁴⁹⁵ una intención existencial que allí apenas estaba sugerida, y la carga poética, más acentuada (aunque ya presente en el *Diario político y sentimental*). *Un ser de lejanías* es un libro sintético, un libro, como decíamos antes, hecho por Umbral para sí mismo, como una tabla de salvación que se coge y se deja en los peores momentos, y en los mejores, literariamente hablando. El pesimismo del autor, y su orgullo de ser quien es, en este “libro de postrimerías” tiene mucho que ver con la edad que ha alcanzado y el puesto social y profesional que ocupa. Pero sólo desde la madurez, que no tiene por qué coincidir con los muchos años vividos ni con los muchos éxitos literarios acumulados (de éstos Umbral se enorgullece, pero también los desdeña), sólo la madurez podría haber dado *Un ser de lejanías*, un libro tan personal que a veces parece que Umbral sólo lo ha escrito para *publicar* un solo ejemplar, el suyo. Y nuestro escritor siempre ha tenido una gran conciencia de que, si bien escribe para sí mismo en primera instancia, siempre trabaja para un público. No sólo es un escritor: es un escritor *profesional*.

Umbral quiere diferenciar el libro que está escribiendo del que corrige para la imprenta, aclarando que no se trata de una continuación del *Diario político y sentimental*, con todo lo que tienen en común:

⁴⁹⁵ Sí que había angustia, pero angustia de los otros, más que propia. Las conversaciones telefónicas con su amiga Carmen Díez de Rivera, enferma de cáncer, le sugieren algunas reflexiones intensificadas en *Un ser de lejanías*. Carmen Díez de Rivera también aparece en este libro. Por otra parte, el lado más *oscuro* de Umbral (pesimismo, escepticismo, soledad, angustia) ha tenido siempre gran presencia en sus diarios, lo que les hace verdaderos diarios. Umbral utiliza toda clase de *materiales* para escribir, y el día a día le suministra lo positivo y lo negativo. Él escribe sobre todo no sólo porque ve en todo potencial literario, sino porque está escribiéndose a sí mismo. A José Luis Cano le sorprendía estas *realidades* de Umbral en su lectura de *Diario de un escritor burgués*: “Nadie podría imaginar en un escritor de éxito como Umbral esas rachas de soledad y de tristeza que cruzan muchas páginas de este *Diario*. Son rachas que vienen de muy lejos: de su infancia solitaria y harapienta, a la que vuelve una y otra vez en este lúcido, amargo y desencantado libro”. (*Ínsula*, Madrid, núms. 396-397, noviembre-diciembre 1979, pp. 16 y 17). También *Un ser de lejanías* es un libro “lúcido, amargo y desencantado”.

Se diferencia de esto que escribo ahora en el tono. Se trata de un diario abierto al mundo y de escritura más llana que la que yo suelo ejercitar, por ejemplo aquí, como digo. Tiene fechas y sale gente, salen nombres, aunque no demasiados. Tiene política y crítica de la vida, pero abunda en lirismos, intimidades, soledades y despedidas.

De modo que esto que hago ahora no es una continuación del *Diario* (lo quieren sacar a primeros de año), aunque por encima lo parezca. En el *Diario* me abro al mundo y 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.⁴⁹⁶

Más que una continuación, una *intensificación* y una depuración

Habla de “libreta íntima” para referirse a este libro, y creemos que es una intuición muy acertada. Porque parece que Umbral va escribiendo *notas*, como en un diario, pero muy dispersas en el tiempo. Parece como si el escritor, más que nunca, ha necesitado escribir en este libro para “abrirse a sí mismo”.

En *Umbral: vida, obra y pecados* le preguntábamos (aún no había publicado *Un ser de lejanías*) sobre el contenido y el estilo del libro. También él habla de poesía en prosa, de la escritura de lo cotidiano, pero leyendo, a la vez que se escribe, lo que la cotidianidad significa, profundizando con un lenguaje muy exigente las verdades ocultas del día a día. Umbral cifra la angustia como una de las constantes de esta obra.

-¿Un ser de lejanías es un libro poético, ensayístico, lírico...?

-Sí, es un libro con un gran nivel de lenguaje. Hay ensayismo, hay poesía en prosa, hay vida cotidiana valorada, pormenorizada. Por ejemplo cuento, y es una de las cosas que a mí más gustan, aunque el libro es gordo y tiene muchas otras, cuento un día que llevo esta máquina de escribir a arreglar, porque estaba estropeada (*la Olivetti que compró hace casi cuarenta años con el único dinero que tenía para comer*), porque me entero de que hay un taller en Pozuelo. Y me cojo una tarde y me voy en un taxi a Pozuelo, un atardecer como de otoño-invierno, todo muy triste, muy gris, digo que hay en el cielo una luz de carburo, me acuerdo. Me deja el taxi en un sitio, y voy por unas calles de Pozuelo siniestras con mi máquina buscando este taller, que resulta siniestro también. Y allí dejo mi máquina, hablo con el tío, me arreglan la máquina, por lo menos en parte. Y vuelvo otra vez caminando a buscar otro taxi. Me dicen que en la estación del pueblo hay taxis. Bueno, pues ese mero hecho de llevar y traer la máquina, que realmente es lo único que tengo en el mundo, en un anochecer triste, solitario, todo eso son seis u ocho capítulos, que podía ser un cuento, pero yo no quería hacer un cuento. Y de esas cosas hay muchas en el libro. Es decir, la más elemental cotidianidad trascendida, llevada a toda la emoción que tiene, a todo el fondo humano que hay, la angustia. Todo es angustia, desolación.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ *Un ser de lejanías*, ed. cit., p. 93.

⁴⁹⁷ Eduardo Martínez Rico: *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca, 2001, p. 105 y 106.

Umbral no estaba tan cerca del poema en prosa puro, si se puede decir esto, desde *Mortal y rosa*. Y no llega a ser “puro” porque introduce elementos demasiado prosaicos y demasiado humanos (para bien y para mal), y una voz que grita o canta con altibajos, como para dejar su prosa fluir por las sendas de la poesía. Aunque para nosotros buena parte de los fragmentos que componen *Un ser de lejanías* pueden ser considerados poemas.

Hemos citado en varias ocasiones *Mortal y rosa*, y seguramente aparecerá más veces en este capítulo. Pero percibimos una *consanguineidad* entre los dos libros, no sólo de forma sino de fondo, como si el contenido trágico le pidiera a Umbral ser más poeta en prosa de lo que nos tiene habituados, y siempre es de alguna manera poeta en prosa. *Mortal y rosa* era una elegía por la muerte de un niño; el padre de ese niño se queda solo. En *Un ser de lejanías* Umbral ya está solo desde el principio, escribe y vive solo. Piensa en los grandes asuntos de su vida desde la posición del que se siente aislado en vida (un aislamiento que puede ser también, por qué no, un poco literario o ficticio, estético). Hay un cansancio de la vida, un tedio, que Umbral combate con más vida y con más literatura, pero tanto la una como la otra, algunas veces, le decepcionan. Las va alternando, relevándolas, aunque lo que se deduce de toda su obra es que en él no hay una distinción tajante entre vida y literatura, lo uno es lo otro, y existen ramificaciones de cada una de ellas en la otra.

En las conversaciones que grabamos en verano de 2000 para *Umbral: vida, obra y pecados*, nos decía que iba a dejar de escribir dentro de poco, que seguramente se quedaría con una colaboración periodística semanal, “muy bien pagada”, para poder vivir bien.

Yo empecé con los cuentos y voy a terminar con los cuentos. Ya te he hablado alguna vez de *Los metales nocturnos*, que puede que sea el último libro de mi vida. Es un libro de relatos, pero no van a ser exactamente relatos. ¿Tú leíste “Domingo de invierno”?⁴⁹⁸

“Domingo de invierno” ya ha aparecido en nuestra Tesis. Umbral lo publicó en un libro de cuentos sobre Madrid editado por Rosa Regás, *De Madrid... al cielo*⁴⁹⁹, pero también está incluido en *Un ser de lejanías* (pp. 112-116), sin título y como un “fragmento”

⁴⁹⁸ Op. cit., p. 65.

⁴⁹⁹ Rosa Regás: *De Madrid... al cielo*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000 (“Domingo de invierno”, pp. 167-170).

o poema en prosa más del libro. Para explicar ese proyecto futuro Umbral se acoge a “Domingo de invierno”, lo que nos indica también una continuidad con *Un ser de lejanías*, porque muchas de las intenciones de *Los metales nocturnos*, ese “último” libro, ya están realizadas en el que ahora estudiamos. Nos parecen interesantes estas ideas del autor sobre su futuro literario porque, aunque ya no lo estudiaremos en esta ocasión, conectan perfectamente con lo que sí hemos estudiado, más aún con *Un ser de lejanías*, libro con el que abre una nueva línea en su obra, retomando y potenciando una muy antigua:

Todo va a ser así [como “Domingo de invierno”], bueno, no es exactamente lo mismo. “Domingo de invierno” es un cuento en el que no pasa nada pero pasan muchas cosas, esas máximas concentraciones poéticas y de prosa y de vida y de sentimiento. Que puede ser en primera persona o en tercera; puedo decir: “Ella llega, se pone las medias, se las quita, sube, baja, llora, entra”. ¿Comprendes? Quiero decir que puede ser sobre un personaje, el jardinero, o puedo ser yo mismo, un personaje que narra en primera persona como “Domingo de invierno”. Yo quiero desarrollar mi prosa, crear esos momentos de una concentración total, de sentimiento, de emoción y de prosa, pero no de anécdota ni de que vayan a matar a nadie. Algo muy apretado, muy apretado, y con una sucesión de cuentos de éstos, que como ves tienen poco que ver con el cuento tradicional, hacer este libro mío, *Los metales nocturnos*. Quiero hacerlo. Después de *Ladrón de fuego* haré ese libro y ya no quiero hacer más. Bueno, a lo mejor si me animo hago el *Rubén Darío* dentro de unos años. Pero me interesa más esto porque es mío, ahí voy a dar la máxima expresión de mi lirismo, de la narración como yo la entiendo, de cómo puedo enfocar a una persona hasta transparentarla, hacerle el escáner, pero sin análisis psicológico, el foco clavado. Y eso me apetece desde hace mucho tiempo, y lo haré si tengo salud, si tengo vida.⁵⁰⁰

Umbral hablaba de ese cansancio, de los muchos títulos que todavía tenía inéditos (actualmente ya están publicados casi todos), pero sobre todo, y es lo que más nos interesa ahora, hablaba de un *Un ser de lejanías*, “un libro decisivo”, relacionándolo con *Mortal y rosa*.

-Yo no lo creo [que Umbral deje de escribir libros].

-Pero es que tengo muchos libros para sacar, ya te lo dije el otro día, más que años de vida. Tengo que sacar varias cosas: ahora termino *Los alucinados* en *El Cultural*, está *Europas*, en las editoriales tienen ya *Madrid, tribu urbana* y *Un ser de lejanías*, que también es un libro muy en profundidad, es un libro decisivo, como *Mortal y rosa*.

-¿Para ti tiene la misma importancia que *Mortal y rosa*?

-No, porque no tiene la historia de *Mortal y rosa*. La angustia la da mi propia vida, mi propia muerte, mi sentir la vejez cerca (como hace Bukowski, mayor que yo, con 71 años, y murió con 74, en el diario del que te he hablado), sentir la muerte, que está ahí como

⁵⁰⁰ Op. cit., p. 65.

una presencia, eso va a ser el niño muerto, es decir, el pivote maligno en torno al cual se mueve el libro, porque afortunadamente no hay niño muerto, pero ahora el niño muerto voy a ser yo. En torno a eso es *Un ser de lejanías*.⁵⁰¹

La angustia, la muerte (“el niño muerto voy a ser yo”), la proximidad de la vejez, la tragedia del hombre expresada por un lenguaje que reclama su protagonismo. En *Un ser de lejanías*, como en *Mortal y rosa*, la expresión literaria puede llegar a ocultar el drama que se está desarrollando en la escritura, al mismo tiempo que potencia ese drama. Sin esta expresión lírica y angustiada, poder verbal al servicio de una *historia* (por qué no llamar historia a este contarse a sí mismo que hace Umbral), pero a cambio de que esa *historia* esté también a su servicio. Sin ese equilibrio, sin duda existente, aunque la prosa de Umbral parezca olvidar algunas veces los temas que está desarrollando, tanto *Mortal y rosa* como *Un ser de lejanías* serían como envases de oro con incrustaciones de pedrería preciosa, sin nada dentro. Pero en ambos libros, como vimos con *Mortal y rosa* y como estamos viendo ahora con *Un ser de lejanías*, hay dolor y miedo, desesperación, poesía como bálsamo, fe en la literatura y el arte, pero desconfianza ante los hombres, filosofía y pensamiento, soledad, y más que nada ese huir de la vida aferrándose a la literatura, precisamente para no perder la vida.

Todo ello está presente en *Un ser de lejanías*, y en *Mortal y rosa* y en otros libros. Son contenidos, temas, incluso anécdotas a veces, y están representados con personajes (que en verdad se representan a sí mismos, empezando por el escritor). Umbral dice tender cada vez más al abstracto en el arte, a la “literatura pura”, como nos dice Sanz Villanueva en su reseña; Umbral quiere “escribir la escritura” (“escribo el escribir como el pintor abstracto pinta el pintar, luz gloriosa que amo, inicial o final, de una prosa o un lienzo que ya no dicen nada sino que *son*”,⁵⁰²), por lo que le sobran asuntos, historias, argumentos... Pero lo que no le sobra es el eterno tema del hombre y su desorientación. *Un ser de lejanías* es un libro existencial, muy hermoso pero nada complaciente. Umbral, en su intención de “escribir la escritura”, siempre se acaba encontrando a sí mismo, y a los demás, y al hombre. La “anécdota” de Umbral termina siendo nada menos que el hombre. Y cuanto más se esfuerza por conseguir que su literatura sea *más* literatura y menos cualquier otra cosa, la encontramos más humana, más cargada de contenidos y de pequeñas historias que

⁵⁰¹ Op. cit., p. 66 y 67.

⁵⁰² *Un ser de lejanías*, ed. cit., p. 199.

Umbral da como en cápsulas. Buscando la abstracción que tanto persigue en esta etapa de su vida, Umbral tropieza siempre con lo más concreto que tiene a mano, consigo mismo, es decir, se encuentra con el ser humano. Y siempre tiene mucho que contar.

Uno de los fragmentos más brillantes del libro –ocupa una página entera, como reivindicando su condición poemática- es la anécdota de una braga que le pide el escritor a su amante.

Después del amor, le pido a la muchacha su braga blanca como amado fetiche. Una vez en el taxi, ya solo, volando por la autopista, echo la prenda por la ventanilla. La braga vuela en la velocidad como un murciélago blanco, que son los murciélagos de Dios.⁵⁰³

Con un apunte hecho a la vida, que podía haber sido el embrión de un cuento, Umbral ha escrito un texto muy breve que va ascendiendo, muy rápido, de anécdota a poema. La frase de cierre (el texto sólo tiene tres) ya es metafórica, y repercute en las dos anteriores. El hallazgo del texto está ahí, en el final; la comparación final transforma en poesía una anécdota en principio prosaica.⁵⁰⁴ Pero ese pie en la anécdota nos avisa de que Umbral todavía está lejos del *abstracto literario*, que él “escribe la escritura”, pero que su escritura todavía trabaja con figuras y juega con sentimientos y emociones.

II.21.3. El presente como única salvación. “La rosa y el látigo”:

Un ser de lejanías se puede considerar como una reflexión sobre el tiempo. Hay dos núcleos de los que surgen todas las *ensoñaciones* del libro (recordemos que éste es un libro “sonámbulo”), dos núcleos unidos por el lenguaje y sus posibilidades: un hombre, Francisco Umbral, y el presente. El autor no oculta en *Un ser de lejanías* sus preferencias por el presente, vitales, literarias y filosóficas –¿metafísicas?-, y escribe: “Sólo me interesa

⁵⁰³ Op. cit., p. 209.

⁵⁰⁴ Es posible que Umbral, consciente o inconscientemente, haya transformado una greguería de Ramón Gómez de la Serna que él ha citado alguna vez: “El murciélago es el Espíritu Santo del Demonio”. Él escribe “un murciélago blanco, que son los murciélagos de Dios”, donde incurren los mismos elementos pero se sustituye al Demonio por Dios. El Espíritu Santo se representa con una paloma blanca, y el murciélago de Umbral, como la braga que le regalan, es blanca.

el presente porque es el sitio donde voy a pasar el resto de mi vida.”⁵⁰⁵ Él, que ha profundizado en la memoria como pocos escritores españoles, encuentra en este libro que su vida y su obra están en el presente. Este giro se observa en algunos de los últimos títulos publicados por el escritor: *Diario político y sentimental* (1999), *Madrid, tribu urbana* (2000) y el que ahora nos ocupa. Parece que el escritor ha retomado su afición por el género del diario íntimo, el género del presente, aunque a menudo se deslice hacia las memorias, o se confundan ambos géneros. Esa predilección, que no es del todo nueva (*Diario de un escritor burgués* es de 1979, y Umbral tiene otros diarios, aunque no tan sobresalientes), viene dada en primer lugar por su cansancio del género novelístico, como lector y como escritor, que en varios pasajes de *Un ser de lejanías* queda explícito, y en segundo lugar, quizá más importante, por la voluntad umbraliana de trabajar con el presente. El pasado lo tiene más explotado en su obra –todo el ciclo de Francesillo y otros *alter egos* que hemos estudiado, y muchos otros libros–, mientras que el presente es un territorio casi virgen. En sus artículos de prensa Umbral se vuelca en la actualidad, aunque trayéndola a su terreno. En sus diarios, y con más fuerza en *Un ser de lejanías*, diario-poemario en prosa, escribe sobre el presente y desde el presente.

Umbral diferencia la *actualidad* del *presente*, y escribe sus prosas poéticas apegado al presente, sus sensaciones, sus ideas, el jardín de la *Dacha*, su gata *Loewe* y su fiel Olivetti, pero también la actualidad.⁵⁰⁶ Y es ésta última la que da originalidad al libro, porque si no *Un ser de lejanías* sería, simplemente (casi nada), un libro de poemas en prosa, pero ese elemento que introduce Umbral, y que es tan suyo como el lirismo, la observación social, incluyendo los apuntes eróticos, la sátira de la burguesía, o las reflexiones literarias y artísticas, hacen de este libro algo más. Digamos que en *Un ser de lejanías*, con muchos momentos de poesía y pensamiento tan elevados, hay un componente más frívolo, un componente que es muy moderado, y que rebaja el tono, logrando un contrapunto que potencia ambos registros. En realidad los dos están muy interrelacionados, actúa el uno sobre el otro. La poesía parece redimir la actualidad, consigue que esa actualidad, en el sentido más prosaico de la palabra, enseñe lo que ella misma desconoce. En este libro predomina, con mucho, la poesía, lo poético, sobre lo circunstancial o

⁵⁰⁵ Op. cit., p. 36

⁵⁰⁶ Eso sí, una *actualidad* en la que él es el sujeto que está de actualidad, digamos, desde los premios y homenajes que recibe, hasta las cenas a las que asiste en casa de sus amigos.

anecdótico, pero sin lo segundo *Un ser de lejanías* sería, seguramente, demasiado volátil o demasiado *puro*. Creemos que Umbral ha encontrado aquí su punto medio, la resolución a un conflicto (si es que existe): el que pudiera haber entre el cronista de la actualidad y el poeta de lo permanente.

Ha vuelto a utilizar “la rosa y el látigo”, que es su técnica, pero en esta ocasión la rosa se ha impuesto (no siempre) al látigo. Sin embargo, en este libro donde en ocasiones parece que un hombre se despide del mundo, a la vez que lo zahiere y lo elogia, la *rosa* del estilo de Umbral se marchita, no su potencia verbal, pero sí sus ilusiones.

Y cuando coge el “látigo” en *Un ser de lejanías* éste ha perdido fiereza, expone con amargura, se lamenta, pero sin hacer ruido, como si aquí se hubieran fusionado de verdad los dos polos, lo lírico y lo satírico, lo mordaz, y el cuchillo literario de Umbral se hubiera quedado sin punta, porque opina que es mejor mostrar sin destruir, siempre literariamente, con un ligero tono de revancha, que abandona pronto, porque opina que su triunfo literario equivale a todos los posibles ajustes de cuentas.

Cuando yo empecé a hacer literatura en los periódicos, me dijeron que era muy bueno, pero que era siempre igual. Unos críticos han consagrado mis libros y otros han deseado por escrito mi no existencia corporal, mi inexistencia no sólo literaria, sino física. Todos han elogiado mi estilo por ocultar mi pensamiento. Cuando algún filósofo ha reparado en mi pensamiento –Marina-, nadie se ha hecho eco. Una amante muy literaria me dijo: “Tus libros me parecen todos el mismo y con el mismo título.” Un director de periódico, a mis cuarenta y tantos años, me dijo que yo estaba “muertecito”. Pero en los veinte años siguientes el muertecito ha escrito sus mejores cosas y ganado sus más ásperas contiendas. Tengo en la memoria cicatrices de todos los que van armados por la literatura. El discípulo amado pronto trueca su discipulazgo en rencor. Tengo tajos en el alma de todos los jefes de grupo. La tribu literaria es la más salvaje e irritable de todas las tribus urbanas. A mi vez, conozco mis damnificados y no me arrepiento.⁵⁰⁷

En esta especie de diatriba suave, Umbral hace memoria de algunos de los agravios que ha recibido durante su carrera, para explicar cuán equivocado estaba cuando pensó en la literatura como el único territorio puro, virgen de mal y de violencia, que podía existir:

Elegí la literatura como reino fuera de este mundo, como reducto de sosiego y silencio, al margen de la guerra y el crimen, pero no era verdad.

No era verdad. La literatura está llena de cuchilladas nocturnas, secretos mediocres, delincuentes con buena letra y meretrices que han arruinado con su lepra sexual a los

⁵⁰⁷ *Un ser de lejanías*, ed. cit., p. 198.

grandes poetas. La historia de la literatura es un vasto cementerio que todavía huele a la sangre derramada de los clásicos y al cadáver reciente del crimen erudito de anteayer.⁵⁰⁸

Pero la queja de Umbral es ligera, se defiende pero no ataca, porque quizá él mismo reconoce que también él ha participado en esas reyertas: “Conozco mis damnificados y no me arrepiento.”

Pero ahí está mirando al pasado. La atención al pasado, el cultivo de la memoria, ha llenado casi toda su obra literaria. En *Un ser de lejanías*, sin embargo, hay una entronización del presente como momento de la vida y de la escritura, hasta casi negar los otros, el pasado y el futuro. Y de este modo entramos en el núcleo del libro, en ese título, *Un ser de lejanías*, que además de una referencia filosófica es el autorretrato del hombre que está escribiendo.

II.21.4. “El hombre es un ser de lejanías”:

La cita de Borges, “la poesía trabaja siempre con el pasado”, que tanto ha repetido Umbral, se unió en el lema de *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, a otra cita de Salvador Pániker, “la memoria trabaja siempre con el presente”.⁵⁰⁹ Parece que nuestro escritor concluye en *Un ser de lejanías* que no sólo la escritura, sino también el hombre en todas sus actividades y sentimientos, “trabaja con el presente”.

La preocupación por el tiempo, constante en los seres humanos, la resuelve Umbral aferrándose al presente, simplificando el trío pasado-presente-futuro en una unidad, la que a él le interesa, sólo presente. El principio de *Un ser de lejanías* marca ya el tono dominante del libro. Da la impresión de que Umbral no ha escrito nunca un libro tan solo y tan ensimismado, desde *Mortal y rosa*, como ha escrito éste:

Me resisto a la cuenta atrás o delante de los años, de los tiempos. No hay otra salvación que el presente, el presente es todo mío y me moriré en presente, con este viento alto, marinero en seco, este sol intemporal y este lujo de verdor que debe tener incendiados y alegres los cementerios.

⁵⁰⁸ Op. cit., p. 197.

⁵⁰⁹ *Pío XII...*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 7.

Vivo el presente en el jardín, coronado de pinos y de nubes. Aquí dentro, en casa, los periódicos y los libros, el trabajo y el tiempo. La naturaleza, afuera, es inocente, ignora el tiempo aunque ella *sea* el tiempo.⁵¹⁰

Para Umbral el tiempo es de capital importancia, lo más importante. Cuando en *Umbral: vida, obra y pecados* habla de la influencia de Heidegger en su pensamiento, inmediatamente cita “la reflexión sobre el tiempo”. Y añade su valoración del tiempo por encima de todo: “El tiempo es lo único, la sustancia de la vida, lo único que existe, que nos pasa, que transcurre, que nos hace hombres, que nos mata.”⁵¹¹

Heidegger, con su frase “El hombre es un ser de lejanías” le da el lema y el título para hacer lo que podríamos llamar su *libro sobre el tiempo*. Pero del mismo modo que simplifica el presente-pasado-futuro en el presente, Umbral llega a la conclusión de que el tiempo es el atmosférico. En *Umbral: vida, obra y pecados* le preguntamos por el tiempo, por su relación con el tiempo, y en seguida se refirió a *Un ser de lejanías*, yendo quizá más lejos de lo que va en el libro:

-Para seguir un poco en esta línea de pensamiento sobre el tiempo. Has hablado del tiempo para Heidegger. ¿Para ti el tiempo es amigo, enemigo... cómo es el tiempo?

-En Un ser de lejanías llego a la conclusión pensando en el tiempo de que el único que tenemos es el tiempo atmosférico, el del hombre del tiempo, el de la televisión, que no hay otro, que ese tiempo que transcurre misterioso, y que nos da la vida y nos trae la muerte, ese tiempo es el Tiempo, con mayúscula: hoy hace mucho sol; después vendrá el otoño; las nubes, el viento, el frío, la lluvia... Llego a la conclusión de que no hay otro, de que no hay un tiempo misterioso y metafísico. No, es el del hombre del tiempo, el tiempo con el que vivimos y convivimos, el tiempo que hace: con el calor que hemos pasado en el coche, con lo bueno que hace aquí. No hay otro. Y ese tiempo, el clima, nos va haciendo y deshaciendo. La aparición del tiempo, que es un concepto abstracto, es el tiempo atmosférico. La única manera de verlo es asomarte a la ventana y decir: “Coño, se ha nublado”. Entonces lo estás viendo. La única epifanía del tiempo es el tiempo atmosférico.⁵¹²

Un ser de lejanías es, en gran medida, una reflexión sobre el tiempo, un *ejercicio vital y literario* sobre el tiempo. Umbral ha trabajado su particular mística, y esa mística la ha hecho a través de la escritura. La experiencia del tiempo no sólo está rodeada (como

⁵¹⁰ Op. cit., p. 7.

⁵¹¹ *Umbral: vida, obra y pecados*, ed. cit, p. 303.

⁵¹² Op. cit, p. 305.

aparece en algunos pasajes) de algo sobrenatural y mágico, y por lo tanto es poética. También es un conocimiento, pero rodeado de “fábulas”:

De la superstición del tiempo le vienen al hombre todas las zozobras. Pero el tiempo no existe o el tiempo somos nosotros. Yo me inclino por esta segunda fábula.

Sin nosotros no habría tiempo ni señal ni figura del tiempo. El tiempo somos nosotros quiere decir que el tiempo es nuestro. El tiempo es largo o corto, creador o disipado según uno mismo. No somos náufragos en el río del tiempo ni el tiempo nos roza indiferente como en Heráclito. El hombre es productor de tiempo, generador de tiempo, como la catarata es generadora de electricidad.⁵¹³

Pero Umbral le quita toda esa sobrenaturalidad que puede tener el tiempo afirmando que el hombre es su fuente. El hombre es “productor de tiempo”, y esa certeza, según Umbral, debería liberarle de toda clase de traumas: “El tiempo deja de ser un equipaje o una angustia cuando comprendemos que el tiempo somos nosotros, que el tiempo es una energía: la nuestra.”⁵¹⁴

II.21.5. El elogio del lenguaje y de la literatura:

Umbral está continuamente elogiando el lenguaje, el fruto que produce el desvelo del lenguaje, la literatura. En ese elogio se incluye a sí mismo y a los escritores que han sentido como él “la obsesión del lenguaje”. Va a cenar a casa de Cela, que por aquel entonces estaba escribiendo *Madera de boj*, y al mismo tiempo que glosa sus impresiones, físicas y literarias, sobre el escritor que tanto admira, nos va dando ideas sueltas, algunas muy conocidas, sobre la literatura, el lenguaje, la novela, el trabajo del escritor. Umbral habla de Cela, pero a través de Cela habla de otros autores, los que a él le gustan, y en todo lo que dice se muestra a sí mismo:

En un trozo de papel viejo, en una cuartilla cualquiera, con un lápiz cualquiera, Camilo empieza a escribir y ya no para. Marina pone todo eso a máquina, luego, y Camilo empieza a corregir en limpio. Me parece muy bien su decisión de empezar de golpe y por donde sea, pues yo creo en la vida propia de la escritura –y más de la novela-, de modo

⁵¹³ *Un ser de lejanías*, ed. cit., p. 217.

⁵¹⁴ Op. cit., p. 217.

que todo es ponerse, ya lo decía también Hemingway, porque la novela nace por acumulación y unas cosas van trayendo otras.

El que se lo piensa mucho antes de empezar y necesita muchos ritos, ése tiene algo de diletante, de violinista maniático que nunca empezará en serio. Pepe Hierro escribe en el bar de abajo con un bolígrafo y sin dejar de hablar con el cantinero.

Pero me emociona, sobre todo, este hombre de 82 años, tan aplicado todavía, como él dice, luchando contra su libro, escribiendo con la obsesión del lenguaje, que es una cosa hipnótica que nos lleva a los escritores por donde quiere.

Es la doble fascinación del idioma y el estilo, y no otra cosa, lo que le mantiene a uno con la pluma en la mano más allá de los 80, de los 90, de los 100. Sin esa fascinación por las palabras no se es escritor. Por eso no creo en el novelista que escribe como un “mozo de cuerda”, según Ramón, sólo para contar cosas, y para quien el idioma parece un estorbo más que el sentido mismo de la obra.

“Sólo perdura lo que se dice en metáfora”, sentenció Marcel Proust.⁵¹⁵

Aquí encontramos muchos de los principios literarios que rigen la escritura de Francisco Umbral: la fascinación por el lenguaje, por la palabra, que el escritor debe cuidar y cultivar por encima de cualquier otra cosa; su predilección por unos autores con los que considera que guarda muchas afinidades. Aquí cita, en unos párrafos, a Cela, el protagonista de este fragmento, su “profesor de energía”, a José Hierro, Ramón Gómez de la Serna y, en la máxima altura de sus devociones, Marcel Proust.

Los libros, el papel, lo que la literatura tiene de físico, de objeto, y que va más allá de la mera presentación o soporte, también es atendido por la pluma umbraliana, hasta llegar a lo afectivo y sagrado:

A los libros, como a los gatos, hay que renunciar a domesticarlos. Yo soy un cadáver que vive de la vida infundida de los libros. Sé que sólo ellos, con su olor y su imaginación, me alimentan, y me conservo joven entre los libros viejos, mientras que en la calle soy viejo entre tanto libro nuevo.⁵¹⁶

II.21.6. Libro de postrimerías, recapitulación de una vida y de una literatura:

Es una constante en *Un ser de lejanías*. Esa sensación que da el libro de despedida, como si de verdad fuera un libro de postrimerías, que literariamente lo es, está también acentuada por el tono. El escritor lo explica al revés, pero el resultado poético es el mismo:

⁵¹⁵ Op. cit., pp. 128 y 129.

⁵¹⁶ Op. cit., p. 12.

Todo lo que yo toco tiene un resol de muerte. No escribo este libro para despedirme de las cosas, pero en mi escribir hay un tono de despedida que, cuando lo invade la alegría, tiende al suicidio.⁵¹⁷

Ese tono, que transmite una angustia personal, quizá por ello es más amable con las debilidades, fracasos y rencores que observa en los demás. El escritor parece más compasivo que satírico, aunque no deje de decir (y quizá con mayor claridad que nunca) lo que piensa, pero la intención de herir que ha tenido otras veces en *Un ser de lejanías* no existe.⁵¹⁸

Cuando la prosa de Umbral no muestra todos sus virtuosismos líricos, se concentra en criticar lo que ve, aunque no de forma tan dura como otras veces, ni tan polémica, sino con la pacífica potestad de quien dice las propias verdades con el único fin de convencerse a sí mismo. No crear polémica hacia el exterior, sino tranquilidad, una especie de justicia, hacia el interior. En la crítica de Sanz Villanueva que ya hemos citado, propone un término para denominar *Un ser de lejanías*, “diario interior”, más exacto en su opinión a “diario íntimo”. Estamos de acuerdo en que este peculiar diario que tanto ahonda en una personalidad, es más “interior” que íntimo, pero sin dejar de ser íntimo. Ya en el último tramo de ese “diario”, cuando Umbral se cuestiona para qué sigue escribiendo, la respuesta

⁵¹⁷ Op. cit., ed. cit., p. 142.

⁵¹⁸ Umbral ha escrito muchos libros con esta voluntad que podríamos llamar póstuma (él la llama así). Algunas de sus mejores obras han nacido con esta intención, consciente o inconsciente, literaria pero seguramente verdadera, de lanzar un mensaje más allá de su vida, de crear un nuevo testamento. El escritor puede sentir, en efecto, que todas las palabras que ha dicho en el papel poseen también un valor póstumo. De ahí que llame a estos libros “de postrimerías”. En este sentido quizá los más destacados sean *Los cuadernos de Luis Vives* y *Un ser de lejanías*, sin olvidar *Mortal y rosa*, que también es un *testamento*, un testamento del padre que ha perdido a su hijo y que se queda muerto en vida. Algunas de sus mejores creaciones literarias han surgido de esta sensación casi *mortuoria*, o tal vez esos libros le hayan pedido al escritor una actitud determinada que va más allá de la pose. Continuamente nos encontramos en la obra umbraliana esta presencia de la muerte, de lo previo a la muerte, en alianza con la literatura, que parece triunfar sobre ella, paralizarla. Por ejemplo, en una de las primeras páginas de *La belleza convulsa* (Barcelona, Planeta, 1996 –1ª ed. 1985-, p. 15):

Aún tengo que escribir muchos artículos, trabajar en algunos libros de encargo y ver si este diario testamentario marcha o no marcha. (...) Mi escritura cada vez se parece más a mi escritura, que, a su vez, cada día se parece más a mí. ¿Es eso un estilo? Sería, más bien, el momento de dejar de escribir. Y, sin embargo, comienzo un nuevo libro.

la encuentra en el propio trabajo de su libro en marcha: “Escribir un libro es una aventura interior.”⁵¹⁹ Parece decirnos que sin esa “aventura interior” él no sabría vivir, viviría de forma incompleta.

En efecto, da la sensación de que se despide del mundo, de lo que más odia y de lo que más ama. Esa actitud umbraliana llama a la ironía, a la sátira y a la desmitificación, que toca a todos los bandos, si se nos permite la palabra, los que están a ambos lados de lo que ironiza, satiriza o desmitifica. Sobre los escritores, por ejemplo, escribe:

Somos magos y hechiceros de la cultura, sin ninguna autoridad sobre la tribu, pero con muchos gorros de papel, un día uso el gorro de las obras completas de Balzac y otro día el gorro de las Críticas de la razón pura e impura de Kant.⁵²⁰

La lenta despedida del mundo le empuja a reflexionar sobre la gloria, porque le parece que parte de su vida actual (la del libro) es un triste instalarse en el panteón de la gloria. Cuando le preguntan por la gloria, Umbral saca la ironía más lírica, más resignada, más incrédula. A todos sus *alter egos* novelísticos los ha puesto a resguardo de la gloria, de esa fe que en su opinión tanto decepciona y destruye. En sus libros de memorias y en sus diarios siempre ha tenido palabras desengañadas, o prevenidas, sobre la fama y la gloria. Pero quizá nunca haya sido tan tajante como en *Un ser de lejanías*. Umbral ya no se ríe de la que considera una mala actriz, la gloria; sólo la trata con desdén: “el éxito está vacío.”

La gloria es cosa de un otoño, el otoño de la parra son tres días, el lujo de la sangre es una noche, y luego te vas muriendo en los espejos, o te retiran los camareros del hotel, los ujieres del triunfo, como van retirando las consolas de verdad, no las de uso, hasta otro año. Triunfar en todas direcciones, de pronto, es peligroso, es fatal y mortal. Hay que

⁵¹⁹ *Un ser de lejanías*, ed. cit., p. 181. Antes, en el comienzo de este *fragmento*, había escrito:

¿Llega el escritor a odiar la literatura? No lo sé, pero hay días de hastío, de cansancio, de sobresaturación. ¿Por qué no abandonar el pensamiento y las palabras, si ya has escrito tanto, para vivir la vida que te queda?” Se pregunta si no valdría la pena volcarse en la vida, pero la vida que hay fuera, no la de los libros, y concluye que en ese *exterior* hay gente que habla mal, que “ha resuelto con tópicos las cuestiones más apasionantes del pensamiento como juego”. Al final el escritor acaba regresando a aquello de lo que huía, o de lo que descansaba: “Va uno aguantando, pero antes o después tendrás que volver a tus libros, a tus odiados intelectuales, a vivir la carne como una huida del texto y a gustar el texto como el verdadero reposo del guerrero.” (p. 180)

⁵²⁰ Op. cit., p. 11.

levantarse temprano y, antes de sentarse a escribir, mirar la altísima parra, su hermoso cuerpo, ver cómo se le desprende el color en las hojas, cómo le asoma ya la carcavera. (...) El éxito está lleno de bandejas de plata donde, de pronto, se cae tu imagen, con estruendo de gong, se le cae a un camarero de las manos, y te retiran como a los borrachos. Cómo miro la parra, metáfora involuntaria de una vida, brevísima temporada de recitales rojos, eso es el triunfo, el haber llegado, me lo pregunta una vieja bohemia de gorro negro y cuello que tiembla angustioso ¿qué es la gloria, Umbral qué se siente?, nada, mujer, el éxito está vacío.⁵²¹

Más adelante, aprovechando lo que tiene su “libreta íntima” de diario para bucear en los móviles de su profesión, Umbral glosa la anécdota de un premio y un homenaje literario, en el Ritz, con una serie de reflexiones sobre el sentido profundo que tiene su actividad, desplegada durante tantos años a contracorriente, nos dirá, de la gloria. “A mi edad, ya debería pensar uno que esto es la fama, la gloria.”⁵²² Umbral siempre llega a la conclusión de que quien se deja atrapar por la gloria que le brindan los demás, acaba ahogado en ella, paralizado, en su caso, para hacer lo que ha servido de hilo conductor a su vida: literatura. No es lo mismo que la expresión “morir de éxito”, que él ha utilizado alguna vez. Para él morir de éxito significaría morir en vida, mientras que *morir de gloria* es aceptar que ya estás *muerto*, como si la gloria fuera una mortaja que sólo se aplica a los que previamente han muerto, o *los han muerto*, es un éxito repetido que ya se prolonga hasta la eternidad, sin que el interesado pueda hacer nada por remediarlo, ni para aumentarla ni para disminuirla, porque las dos cosas son imposibles. El “glorioso” está congelado en su propia gloria, y de eso huye Umbral como de la peste, porque se considera vivo y porque piensa que la herramienta de su trabajo, el lenguaje, su desvelo, está aún más viva que él. No le atrae esa gloria que va contra sí mismo y contra su vocación. Para él la escritura siempre es presente, como estamos viendo en este libro que tanto celebra al presente, y le hace a sí mismo más presente. La gloria tiene más que ver con el pasado, para él, porque cuando sorprende a un hombre *vivo* lo convierte ya en un pasado que se proyecta infinitamente hacia el futuro, pero negándole casi sus atributos *presenciales*. Paradójicamente, la escritura que le ha llevado a ese estado límite e incómodo, le salva también de este precipicio. Hay muchas páginas dedicadas a ello en *Un ser de lejanías*. La escritura conjura esto y todo, a la vez que potencia los márgenes de salvación en los que

⁵²¹ Op. cit., pp. 19 y 20.

⁵²² Op. cit., p. 138.

Umbral quiere moverse. Aunque siempre deje claro que escribir no es lo único en la vida, parece indudable que para él escribir es lo que nunca falla cuando todo falla, y por supuesto es el río en el que acaba desembocando todo lo que le interesa en la vida: desde el sexo y el amor (que identifica como una sola cosa: sexo) hasta la literatura, propia y ajena, pasando por las ideologías y los políticos, la gente de la calle, sus amigos, parcelas del mundo a las que dedica su pluma porque antes han atraído su mirada de escritor y de hombre:

La única verdad de este oficio (aparte dudosas satisfacciones interiores, y que yo cifro exclusivamente en lo manual, en lo mecánico, en la complicidad fabulosa e íntima con todo un gran idioma), la única verdad, digo, está en la comunicación emocionante con un lector, con muchos, y eso se percibe en cosas concretas y mínimas, como una carta, pero sobre todo está en el aire, viene con la mañana brisalera, se adensa en la tarde lectora y cabezona.

No se trata, por mi parte, de comunicar enseñanzas o doctrinas o consejos (literatura práctica, horror), sino de comunicar emociones difíciles, de compartir mundos secretos, matices del rojo o del blanco. Y, sobre todo, no se trata de pedagogizar, sino de seducir, de enhechizar, de *encantar* (no en el sentido comercial, claro). Hay un cierto poder hipnótico en la prosa, cuando es propia, personal e intensa, cuyo ejercicio constituye el mayor placer y gratificación del prosista. Por la vida andan algunos seres hipnóticos, sonambulizados por mi escritura o la de otro, es decir, salvados de una realidad y un procomún que encima no es la realidad.

Y este placer que digo no es voluntad de poder (que también se da en literatura), pues que uno, el escritor es el primer hipnotizado por lo que escribe, y si no llega a ese autohipnotismo es que estamos haciendo sólo mecanografía.⁵²³

Umbral adopta un tono entre orgulloso y humilde, tiránico con sus verdades, pero sólo para sí mismo, como si creyera que ha llegado el momento de convencerse sólo a sí mismo. Y puede incluso ser cruel con ese Francisco Umbral que ya ha triunfado, que ya tiene la gloria con la que tantos sueñan y que a él le deja frío, triste, como un objeto utilizado por los demás en algo en lo que apenas interviene, sólo estando en su aureola, “en Umbral” (como él acepta cuando posa en Madrid ante un fotógrafo para la portada de *Diario político y sentimental*), pero no siendo el hombre que es ni el escritor que todavía escribe y se confiesa vivo, aunque algunas veces sienta la muerte tan cerca como la vida. Sale del hotel en el que le han dado un premio y un homenaje, dos señales típicas del éxito, o la gloria –que a veces son sinónimos en su pluma–, de un escritor. Las últimas frases que escribe Umbral en este fragmento son demoledoras consigo mismo, en su sistemática contradicción y en sus contrastes:

⁵²³ Op. cit., pp. 138 y 139.

De la fiesta de príncipes, bellas y espejos, sólo queda, ya digo, un jirón de colores muertos y lujos viejos que arrastro solo por la madrugada, de vuelta de mí mismo, entre los mendigos que duermen en bolsas de basura y me ven pasar como un triunfador. Si supieran. La ciudad satinada de noche y silencio es el hotel más puro y transparente para este menesteroso del éxito.

Me veo a mí mismo con condescendencia, complacencia y un cierto asco.⁵²⁴

Pero Umbral nos demuestra que está despierto, que es consciente de lo que ha ocurrido. Por eso cuando llega a casa, o al día siguiente, escribe en este cuaderno que casi parece de ultratumba, *cuaderno de lejanías*, el antídoto contra todo eso. El exorcismo de la literatura contra lo que, en su opinión, atenta contra ella misma y contra el hombre que escribe. Aunque en otros pasajes del libro agradezca, un poco incrédulo, pero satisfecho, los galardones literarios y su buena fortuna como *vendedor de palabras*:

Pero yo voy y vengo, descienden sobre mí algunos de los más grandes premios del país, hay como una dulce conspiración a favor, y hablo del barroco con palabras barrocas, ha llegado un momento en que cualquier palabra mía se vuelve de oro, pero esto no puede ser verdad, un formidable equívoco me lleva (...).⁵²⁵

Quizá sea este libro el que nos diga más cosas sobre la vida y la obra de Francisco Umbral. En muchos otros se ha confesado, ha enseñado al lector lo más profundo de su personalidad, creándose por ello admiradores y detractores (en sus libros Umbral escribe “enemigos”). Pero en ninguno, tal vez, como en *Mortal y rosa* y *Un ser de lejanías*.

Umbral ya se siente ser de lejanías, quizá desde siempre, pero más ahora. Y estas prosas, que sólo poseen la unión del hombre que las ha escrito, empujado por el tiempo, son las manifestaciones de esas lejanías en las que Umbral ve su origen y su destino. El escritor, el poeta en prosa, ve lejano todo lo que cuenta, lo que metaforiza, lo que *sana* con la literatura. Las fiestas, las cenas con los amigos, las firmas tumultuosas de libros, su propia carrera, la gloria, la fama, todo es lejano, indiferente, escéptico. Sólo los animales –muchas páginas dedicadas a la gata *Loewe*, o a la mirada de un perro, el paso errante de una babosa por su mano, etc.- le hacen sentir su fe en la vida, eterna, sin tiempo, porque para ellos, nos dice, no existe el tiempo, invención de los hombres.

⁵²⁴ Op. cit., p. 139.

⁵²⁵ Op. cit., p. 18.

Umbral explota su capacidad para el lirismo, su dominio de la metáfora, y no teme recargar la página de belleza verbal, sobrecarga de recursos poéticos. Aspira, como ya hemos visto, a “escribir la escritura”, a la “literariedad” de los formalistas, y nunca termina un relato, una observación, un apunte erótico, sin hacer un quiebro poético. Umbral prefiere recubrir de metáforas sus ideas, su visión del mundo, lo que le sucede cada día, por dentro y por fuera, para que el diario y la novela de su vida se conviertan en poema en prosa.

III. CONCLUSIONES

Tras este largo análisis podemos destacar algo que ya sabíamos desde el principio, porque basta leer unos cuantos libros de Francisco Umbral para llegar a esta primera conclusión, a lo que quizá sea la raíz de toda su literatura. Nuestra primera y última certeza es que hay dos grandes constantes en la narrativa de Umbral, y en toda su obra: la autobiografía como material imprescindible para hacer literatura, *su* literatura, y el cuidado formal, la permanente voluntad estilística, que para el autor distingue la escritura *literaria*, artística, es decir, creadora, de la que no lo es.

El desvelo por el lenguaje, la investigación en torno a él, está muy por encima de cualquier otra preocupación. En ocasiones parece que los temas que utiliza Umbral, incluso los más apegados a su yo, a su pasado o a su presente, son excusas, *pretextos*, para jugar con el lenguaje (escribir, para nuestro autor, siempre es una actividad lúdica), para experimentar con él, explotar todas sus posibilidades, para crear belleza, sorpresa, adhesión o repulsión con lo que se está contando. Pero a menudo lo que se está *contando* no es más que un estilo, una forma literaria. Umbral ha evolucionado a un formalismo cada vez mayor, como demuestra la lectura de *Un ser de lejanías* (2001), pero esa inquietud está presente en casi todos sus libros. Más que libros de historias, o de acciones, son libros de lenguaje, y el lenguaje nunca es un mero vehículo, un simple transmisor de ideas, anécdotas, emociones, ambientes o personajes. Tiene un papel protagonista por sí mismo. Esto no quiere decir, sin embargo, que estemos ante una literatura exenta de *contenidos*. Dos libros como *Mortal y rosa* (1975) y *Un ser de lejanías*, para nosotros claves en la obra umbraliana, muestran una expresión eminentemente literaria, artística, a la vez que transmiten al lector abundantes ideas y, por qué no, dos historias compuestas por muchas historias, las que canaliza un mismo personaje, Francisco Umbral convertido en ser de palabras, una persona que se narra a sí mismo convirtiendo en literatura todo lo que le rodea, hasta lo más doloroso.

Para entender esta primera y última conclusión tal vez nos sea útil un fragmento de *La escritura perpetua* (1991). Umbral escribe sobre César González-Ruano, pero, como hemos visto en esta Tesis, cuando Umbral hace *ensayo* sobre otros escritores, con los que siempre comparte muchas afinidades y paralelismos –ya el haberlos elegido evidencia una inclinación poderosa-, también lo hace sobre sí mismo. En esta ocasión Umbral lo reconoce explícitamente.

Ruano, en fin, es el ser interior a la literatura, el que sólo ha vivido literariamente – aunque él presume mucho de putas y alcohol-, el que ha vivido las putas y el alcohol a través de la literatura, el niño/burbuja que jamás salió de la burbuja literaria, porque la realidad no le interesaba si no podía leerse o escribirse. Uno cree, hoy, que esto es una forma de psicopatía como otras –quizá porque uno mismo la padece-, y aquí está para nosotros el interés *clínico* de Ruano.⁵²⁶

Si prescindimos de esos datos concretos sobre Ruano, que el mismo Umbral podría intercambiar por otros personales, podemos afirmar que nuestro autor *también* es ese “ser interior a la literatura, el que sólo ha vivido literariamente, (...) el niño burbuja que jamás salió de la burbuja literaria porque la realidad no le interesaba si no podía leerse o escribirse.” Insistimos sobre ello porque lo consideramos muy importante, aunque no sea nada nuevo tratándose de Umbral. La imbricación vida-literatura que se da en él es uno de los tópicos más asentados (justamente) entre sus críticos y estudiosos. Pero ahora nos interesa destacar cómo, aceptando que Umbral es “ese ser interior a la literatura”, se comprende mucho mejor que *su* literatura se haya basado siempre en su yo, en la autobiografía. Porque si Umbral ve el mundo con una mirada *literaria* que se le impone, si “sólo ha vivido literariamente”, como dice de Ruano, es inevitable que su obra se confunda con su vida, y su vida con su obra. Hay entonces en él un camino de ida y vuelta continuo, ininterrumpido, que en rigor no es *camino*, porque se ha convertido en un todo, una *unidad*, y no es necesario trayecto alguno. Es instantáneo, vivir y escribir es la misma cosa.

Explicar un tópico resulta complicado, porque los tópicos suelen ser la expresión desgastada, con apariencia hueca, de ideas muy complejas. Éste de la “imbricación vida-obra en Francisco Umbral”, es un tópico verdadero. Por eso, cuando hablamos de *formalismo* en nuestro escritor, la primacía de la expresión sobre todos los demás

⁵²⁶ Francisco Umbral: *La escritura perpetua*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989.

componentes de la obra literaria, nos asalta la duda de que eso sea completamente cierto. Cuando decimos que los temas, las ideas, las historias, etc., no son para Umbral más que pretextos (palabra muy precisa en este caso) para desenvolver un gran estilo, esto es, para hacer literatura, caemos en la cuenta de que, en efecto, Umbral es “un ser interior a la literatura”, según sus palabras, y que cuando se vive dentro de esa “burbuja literaria” el estilo, el puramente formal, no traiciona a los contenidos, ni a nada que queda dentro de la “burbuja”. Vivir literariamente también es escribir vitalmente. Creemos que esto explica muchas de las peculiaridades de la figura y la obra de Francisco Umbral, y por supuesto de su narrativa, que es lo que aquí hemos estudiado con mayor atención.

Umbral va, en el campo estrictamente novelístico, del socialrealismo de *Balada de gamberros* a una concepción de la novela mucho más libre. *Travesía de Madrid*, que también podría tener una lectura socialrealista, arriesga ya una técnica experimental, que el autor llama simultaneísimo y que recorrerá buena parte de su obra.

Es curioso (o no lo es tanto) que sus obras menos personales sean las primeras, con la excepción de *Larra. Anatomía de un dandy*, que ya responde a un tipo de ensayo que Umbral cultivará en sus posteriores libros sobre escritores: subjetividad, análisis intuitivo desde dentro de la creación literaria, antiacademicismo, y unas profundas afinidades con los autores biografiados que hacen que, en algunos aspectos, podamos entender estos libros como autobiografías. Umbral se proyecta en los escritores que estudia y habla tanto de ellos como de sí mismo. Todo esto ya estaba presente en *Larra. Anatomía de un dandy*. Pero esa continuidad que Umbral demuestra en sus ensayos-biografías no se da tanto en sus novelas. En *Balada de gamberros* nos encontramos todavía ante una personalidad literaria que se está haciendo, mientras que en *Travesía de Madrid*, muy cercana en el tiempo, ya hay muchos elementos y obsesiones que se desarrollarán en el resto de su obra. Pero desde luego ninguna de estas dos novelas son representativas del Umbral que conocemos hoy, o, mejor dicho, de ese Umbral *global* que responde a toda una evolución literaria.

Sin embargo estas dos primeras novelas muestran ya las dos constantes que hemos señalado: la materia autobiográfica como principal sustento narrativo, y el cuidado formal de la expresión, que siempre quiere ser rigurosamente literaria, tanto si trata sobre el mundo suburbial de Madrid, como si nos cuenta las andanzas *gamberras* de un adolescente en una ciudad de provincias. Aunque el estilo de esas dos obras tampoco sea representativo de lo

que luego vendría, estos dos presupuestos se van a mantener en toda la producción narrativa de Umbral. Por otra parte *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid* remiten a muchos otros libros, por los espacios y sobre todo por los personajes, desde los narradores, *alter egos* del autor, hasta otros más secundarios (esto último sucede sobre todo con la *Balada*).

Queremos decir que Umbral ya tiene un universo que contar desde sus primeras obras, y que ese universo se va a mantener prácticamente inmutable. Van a cambiar más los enfoques, el juego con el tiempo, el estilo, que se va a ir enriqueciendo, que el mundo narrativo del escritor. Dos espacios fundamentales que contar: Madrid y Valladolid. Un personaje narrador o protagonista, o ambas cosas a la vez (es lo más frecuente), que a menudo se revela como un *alter ego* de Umbral: Francesillo, Francisco, Paquito, Jonás, etc. Un gran interés por la novela del pasado, la novela familiar, así como por las historias de algunos marginados de la sociedad, o personajes conflictivos y violentos, como el Mariano Armijo de *Madrid 1940* (1993) o el Jero de *Madrid 650* (1995). Éstas son novelas muy recientes.

Pero es sintomático que Umbral se haya ido alejando de su material autobiográfico con el tiempo. Ya en las últimas novelas que hemos citado, los protagonistas tienen un parecido muy vago con el autor, y sólo se les puede identificar con él mediante rasgos sueltos de su personalidad. Sin embargo, en la última novela publicada hasta ahora por Umbral, *El socialista sentimental*, ya no hay semejanza posible (relevante) entre el escritor y sus criaturas. Desde luego no con Asís, el personaje principal, aunque sí un poco, quizá, con Bustarviejo, el ideólogo socialista olvidado por los suyos, el maestro y amigo de Asís. En cierto sentido, y paradójicamente, Umbral ha tendido hacia una novela más tradicional, más *imaginativa*, en el sentido más convencional de la palabra, más despegada de su yo y de su ambiente vital. Y ha coincidido con la escritura de historias que se desarrollan muy cerca de su presente.

En *Un ser de lejanías* Umbral muestra su desprecio literario por las anécdotas, por las historias, por las novelas que *cuentan* algo y se quedan en el mero contar. Para disfrutar de una historia, nos dice, prefiere el cine o la televisión, que además son medios más rápidos. Él quiere vibrar con el idioma, que las palabras se organicen de una forma nueva y creadora; que le sorprenda la literatura por lo que es más propio de la literatura: su

lenguaje, es decir, su estilo, que es la forma que toma el lenguaje en el escritor cuando de verdad lo es, diferenciándole de todos los demás. Le aburre, nos dice, leer y escribir novelas porque en una novela no hay espacio para esa sorpresa que él tanto busca, no hay libertad. Las historias, según él, son siempre predecibles en las novelas. Ya no le interesa asistir a situaciones novelescas, ni crearlas, sino que busca el placer del texto por sí solo, y eso se lo dan mejor otros géneros, como las memorias, el diario y el ensayo. En los últimos años está cultivando esos géneros, aunque con frecuencia sus libros sean una feliz mezcla de todos ellos, sin menospreciar, los géneros de la ficción. Sigue habiendo mucho de narrativo, incluso de ficción (si la entendemos en un sentido muy amplio), en *Diario político y sentimental* (1999), *Madrid, tribu urbana* (2000) y *Un ser de lejanías* (2001), que son, en principio, un diario, un libro de memorias y una especie de diario íntimo y poético. Pero los tres comparten elementos comunes que casi hacen posible que los leamos como una continuidad, aunque no en el orden en que fueron publicados. Cronológicamente, Umbral escribe *Un ser de lejanías* entre el *Diario político y sentimental* y *Madrid, tribu urbana*. Esto es importante porque, al ser en buena parte *diarios*, Umbral escribe sobre los días a medida que se suceden.

Pero volvamos a la evolución narrativa del escritor. Con su tercera novela, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* (1969), Umbral ensaya un relato lírico que constituye por sí mismo una gran apuesta novelesca, teniendo en cuenta la época en la que fue escrita y publicada. No se puede comparar a ninguna de sus novelas posteriores, pero el espíritu quizá sea el mismo que ha animado a muchos diarios y memorias del autor. Umbral es minucioso, y nada tópico, en el análisis de una relación amorosa. Cuenta, de forma más poética que narrativa (aunque lo poético puede unirse con lo narrativo, como él nos ha enseñado) instantes de una historia de amor; las emociones de los protagonistas nos vienen dadas más por los ambientes y los objetos que les rodean, incluso la participación callada e inconsciente de otros personajes secundarios, que por sus propias frases o acciones. En nuestra opinión, *Si hubiéramos sabido...* representa un avance considerable en la labor narrativa de Francisco Umbral.

En 1970 publica *El Giocondo*, que destaca como galería de personajes y de ambientes. En este último aspecto, en la creación de ambientes, se parece a *Si hubiéramos sabido...*, y a muchos otros libros del autor. Umbral, como hemos repetido durante la Tesis,

se considera desde el principio de su carrera “creador de ambientes”. Pero *El Giocondo* desemboca en un final demasiado efectista, y creemos que es un *obstáculo* en la búsqueda umbraliana de un tipo de novela libre de cualquier atadura tradicional. Parece que el autor vacila aún en el rechazo de algunas de las peores convenciones del género. Sin embargo, en *Memorias de un niño de derechas* (1972), aparecido tan sólo dos años después que la anterior, Umbral se reencuentra con el mundo infantil que de algún modo ya estaba presente en *Balada de gamberros*. Esta vez no va a escribir una novela, ni siquiera un *relato*, sino una especie de ensayo, unas memorias colectivas en primera persona del plural (aunque él sólo pueda llenarla) en las que recupera un tiempo. La posguerra, contada aquí por Umbral, tiene tintes amables y crudos. El escritor escribe sobre esa época recordando las revistas, los programas de radio, las canciones que estuvieron de moda, los toreros, algunos políticos, las vespas –cuando empezaron a verse-, un largo etcétera de pequeños y grandes detalles que acaban desbordando el período infantil para avanzar hacia un mundo casi contemporáneo con el autor en el momento de escribir su libro. Hay nostalgia en *Memorias de un niño derechas*, pero también una clara denuncia de aquellos años. Umbral siempre nos ha contado su infancia de una forma contradictoria: por un lado es feliz, parece decirnos, porque para él la infancia constituye una etapa feliz casi por naturaleza; por otro, es amarga y cruel, incluso trágica, no sólo por los episodios de desgracia familiar, sino sobre todo por el clima de la época y por la situación de su familia al terminar la Guerra Civil. Umbral es un hijo de *rojos*, en la terminología de la época.

Pero con las *Memorias de un niño de derechas* Umbral se asienta definitivamente en su territorio literario. Éste es el origen, en la no-ficción, en la narrativa muy tenue, de libros como *Los males sagrados* (1973), ya completamente lírico y volcado a la memoria personal, a su pasado de niño y de adolescente en el Valladolid de la posguerra. Un clima feliz y opresor al mismo tiempo, una infancia marcada por la enfermedad (“los males sagrados”), la tuberculosis del narrador y la de su madre, con cuya muerte finaliza la novela, si consideramos novela este libro. Y también una infancia marcada por la *enfermedad* de una época, según nos la describe el autor, que en la narración umbraliana tiene un tono sepia –él ha identificado algunas veces este tono con aquellos años de su vida, de la vida del país, el color del pasado, de las viejas fotografías-, nostálgico, de dicha perdida, pero también triste y amargo.

Los males sagrados puede relacionarse con otras novelas autobiográficas sobre el pasado de Umbral, trascendido literariamente no sólo mediante el estilo de la escritura, también por la introducción de elementos mágicos y la trasposición en el tiempo de episodios vitales. Son relatos, entre la novela y la memoria, que a menudo comparten el mismo espacio y muchos personajes. Pero lo que más les une es la existencia de un protagonista que suele narrar la historia, un personaje que siempre es el núcleo de las obras, *alter ego* de Umbral, y que podemos considerarlo (aunque se manifiesta de formas distintas) común a todo este ciclo literario.

Los libros que siguen la estela iniciada por *Memorias de un niño de derechas* y *Los males sagrados* son, entre los que hemos estudiado con mayor atención: *Las ninfas* (1976), *Los helechos arborescentes* (1980), *El hijo de Greta Garbo* (1982), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), *El fulgor de África* (1989), *Leyenda del César Visionario* (1991), *Las señoritas de Aviñón* (1995) y *Los cuadernos de Luis Vives* (1996).

Es muy posible que este corpus de novelas sea la contribución literaria más importante de Francisco Umbral. Él mismo lo da por terminado en *Los cuadernos de Luis Vives*, como ya hemos visto, porque lo considera agotado. En algunos de estos libros ha mezclado su experiencia autobiográfica con la novela histórica, como por ejemplo en *El fulgor de África* o *Las señoritas de Aviñón*, el primer y el último libro que podemos considerar “episodios nacionales”, según una expresión de Fernando Lázaro Carreter. (Este epígrafe ha sido muy bien acogido por los estudiosos de la obra umbraliana y por el mismo autor). Así, Umbral traslada su infancia y adolescencia, por ejemplo, a finales del siglo XIX y principios del XX, a los tiempos de la Guerra de África, y consigo mismo traslada también a toda su familia, desde su madre a sus tías, sus abuelos, su bisabuelo, etc., que quedan transformados por la ficción y que en algunos libros se relacionan con las grandes figuras políticas y culturales de las distintas épocas. En *Los helechos arborescentes* (1980) Umbral lleva a su protagonista niño hasta los Reyes Católicos.

En esta última novela y en *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), el escritor cruza una idea muy personal de la novela histórica (que no entiende sino como una nueva vía para hacer autobiografía) con elementos mágicos y sobrenaturales. Francesillo, en *Los helechos arborescentes* vive toda la Historia de España, desde los Reyes Católicos hasta Franco. En el burdel de la Formalita conoce a todas las personalidades de

cada momento histórico, sobre todo las figuras malditas, radicalmente heterodoxas respecto a las ideas dominantes de cada época: escritores y artistas, políticos, soldados, etc. Y Francesillo, otro Francesillo, que es y no es el mismo, en *Pío XII...* mantiene conversación y amistad con los santos y arcángeles de la iglesia de San Miguel, en Valladolid. Es un monaguillo mágico, también mágico, como su predecesor de *Los helechos arborescentes*, y tiene relaciones sexuales con su ángel de la guarda, que es una niña, al mismo tiempo que se inicia en el amor, más *terrenalmente*, con su amiga Teresita González, la gran musa infantil de Umbral.

Llama la atención el camino que ha seguido nuestro escritor en esta recuperación, y a la vez creación, de su pasado más remoto. Para darnos sus orígenes Umbral ha adoptado primero la pluma del ensayista, casi del documentalista (aunque muy literario, por supuesto), en *Memorias de un niño de derechas*. No hay ficción allí, en principio, no hay una estructura novelesca, aunque la utilización de la primera persona del plural nos revela un recurso expresivo muy audaz y útil, muy creativo, porque cambia todo el significado del libro, lo hace más rico, más ambiguo. Como han puesto de relieve algunos críticos, detrás de esa primera persona del plural, que quiere ser la voz de una generación, se manifiesta con la misma fuerza de siempre el yo del autor.

Entre *Memorias de un niño de derechas* y *Los males sagrados*, Umbral publica *Retrato de un joven malvado*, con el significativo subtítulo de *Memorias prematuras*. En este libro vuelve a hacer memorialismo, escribiendo desde el yo, y moviéndose en el terreno de la no-ficción, pero en ocasiones regresa al nosotros colectivo, con lo que parece fundirse de nuevo con su generación, con los jóvenes que buscaban en Madrid lo mismo que él. Sin embargo, sorprende la distancia que toma Umbral, en ocasiones, con lo que está escribiendo, con algunas situaciones y personas que tanto debían afectarle. Sorprende porque en sus libros de memorias Umbral suele estar implicado en todo, y nunca se muestra indiferente respecto de lo que narra. Para él, en cierto modo, escribir sobre algo o sobre alguien es también juzgarlo a la luz de su propia personalidad. No rehuye opinar, como decimos, ni tampoco juzgar, pero en *Retrato de un joven malvado* Umbral queda a veces tras el biombo literario que ha levantado. Sin embargo, en otras ocasiones (por ejemplo, al final del libro, cuando escribe su primera experiencia con la *gloria* en una lectura pública de sus cuentos), Umbral no tiene reparos en mostrarse cara a cara con el lector, ofreciendo

esas *confesiones* que se presuponen en un libro de memorias. Por otra parte, en *Retrato de un joven malvado* hay reflexiones literarias, y de toda clase, muy valiosas a la hora de reconstruir la evolución del escritor.

Estábamos hablando del proceso que sigue Umbral para hacer su particular recuperación del pasado, sobre todo de la infancia y de la adolescencia. *Memorias de un niño de derechas* y *Retrato de un joven malvado*, aunque indaguen en un pasado más próximo, no tienen ninguna pretensión de novelas. Son libros de memorias, y su complejidad y riqueza no la hallamos en un posible cruce con el género novelístico. Por el contrario, en *Los males sagrados* (1973) ya hay una estructura narrativa que puede ser de novela, aunque aún está muy marcado el carácter de memorias, y el autor no hace ningún esfuerzo por ocultar que el protagonista de su libro es él mismo, y que hay una identificación casi total entre el narrador-personaje y su persona. Umbral no crea un personaje, se escribe a sí mismo, aunque de ahí acabe resultando un personaje.

Pero eso ya no ocurre en *Las ninfas* (1976), que es una verdadera novela. El protagonista es un personaje despegado del autor. Está inspirado en él, por supuesto, y recorre las mismas preocupaciones y parecidos amores que los que vivió (según nos cuenta en otros libros) el propio Umbral. Pero ya hay ficción clara, las situaciones son más novelescas y los personajes son personajes de novela, aunque estén basados en personas reales, tanto que algunos lectores los han podido identificar fácilmente. Es una novela lírica canónica, y ese mundo es el de Umbral, el de su pasado, pero ya hay una transformación evidente. El escritor, en técnica y en intención literaria, ha dado un paso más, que le llevará seguramente al logro de *El hijo de Greta Garbo*, otra novela lírica, recreación literaria de su madre y del niño que era él entonces. Es posible que el Premio Nadal, al que se presentó Umbral con *Las ninfas* (y lo ganó), condicionara de algún modo este tránsito.

Entre *Las europeas* (1974) y *Las ninfas*, en 1975, publica *Mortal y rosa*, que ha sido calificada como su obra maestra, y es el libro que más prestigio y popularidad le ha dado. Es curioso que una novela como *Las europeas*, que en nuestra opinión es una de las novelas menos valiosas de Umbral (aunque con páginas excelentes), pudo ser la antesala del que quizá sea su mejor libro. Se pueden dar razones de todo tipo porque la literatura es caprichosa, y las circunstancias vitales y literarias del escritor, siempre muy complejas, (en el caso de Umbral sabemos que lo fueron), pueden cambiar mucho de un libro a otro. Por

otra parte la *felicidad* creativa de un momento determinado suele ser inexplicable. Umbral padeció durante la elaboración de *Mortal y rosa* unas circunstancias trágicas, y sin embargo creativamente fueron muy *felices*, aunque emplear esta palabra nos cueste mucho trabajo. Tanto en el contenido como en la forma *Las europeas* es muy diferente a *Mortal y rosa*. Sin embargo, hay pasajes líricos y ensayísticos de la primera (lo mejor del libro) que podrían emparentarse con *Mortal y rosa*.

Mortal y rosa forma una especie de aparte en su obra, como si efectivamente su escritura, y no sólo el tema, también el tono y el estilo, que en este libro forman un todo indisoluble, se le hubieran impuesto a Umbral. *Un ser de lejanías* se asemeja bastante en el tono lírico y filosófico, desgarrado y escéptico, pero no existe el componente trágico y elegíaco que domina *Mortal y rosa*. Ambos libros se parecen sobre todo en su carácter de poesía en prosa. Algunos diarios de Umbral, como *Diario de un escritor burgués* y *La belleza convulsa*, contienen elementos que podrían emparentarlos con *Mortal y rosa*. Pero ésta es una obra única en la trayectoria de Umbral, quizá –insistimos– porque fue escrita en circunstancias igualmente únicas, muy especiales. El autor ha manifestado en alguna ocasión que la escritura de *Mortal y rosa*, la escritura en general (libros y artículos), se le impuso como algo inaplazable e insustituible; que nunca ha escrito tanto ni tan rápido como en aquella época, porque lo necesitaba de verdad. La confesión que supone *Mortal y rosa* parece confirmarlo. Umbral cuenta la tragedia de perder a un hijo pequeño, víctima de una grave enfermedad, y lo hace sin violencias ni efectismos, con una poesía que nunca en su prosa se ha revelado más auténtica, más *necesaria*. Hay desesperación, pero no hay truculencia, la palabra poética trasciende el exabrupto y la imprecación. Umbral lanza exabruptos como “A la mierda con Freud”, que nos despiertan de una lectura amable, por la armonía del estilo y las ideas estimulantes. Demuestran que el autor maneja más de un registro y que su mente y su pluma sólo se someten a las restricciones de la literatura y, quizá, de su experiencia. Se cuestionan las ideas de todo un sistema religioso y filosófico ante la pérdida de un niño. Libro de recuerdos, de instantes de desesperación e impotencia, de sensaciones e ideas sobre lo más grande y lo más pequeño, *Mortal y rosa* es la sublimación del dolor y de la tragedia en obra de arte.

Los helechos arborescentes (1980) es quizá la novela más desconcertante de Umbral, teniendo en cuenta las anteriores, y comparándola con las que después vendrían.

Primero por la introducción de una especie de *realismo mágico* (así lo hemos llamado en la Tesis, con todos los *peros* que se nos puedan poner), que transforma toda la obra, porque es lo que hace posible que un mismo protagonista, Francesillo, el *alter ego* más constante de Umbral, presencie toda la Historia de España desde los Reyes Católicos y nos la cuente a los lectores. Y hace todo esto sin perder su condición de niño, aunque en su narración se nos aparezca como un hombre maduro, que sabe juzgar lo que ha vivido. Así pues, la *magia* de *Los helechos arborescentes* condiciona toda la estructura del relato: desde el contenido, un paseo por la Historia *maldita* de nuestro país, una especie de *tesis* sobre el “eterno guerracivilismo” de España, hasta la forma de contarlo, sinuosa, ambigua y sorprendente, porque aparecen fantasmas *reales* y todo es posible cuando un niño se mantiene niño durante quinientos años.

Esas novelas históricas tan vinculadas a su propia autobiografía continúan en *El fulgor de África* (1989), *Leyenda del César Visionario* (1991), *Madrid 1940* (1993) y *Las señoritas de Aviñón* (1995) y *Capital del dolor*.⁵²⁷ La primera es una novela familiar que parece nutrirse (como gran parte de esta narrativa) de dos modelos, Proust y Valle-Inclán. Se nos narra un período histórico que va desde las guerras de África hasta la proclamación de la Segunda República, y de nuevo nos encontramos con un *alter ego* de Umbral, Jonás “el bastardo”, que pretende escribir una crónica sobre la saga familiar a la que pertenece. En algunos momentos Umbral convierte Valladolid en una especie de Macondo, donde el tiempo queda paralizado cuando uno de los personajes, el cadete Pencos, dispara contra el reloj de la torre. En este libro Umbral empieza a explorar la obsesión del incesto; no se sabe muy bien quién es la madre de Jonás, si la tía Algadefina o la tía Clara, pero el amor que siente por ellas es igualmente ambiguo. Umbral llevará esta obsesión hasta *Las señoritas de Aviñón*, donde el personaje de la tía Algadefina cobra aún mayor protagonismo, y acaba acostándose con su sobrino Francesillo. La novela de este ciclo que se separa más de la experiencia directa del autor es *Madrid 1940*, subtitulada gráficamente *Memorias de un joven fascista*, donde el personaje-narrador es un falangista radical que nos cuenta todo tipo de atrocidades en el Madrid de la primerísima posguerra. Este personaje, aunque no puede calificarse de *alter ego* de Umbral, comparte muchas experiencias vividas por el escritor

⁵²⁷ *Capital del dolor* (Barcelona, Planeta, 1996) ha quedado fuera de nuestra Tesis salvo en algunas referencias.

(que conocemos por otros libros), aunque en la ficción toman distinto rumbo. Quizá estemos ante una autobiografía ficticia, en el sentido más pleno de la palabra, pues la pluma de Mariano Armijo parece confundirse en algunos momentos con la de Umbral, aunque los hechos que relate sean imaginarios. Algunas ideas estéticas y anécdotas con personas reales se pueden atribuir al propio Umbral.

Decimos esto para constatar cómo hasta en los ejemplos más alejados de su autobiografía, Umbral se ha servido de su propia experiencia, de su yo. La literatura cultiva siempre el pasado, se sirve de la memoria, consciente o inconscientemente, pero en el caso de Umbral esto se lleva a la máxima expresión.

En *Leyenda del César Visionario*, publicada dos años antes, ya se había producido un cierto distanciamiento de la materia novelesca respecto a la puramente autobiográfica. Hay un personaje, un nuevo Francesillo, esencial en la historia pero no el único esencial, que vive la guerra desde dentro del bando nacional siendo de ideología contraria. Este Francesillo es por supuesto un *alter ego* de Umbral, y su pasado, así como sus inquietudes, coinciden en gran medida con las del autor. Pero hay una elaboración a través de la ficción que no se daba en otros “Francesillos”. El de *Leyenda del César Visionario* tiene una vida mucho más autónoma respecto a la biografía de su creador que los anteriores. Por otro lado, su concurso en la historia, es mucho menos central que en otras novelas, donde el *alter ego* umbraliano se constituía en eje de la novela, en su narrador y protagonista. En la *Leyenda* Francesillo no narra, es un personaje más, fundamental por supuesto, pero sólo protagoniza un parcela del libro. Tanta importancia como él tienen, por ejemplo, los intelectuales de la Falange y el mismo Franco. Podríamos resumir las distintas líneas narrativas en dos zonas, dos puntos de vista para captar la Guerra Civil: *la guerra desde abajo*, representada por Francesillo y otros personajes, como el capitán homosexual Víctor, o las monjas que han convertido la casa familiar de Francesillo en convento; y *la guerra desde arriba*, representada por Franco, sus militares y los escritores de la Falange, que acuden al mismo café que sus colegas republicanos, y que en el fondo se encuentran en una incómoda posición intermedia. *Leyenda del César Visionario*, escrita con una gran contención estilística e ideológica, aunque contenga puntos polémicos, ofrece también un retrato muy interesante, verdadero o falso, pero en todo caso verosímil, de Franco. Umbral hace su novela de la Guerra Civil, abarcando toda la contienda y sus principales personajes a través

de unos episodios muy concretos. Analizando algunas *partes* de la guerra, y fabulando sobre ellas (con una gran labor previa de estudio y documentación que no es fácil adivinar en el libro), Umbral consigue apresar literariamente el *todo*, la Guerra Civil española. Es una versión personal de la contienda que también incluye una interpretación sobre la misma.

Con *Las señoritas de Aviñón* (1995) vuelve un Francesillo que es a la vez narrador, protagonista y centro de la historia, aunque al principio de sus *memorias* se limite a ser espectador de la vida apasionante que tiene lugar en su casa. Picasso, Rubén Darío, García Lorca, Galdós, Emilia Pardo Bazán, Miguel Primo de Rivera... visitan la casa del bisabuelo Martín Martínez y participan en sus famosos cocidos de los jueves. Algunos de ellos tienen amores con la tía Algadefina, y siempre hay una conversación chispeante entre los grandes ingenios del país y los miembros de la familia. Desde el Desastre del 98 hasta la Guerra Civil, Francesillo nos describe la Historia y a sus grandes artífices con esa pluma desmitificadora que tanto le gusta esgrimir a Umbral. La comedia amable termina con los “felices años veinte” y la Guerra Civil, en España y en la novela, da paso a la tragedia; el color intenso que ha utilizado Francesillo para contarnos la algarabía artística, intelectual y política que se vivía en su casa, se convierte en gris y luego en negro. El personaje de la tía Algadefina, mujer revolucionaria (como la madre de Umbral, enferma de tuberculosis), se convierte en amante de Francesillo. Este hecho parece que le decide a tomar un papel activo en la historia que nos está contando.

Umbral parece dar por terminado el ciclo memorialístico de su infancia y adolescencia con *Los cuadernos de Luis Vives* (1996). Y lo hace de un modo similar a como lo empezó. Recordemos que *Memorias de un niño de derechas* y *Los males sagrados* optan por la no-ficción, por el género de memorias más que por la novela. Es muy posible que Umbral llevara este camino hasta el límite en *Trilogía de Madrid* (1984), una de sus obras más alabadas. En la *Trilogía* Umbral quiso retratar el Madrid que él había vivido, desde finales de los cincuenta, cuando llegó a la ciudad, a mediados de los ochenta, cuando escribe el libro. Son unas memorias narrativas y en cierto modo periodísticas, por el estilo de algunos fragmentos y porque todo está contado con una gran inmediatez, como en una verdadera crónica que se hace presente al leerla. En *Los cuadernos de Luis Vives*, sin embargo, no se da esa inmediatez, y el elemento cronístico, periodístico, queda diluido. El

pasado se cuenta desde el presente, en todos los sentidos, y el pasado queda lejano; no tenemos la sensación, como en *Trilogía de Madrid*, de que aquello que se nos cuenta esté sucediendo en esos instantes. En *Los cuadernos de Luis Vives* hay una nostalgia que no encontramos en la *Trilogía* porque sin duda Umbral todavía creía vivo, presente, ese Madrid compuesto de tantos “Madrides”, de tantos personajes reales, siempre en ebullición y en evolución. Pero el mundo infantil y adolescente de *Los cuadernos de Luis Vives* parece clausurado; el tono es nostálgico, de pérdida, de final.

Los cuadernos de Luis Vives es otro libro clave en la obra umbraliana, no sólo porque con él el autor cree agotado la recuperación de su etapa vallisoletana, sino también porque abre un camino que Umbral va a cultivar en los años siguientes, con gran entusiasmo, y que conducirá a *Un ser de lejanías*. Se trata de un progresivo abandono de la novela, de una mayor atención a los géneros de las memorias, el ensayo y el diario íntimo. Hemos repetido esta idea muchas veces, pero es la que mejor señala el final, hasta ahora, de una evolución narrativa, y es una puerta entornada a lo que puede venir después. Esto no significa, por supuesto, que tal orientación sea nueva en Francisco Umbral. Siempre ha escrito memorias menos *ficticias* (aunque las fronteras se desdibujan), y siempre ha declarado su predilección por géneros como el ensayo o el diario íntimo. Pero da la impresión de que ahora puede cultivar esos géneros con mayor libertad, sin que el mercado o los editores le condicionen a favor de un género como la novela, el supuestamente más comercial, que él ha dejado de apreciar.

Creemos que libros como *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), *Diario político y sentimental* (1999), *Madrid, tribu urbana* (2000) y *Un ser de lejanías* (2001), sobre todo el primero y el último, son obras muy personales escritas, digamos, *para sí mismo*, para satisfacer una necesidad y un placer íntimos, más que para cumplir cualquier otra función. Umbral habla en el prólogo de *Madrid, tribu urbana* de la “escritura en libertad”, a la que dice que “cada vez tiende más”, y esa escritura en libertad es la que ejerce en estas obras. Todos son libros de la última época umbraliana, y a ellos podríamos añadir también un ensayo, *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* (1998), que aunque fue publicado aprovechando el tirón del centenario de la Generación del 98, responde a un compromiso que Umbral tenía contraído consigo mismo desde que escribió su primer *Valle-Inclán*

(1968). Quería hacer sobre el escritor que tanto admira un ensayo más extenso y profundo, y aprovechar todas las lecturas y las ideas que había acumulado en treinta años.

Hemos dicho que Umbral tiende a la no-ficción, que en muchas ocasiones ha manifestado su desdén hacia el género de la novela. Pero resulta paradójico que dos de sus últimas novelas, *Madrid 650* (1995) y *El socialista sentimental* (2000), se encuentren entre las más puras, las más novelas, que ha hecho nunca. Son historias en las que la *invención* novelística, en el sentido más popular de la expresión, es más alta. Porque las novelas de Umbral se han apoyado casi siempre en *alter egos* del escritor,⁵²⁸ en personajes que recorren básicamente las mismas vicisitudes vitales e ideológicas que Umbral. Pero en *Madrid 650* y *El socialista sentimental* el autor se despega de los protagonistas, que se mueven de forma independiente con el pasado del autor, con sus propias convicciones. Para narrar *Madrid 650* Umbral renuncia a la primera persona, que es su modo natural de hacer literatura, adoptando la tercera, la forma más clásica de contar. Ese narrador, que se llama a sí mismo, esporádicamente, “cronista”, suele mantenerse alejado de lo que cuenta, dando una visión bastante objetiva. No es un narrador omnisciente típico del XIX, pero quizá sea el narrador más clásico de Umbral, con todas sus peculiaridades, porque *Madrid 650* es una novela frenética y poco tradicional, y a ese frenetismo colabora decisivamente el narrador. Por último, aunque quizá podríamos identificar a ese “cronista” con una versión literaria del escritor, lo cierto es que Umbral se mantiene muy al margen de lo que acontece en la Hueva. Parece que se limita a que su narrador observe lo que allí ocurre y vaya registrándolo en su *crónica*. En buena parte de sus novelas autor, narrador y personaje se unen (teniendo en cuenta que estamos hablando de literatura), y sólo rasgos muy sutiles los diferencian. En *Madrid 650* las tres entidades están claramente separadas.

En *El socialista sentimental* ocurre lo mismo, aunque se narre en primera persona, pero esta vez Umbral ha cedido la voz narradora a un personaje, Asís, que ya en sí mismo es la principal creación de la novela. Un personaje con los matices que tiene Asís, con esa forma de hablar propia de un hombre escasamente cultivado, que se ha educado más en lo que ha oído en la calle que en lo que ha leído o le han enseñado, constituye un pilar sólido sobre el que construir una ficción. Umbral vuelve a contar la Historia (si bien en este caso

⁵²⁸ *El Giocondo* parece ser otra excepción, pero no es la única, como *Nada en el domingo* (1988) o *Un carnívoro cuchillo* (1988), que aquí no hemos estudiado.

es Historia muy reciente) a través de la peripecia de un hombre anónimo, que en principio es como tantos otros, pero que luego se revela muy individualizado. No es un arquetipo, posee una personalidad muy concreta que va evolucionando con la novela. La relación entre Asís y la Susan, miembros de las bases del PSOE, transcurre en paralelo con la trayectoria política del partido. Asís nos cuenta su historia íntima al mismo tiempo que la historia reciente del PSOE: todos los acontecimientos de su relación con la Susan, desde que se conocen hasta que rompen con su matrimonio, unos quince años, tienen lugar sobre el fondo de un acto político. Desde una manifestación contra el golpe de Estado del 23-F a la celebración de un triunfo electoral. Su matrimonio va de la mano de su militancia política, y la decadencia y caída del poder del PSOE coinciden prácticamente con la ruptura de la pareja, la muerte de Bustarviejo, y el inicio de una nueva vida por parte de Asís gracias a su relación con una profesora ecologista, Flavia.

Umbral nunca había escrito una novela abiertamente política. Había escrito muchos libros políticos, pero siempre moviéndose en el campo de la no-ficción, el ensayo, las memorias, los volúmenes que recopilan parte de su obra periodística (casi siempre política): por ejemplo, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos* (1990), *El socialfelipismo* (1991), *La década roja* (1993), o *La Derechona* (1997), selección de artículos políticos escritos durante el primer año de gobierno del Partido Popular. En todos ellos el escritor mezcla su propia vida con los acontecimientos, las ideas y las figuras de la política que analiza o glosa. También aquí Umbral hace autobiografía y memorias. En realidad en toda su obra está presente la política, porque no podemos entender a nuestro autor sin esta preocupación. Entre las obsesiones fundamentales de Umbral, como hombre y como escritor, se encuentra la política. Pero *El socialista sentimental* es su primera novela en la que todos sus personajes están implicados en la política, y en la que el eje conductor de toda la historia es igualmente la política. El libro, a la vez que cuenta unas vidas ficticias está interpretando quince años del PSOE en el poder, está haciendo análisis político. Pero sin salirse nunca del ámbito de la novela. Como ha visto Ángel Basanta, se trata de un nuevo “episodio nacional”, esta vez sobre hechos muy recientes.⁵²⁹ En todas las novelas que hemos llamado *históricas*, y quizá en todas en general, la política juega un papel muy importante y condiciona las historias que se nos cuentan. Pero suelen ser circunstancias de fondo,

⁵²⁹ Ángel Basanta: Reseña de *El socialista sentimental*, *El Cultural*, 20-2-2000, p. 13.

históricas o personales –los personajes familiares de sus novelas memorialísticas están muy marcados por la política-, rasgos que caracterizan tanto a la época como al espacio de sus obras, mientras que en *El socialista sentimental* la política es el tema central, algo que inunda la existencia de los personajes hasta determinar sus propias relaciones humanas, sociales, profesionales, incluso de amistad y de amor.

Aunque a Umbral no le guste mucho este calificativo, *El socialista sentimental* es una *novela de tesis*, o por lo menos, una novela, que sin dejar de ser nunca una novela, investiga una época con las herramientas de la ficción, y procura dar las razones que explican una serie de fenómenos históricos.

El último libro que hemos estudiado es *Un ser de lejanías* (2001). Su fecha de publicación, tan próxima al momento en que escribimos, señala el límite temporal de nuestra Tesis: *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. Hemos llegado, pues, a coincidir con el presente literario del escritor, lo cual quizá no sea beneficioso para un estudio científico, pero en este caso le da a todo lo expuesto un carácter más coherente, como si estudiar en último término *Un ser de lejanías* fuese también *terminar* con el largo camino que hemos recorrido. Es un final simbólico que en la trayectoria de Umbral puede tener un carácter de inicio. El conjunto de obras que hemos estudiado adquiere una lógica que no es exactamente la de un historia, principio, desarrollo y final, pero que se acerca mucho. Naturalmente, esto no significa que Umbral vaya a empezar de nuevo como escritor después de *Un ser de lejanías*, que su narrativa vaya a ser radicalmente distinta a como la hemos mostrado en estas páginas. Pero este libro, tan reciente, tiene un tono de ruptura, de rebelión, que Umbral vuelve a poner en práctica en *Madrid, tribu urbana* (recordemos que está escrito después), no tan intimista como el anterior, ni tan poéticamente filosófico, pero con unos presupuestos literarios también *libres*. Sin embargo, esta actitud ya estaba en el *Diario político y sentimental*, que junto con *Madrid, tribu urbana* forma una especie de paréntesis de saludable anarquía literaria. En medio de este *paréntesis* se sitúa *Un ser de lejanías*. Es lo que hemos querido decir, parafraseando al autor, cuando hablábamos de libros escritos *para sí mismo*.

Finalizar nuestro estudio con *Un ser de lejanías*, y hacerlo con unas fechas tan representativas como son el final de un siglo y el comienzo de otro, que es cuando Umbral escribe y publica este libro, ha sido en cierto modo una suerte. En *Un ser de lejanías* el

escritor vuelve a un intimismo y a una prosa de gran concentración poética que no cultivaba desde su mítico *Mortal y rosa*. Como en aquel libro, en éste Umbral vuelve su mirada a lo que cree verdaderamente esencial. Desde lo más grande a lo más pequeño, de forma muy subjetiva, rechazando *filosóficamente* algunas de las mayores preocupaciones de los seres humanos, y más de los artistas como él. La reflexión sobre la gloria, entre otras muchas, está hecha desde una atalaya donde, si no se ha conseguido la paz total, al menos se ha aprendido a valorar la indiferencia respecto a lo que no merece la pena. En pocos libros Umbral se mostrado tan *de vuelta* de todo como en *Un ser de lejanías*. Y en pocos se respira un aire tan sosegado como éste, incluso cuando exhibe sus desdenes.

Al igual que en *Mortal y rosa*, la literatura de Umbral se ha despojado de lo accesorio, en la expresión formal y en los temas que trata. Su estilo vuelve a ser deslumbrante, pero a la vez contenido, sosegado, como hemos dicho, pero también *nervioso* y veloz. Está al servicio de lo que realmente importa, y quizá lo que más importa a Umbral en estos últimos libros es el tiempo. *Un ser de lejanías*, desde el lema que da título al libro (“El hombre es un ser de lejanías”, Heidegger), es un monumento literario al tiempo, al tiempo que no es otro que el que él vive y escribe. A estas alturas de su vida y de su obra, el escritor prefiere instalarse en el presente, y proclamarlo con fuerza. De ahí también su adhesión actual al género del diario.

Escribiendo un libro sobre el tiempo, sobre su presente trascendido en poesía y filosofía (una filosofía que brota con naturalidad de su prosa poética, de sus obsesiones y observaciones transmutadas en literatura), Umbral pone colofón, colofón parcial, a toda una obra consagrada de alguna manera al tiempo. El tiempo histórico y el personal, su pasado y el pasado de su país, casi siempre fundidos y confundidos, porque Umbral es *cronista* de la sociedad, pero también de sí mismo. Y ya sabemos que cuando ha hecho crónica del presente y del pasado de España, siempre la ha fundido con la crónica de sí mismo y de su familia, quizá porque, *literariamente*, no conciba la una sin la otra.

Un ser de lejanías parece insinuar que la hora del pasado, de la memoria y de la Historia, está congelada en el reloj de Umbral, el que le marca la escritura. Y que ha llegado, por fin, la hora del presente, no la de la actualidad, que a diario maneja Umbral en sus columnas periodísticas (fundiéndose en ella mientras la glosa), sino la del presente íntimo del escritor. Desde el jardín de su casa, la soledad de su estudio, la gata *Loewe*

reclamando su atención, o los amigos que le invitan a cenar, el recuerdo de los libros que ha leído y que ha escrito, y que sólo le sirven en cuanto presente, hasta esa vida interior, que es como un *colapso* tranquilo ante el mundo, un colapso en el que Umbral puede gozar de su presente, sufrir sus “lejanías”.

La propia disposición del libro refleja ese despojamiento. Capítulos, si es que se les puede llamar así, porque van sin numerar y carecen de epígrafes, que son textos cortos, intensos, con gran valor por sí mismos, muy autónomos, y que a menudo se presentan como poemas en prosa, incluso hay alguno en verso (esto ya ocurría en *Mortal y rosa*). Es un libro breve, sintético, en el que todos los fragmentos, como sucede en los libros de poesía, piden del lector la misma concentración, la misma implicación.

Un ser de lejanías es también un poco *libro resumen* de una obra y de unas ideas, puesta en limpio de muchas cosas, actualización de ese hombre y de ese escritor que conocemos bajo el nombre de Francisco Umbral. Por eso, insistimos, nos parece una maravillosa coincidencia –sólo en parte buscada- que podamos terminar nuestra reflexión sobre la obra narrativa umbraliana acudiendo a él.

IV. APÉNDICE

Ofrecemos como “Apéndice” cuatro documentos que pueden ser de interés a los estudiosos de la obra umbraliana. Se trata de dos entrevistas inéditas realizadas respectivamente el 26 de abril y el 21 de mayo de 2000, y los originales de dos artículos de Francisco Umbral publicados en su columna *Los placeres y los días*, en el diario *El Mundo*: “Miguel de Oriol” (26-II-200, p. 80) y “Una niña llora”, publicado finalmente bajo el título “Una niña que llora” (7-VI-2000, p. 76). Añadimos a la fotocopia de los originales los artículos tal y como aparecieron en *El Mundo*. En cada caso, reproducimos primero el original, después la página del periódico completa, y por último, para facilitar la lectura, sólo la columna de Umbral.

Hemos querido que las entrevistas conserven las distintas circunstancias en que fueron realizadas, incluso algunas anécdotas u observaciones no estrictamente *científicas*. Creemos que todo ello sirve para captar a Francisco Umbral y su entorno, al menos a través de nuestro punto de vista. La primera de las entrevistas tiene quizá un carácter más periodístico que de investigación literaria. Pretende indagar en la actualidad del escritor por esas fechas, en lo literario pero también en un sentido más amplio. El pensamiento del autor, en sus ideas estéticas y literarias, se muestra bastante coherente con la obra que hemos analizado. La segunda entrevista reproduce un diálogo más tranquilo, las preguntas y las respuestas son menos sintéticas y hay un desarrollo mayor de los temas, casi siempre sobre aspectos concretos de la obra umbraliana. Tiene unos perfiles más definidos: la primera etapa de su obra, la que podríamos situar entre los años 1965 y 1975, entre *Balada de gamberros* y *Mortal y rosa*, es la protagonista, con especial atención a los primeros libros que publicó. Pero esos límites son rebasados con frecuencia, por el entrevistador y por el escritor.

Presente y pasado se unen en estas conversaciones. La literatura que quedó atrás y que nosotros estudiamos se mezcla con los nuevos proyectos del autor. Algunos de ellos ya

han visto la luz, como *Madrid, tribu urbana* y *Un ser de lejanías*, que cuando entrevistamos al autor se estaban gestando y que ya son una realidad en librerías y bibliotecas. Los hemos incorporado a nuestro trabajo, prescindiendo tal vez de la distancia temporal que tanto ayuda a comprender y apreciar las obras literarias. Nuestra aspiración, muy ambiciosa, era abarcar la casi totalidad de la producción narrativa umbraliana –hemos hecho una selección–, y ese plan previo nos ha permitido seguir al autor hasta el presente. El estudio de *Un ser de lejanías* viene a cerrar nuestra Tesis, y creemos que este final otorga una unidad, que es la unidad de la obra de Umbral, que hubiera sido muy diferente sin el análisis de este libro. Algunas constantes literarias y de pensamiento del escritor que hemos podido apreciar en todo nuestro estudio desembocan en esta obra tan reciente, mientras que otras tienden a desaparecer. Pero nadie, ni siquiera el propio Umbral, sería capaz de predecir a ciencia cierta por dónde se moverá su literatura. Memorias, diarios y ensayos literarios es lo que nos propone. Un abandono de la novela, que él nunca ha cultivado según los parámetros tradicionales, y una atención cada vez mayor a la no-ficción, la memoria y la reflexión sobre el presente.⁵³⁰ Los géneros literarios al servicio del escritor, que puede moldearlos según sus intereses y necesidades, esto es, la literatura entendida como libertad.

De esto nos hablan también estas entrevistas inéditas.

Nuestro objeto de estudio no ha sido la obra periodística de Umbral, aunque siempre se haya aludido a ella. Por tanto, reproducir los originales de dos artículos umbralianos podría parecer incongruente. Pero en este caso más que el género (algo tan peliagudo tratándose de Umbral), un artículo o un cuento, el capítulo de una novela o de un ensayo, nos importa asistir al taller literario del escritor: cómo corrige, por qué corrige, qué tipo de revisión hace a sus textos. Según ha manifestado, su actitud es idéntica para todos los géneros, sean escritos destinados a periódicos y revistas o textos que formarán libros. Veremos que Umbral corrige poco. Casi siempre erratas, repeticiones innecesarias, o añade letras que la máquina no ha impreso. Pero también hay algunas marcas que tienen más que ver con lo estilístico. Lo que no suele modificar, por lo que vemos, es el contenido, las ideas. Umbral escribe muy rápido, volcándose en el papel, y al final le preocupa más las

⁵³⁰ Lo cual no significa que Umbral no vaya a escribir más novelas.

unión y el sonido de las palabras, unas con otras, su belleza y eficacia formal, que el contenido. Parece como si esas ideas, el *fondo* del texto, por decirlo de una manera escolar, ya quedara fijado en la primera fase de su trabajo, la fundamental: Umbral delante de su máquina de escribir, la famosa Olivetti portátil, que lleva décadas con él, apresando en apenas quince o veinte minutos (para los artículos), ideas, sensaciones, metáforas, críticas, juicios, personajes y anécdotas, loas, filosofías, observaciones, con una forma muy determinada y personal, *literaria*, el estilo de Francisco Umbral. Su bolígrafo de *corrector* no tiene que enmendar eso, ni añadirlo, porque ya está, ya existe. Ese estilo no es otra cosa que su personalidad transmutada en arte, en un proceso que parece desarrollarse con facilidad, continuidad y, por qué no, con naturalidad.

IV.1. PRIMERA ENTREVISTA INÉDITA A FRANCISCO UMBRAL

26 de abril de 2000. Umbral en su Dacha, en el salón en el que escribe y lee. Las paredes están cubiertas de cuadros, de retratos suyos. También hay objetos inverosímiles, como una Virgen gestante románica o un dintel de madera, también de apariencia muy antigua. Está sentado en su silla de mimbre, muy alta. Le rodean todos sus libros y los autores que consulta con más frecuencia. En esta esquina de su *estudio*, la biblioteca (estantes blancos) forma un ángulo recto con la mesa camilla del escritor. Sobre ella, los periódicos del día y las últimas lecturas: ensayo y poesía.

Umbral envuelto en albornoces, mantas, chaquetas y un largo etcétera de ropa, dandismo doméstico, aquejado por el frío de su cuerpo en esta primavera templada y lluviosa. Cuatro horas con Francisco Umbral son muchas horas. Hacemos la entrevista. Algunas veces nos interrumpe el teléfono; entonces yo me paseo por el salón, acaricio a la gata, *Loewe*, y curioseo sus libros.

-¿Ya no bebes nada para escribir?

-No, he dejado de beber. Hay un peligro en la bebida cuando te acostumbras a escribir con ella. Ahora no quiero falsos estímulos, quiero ver la realidad, disfrutar de la lucidez que el alcohol niega. Curiosamente, la juventud depende mucho de los estímulos, que no los necesita en absoluto, desde el alcohol hasta la droga, el deporte... en la edad en la que lo tiene todo, no le hace falta nada. En la madurez uno dice: me basta con mi talento, el talento no está en las botellas, tiene que estar aquí -y se toca la frente.

-¿Qué diferencia hay entre el talento y el genio?

-Escritores con talento son todos los buenos, luego hay unos cuantos escritores geniales que lo son porque van más allá del talento, se asombran a sí mismos. El talento es previsible, sabes hasta dónde puede llegar un tío cuando lo lees. La genialidad es imprevisible. Pensadores y filósofos como Nietzsche y Heidegger te dejan tieso. Seguro que ellos mismos se asombraron al alcanzar esos hallazgos. Ahí es cuando no hay duda del genio: cuando uno se asombra de donde ha llegado. En los textos olvidados sobre todo, cuando por gusto o por cualquier motivo, tienes que releerte. Cuando la sorpresa es la misma que si la vieras en otro, entonces no caben engaños. No es el propio entusiasmo.

-¿Qué sentido tiene escribir en el siglo XXI?

-Tiene el mismo sentido que en el siglo XIII, sólo que no había imprenta todavía. El hombre escribe siempre. Escribirá y se comunicará siempre, igual que estamos hablando tú y yo. El hombre es un animal parlante y deja rastro de lo que piensa. Igual que un pintor deja la tarde que vive en su cuadro.

-Günter Grass, en la recepción del Príncipe de Asturias de las Letras, reconoció que desempeñaba un “oficio anacrónico”. ¿Crees que la literatura, en el tiempo de las modas, se pasará de moda? ¿La competencia de las modernas tecnologías es demasiado fuerte?

-¿Qué es lo que ha sustituido a la escritura? ¿El cine? El cine nunca puede tener la profundidad de Heidegger, Voltaire, Montaigne... El cine es pura exterioridad, trabaja hacia fuera, y el pensador trabaja hacia dentro.

-¿Tenemos la literatura que nos merecemos?

-La literatura no hay por qué merecerla. Yo encuentro un vacío, porque los mayores son demasiado mayores: Delibes, Cela, Torrente, que se murió. Entre los jóvenes no encuentro ningún genio, ninguna cosa realmente personal que me agarre, como pudo ser Claudio Rodríguez en los 50. Entre los mayores, demasiado viejos, y los jóvenes, aún no formados del todo, hay un vacío generacional. Y en ese vacío nos movemos. Hay muchos premios y poca literatura.

-¿Qué piensas de los premios?

-Que están muy bien cuando me los dan a mí. Si no, no me interesan nada.

-¿El Cervantes?

-Como todos los premios, se equivocan algunos años o son víctimas de la moda que pasa, pero luego vuelven a una trayectoria digna. No lo espero, yo no espero nada de la vida. Espero seguir viviendo, ir a Madrid, escribir en casa. Ya va a ser difícil que me lo den, porque este año se habían dado unas circunstancias muy favorables.⁵³¹

-¿Cuáles son tus preferencias en la vida?

-La literatura, las mujeres, la ciudad me gusta mucho. Madrid es muy grande, muy complicado, con mucho mogollón. Continuamente veo ramalazos de cosas que yo escribiría o filmaría si fuera realizador de cine, continuamente, motivaciones para crear.

-Escribes para vivir o vives para escribir?

-Las dos cosas. Escribo para vivir, porque me pagan bastante bien por escribir, y si escribiera menos me pagarían menos y viviría peor. Y vivo para escribir porque me divierte, me gusta mucho escribir. Hay escritores que dicen: ¡Ay, este parto difícil, este libro! Yo, si sintiera eso no escribiría. Escribo con cierta facilidad y me lo paso muy bien.

-¿La facilidad en la literatura es peligrosa?

-Es que hay tontos que tienen facilidad también, y como la tienen, se creen que son buenos. La facilidad puede llevar, por ejemplo, a Rubén Darío a escribir poemas superficiales, de ocasión. Si le gustaba una señora en una cena, pues le hacía ahí mismo un poema sobre la marcha, comiendo. Facilidad, mala novia, que decía, creo, Juan Ramón. Sí, tiene sus peligros.

-¿Qué significa el doctorado honoris causa por la Universidad Complutense de Madrid?

-Significa que hay unos señores universitarios, muy serios y muy volcados en la cultura, que se han acordado de mí. Con toda la competencia cultural que hay es muy de agradecer humanamente. Tampoco hay que ponerse muy pedante ni tonto con la elección. Pero no ha cambiado en nada mi trabajo. Ya ves que escribo siempre como si no tuviera ningún premio.

-¿Estás de acuerdo con Oscar Wilde cuando decía que todo arte es inútil?

-Yo estoy de acuerdo con Oscar Wilde casi siempre. Creo que la literatura no sirve absolutamente para nada. Esto es un invento de la burguesía. La burguesía que nace de la Revolución Francesa es muy pragmática, y también la burguesía de la Revolución

⁵³¹ El 12 de diciembre de ese mismo año Umbral fue galardonado con el Premio Cervantes 2000.

Industrial del XIX. Se guían por lo pragmático, y consideran que el arte y la literatura tienen que servir también para algo, para mejorar a la gente. Esto son bobadas. Una gran literatura puede empeorar a la gente.

-Pero cuando te gusta una señorita le escribes un soneto en alejandrinos y se emociona, ¿no? Eso es servir para algo.

-Yo tengo comprobado que las señoritas, con los sonetos, se limpian el coño, no les interesan nada. Si ella es escritora también se molesta, porque tiene que reconocer que eres mejor. Y si no es escritora, no le interesa nada. Prefieren que les llames el día de su santo, que les mandes flores. El homenaje literario no les interesa nada.

-¿Qué opinas de la frase de García Márquez: “Escribo para que me quieran más los que me quieren?”

-Yo creo que García Márquez quiere decir que escribe para que le admiren más.

-¿El escritor es un ser diferente al ingeniero, el albañil, el abogado o el electricista?

-No, escribir es una artesanía. No es que sea superior, es que escribir pertenece a una raza minoritaria. Hay muchos menos escritores buenos, oficialmente, no aficionados, que ingenieros, albañiles, en la guía de teléfonos. De modo que se trata de una etnia muy minoritaria, y nos aguantan no sé por qué. Ni peores ni mejores, sino más difíciles de encontrar.

-¿Se publica mucho hoy en día?

-Se publica mucho, pero es un fenómeno comercial. Se inventan un libro con lo que sea. Con un montón de artículos un hombre con una firma, se hace un libro y ya hay otro objeto en el mercado. Además, las editoriales están como locas por descubrir a autores jóvenes.

-¿Se puede mantener una relación física con la pluma, el bolígrafo, la máquina de escribir o el ordenador?

-Para mí es un placer escribir con esta máquina, porque el uso vuelve dóciles a las cosas. Un caballo muy montado va mucho mejor que uno en estado salvaje. La cama, por ejemplo: yo en un hotel no duermo. El uso mejora las cosas.

-¿La música de las palabras puede despistar al escritor de su hipotético compromiso con la sociedad?

-El escritor no tiene más compromiso que ser bueno, y si es malo que se fastidie. Compromiso de ser bueno, creativo, el escritor artista, novelista, y el pensador, unos y otros, tienen la obligación de no decir bobadas y de llegar al lector. Hay gente que no llega al lector, que están bien. Hay que ser como en la televisión, tener poder de comunicación. Unamuno y Ortega, por ejemplo, comunicaban muy bien. En otros, su escritura llega a ser una pared entre sus ideas y el público. El escritor debe ser comprometido con la realidad.

-Cómo se hace el escritor su aprendizaje literario?

-El aprendizaje tiene que ser personal, propio, nadie te va a enseñar. Leer mucho a los que te pueden ayudar, a los que tienen algo que ver contigo, esos misteriosos parientes que uno tiene en la literatura, y preguntarse por qué le influyen tanto. El que tiene un escritor en la familia, su padre, puede comprobar cómo te influye más sus padres culturales que el biológico.

-¿Cuáles son los antepasados de Umbral en la literatura?

-Quevedo, Larra, Valle-Inclán en el 98, Pablo Neruda, que es el 27 que más me gusta, un 27 americano, porque tenía la misma edad de ellos, pasó las mismas etapas, un inmenso poeta, el que más me interesa de este siglo que ha muerto, descontando franceses.

-¿Una vez escribiste que te hubiera gustado ser el Henry Miller español?⁵³²

- Henry Miller me influyó mucho en mi juventud. Me gustaba de Henry Miller la prosa, tan rica, tan abundante, tan vital, con tanta fuerza, y que tuvo la valentía de hacer novelas sin argumento, sin esquema previo; se largaba a contar y contar, y pasaba de una cosa a otra. Eso yo lo he intentado varias veces. Hacer el libro largando cosas, siempre dentro de un ambiente, de un mundo, de una historia, pero sin esquema establecido, a borbotones. (La novela, por llamarla de algún modo, que estoy escribiendo ahora, *Días felices en Argüelles*⁵³³, cuenta las cosas con ese estilo). Esa literatura es muy atractiva, mucho más que la cuadrícula muy construida, que ya le ves al tío las trampas, que ya lo tiene previsto todo el tío, y en el último capítulo la mata, lo estás viendo.

⁵³² “Como hay ciertas modestas compensaciones que siempre funcionan, me llega –entre la orgía navideña de regalos, botellas y bobadas- una preciosa edición del “Trópico de Cáncer” de Henry Miller. Lo leí por primera vez hace quince años. Me entro casi desesperadamente, con un gozo sordo, en la lectura del viejo Miller. Qué fuerte, qué sano, qué nuevo, qué vivo. Qué prometedor para mí, que hace justamente quince años me proponía exactamente eso, ser una especie de Henry Miller español, pero que por unas razones o por otras no lo he conseguido o no me han dejado conseguirlo.” (Francisco Umbral: *Diario de un escritor burgués*, Barcelona, Destino, 1979, p. 286).

⁵³³ Al cabo de un tiempo me dijo que había abandonado este proyecto.

-¿Qué autores te influyeron en los primeros libros?

-El realismo social. *Travesía de Madrid* tiene una técnica simultaneísta. En un mismo párrafo de veinte líneas se cuentan hasta cinco historias, que van avanzando al unísono. En el *Larra* yo descubrí mi condición de ensayista, que fue muy destacada en el acta del jurado del Premio Príncipe de Asturias. Yo, más que novelas, he escrito memorias, una saga familiar (que fue lo que antologó Miguel García Posada en *La rosa y el látigo*), donde he ido contando mis abuelos, mis padres, yo mismo, mis amigos, mi adolescencia, juventud. Más que el ensayo y más que la novela, mi género son las memorias. Bien las mías, bien las de una época. Ahora he enviado a la editorial un libro de memorias políticas, *Madrid, tribu urbana*, del estilo de *La década roja* pero mucho mejor. Va desde la muerte de Franco a las elecciones del 12 de marzo. Iba a llamarlo *Memorias de un señor de izquierdas*, pero iba a sacar Vizcaíno Casas *Memorias de un señor de derechas*, e iba a pensar que le estaba plagiando. Así que cambié por *Madrid, tribu urbana*, que me gusta mucho, y que se titulará *Del socialismo a Don Froilán*. Si no lo pongo es por amistad a Jaime de Marichalar, para que no se moleste. Quizá se lo tome como un elogio. Los príncipes y los infantes entran en la Historia por nacimiento, pero entrar en la literatura tan joven... -Umbral se ríe.

-¿Cuál ha sido tu evolución como escritor desde *Balada de gamberros hasta El socialista sentimental*, o el artículo que has escrito esta mañana?

-Es el tiempo. La evolución es el tiempo. Uno no se propone cambiar, te cambia el tiempo.

-En este oficio, ¿hay que ser narcisista?

-Totalmente, es bueno. Del narcisismo se obtienen muchos frutos. Hay mucha gente que no se quiere a sí mismo. Resultan muy amargos, muy cabreados. Kafka no se gustaba a sí mismo, pero era un genio y de ese no gustarse hizo una obra genial.

-¿La Historia de la Literatura es un inmenso monumento al yo, el yo que escribe en cada escritor?

-Sí, por supuesto. Escriba de lo que se escriba, hay un canto al yo. La filosofía persigue la verdad, pero es la verdad subjetiva; el filósofo persigue su verdad, la elabora.

-¿Por qué leen más las mujeres?

-Porque tienen más tiempo. Yo tengo muchas amigas más, señoras bien, digamos, y me leen mucho más que sus maridos porque tienen más tiempo que ellos.

-¿Hay una literatura de pluma y personalidad femenina y otra masculina?

-Naturalmente, hay una diferencia profunda en todo entre la mano del hombre y de la mujer, pero no es una cuestión de ser mejores o peores unos u otros. Creo que la literatura sí tiene sexo, y la escritura de una mujer o de un hombre se advierte. Esto es encantador. La escritora me interesa tanto como el escritor.

-¿Existe colisión entre el Umbral columnista y el novelista, ensayista...?

-No, al contrario. Yo siempre vendo el mismo paño, una señora quiere un metro y otra diez metros, pero yo siempre doy el mismo.

-¿Cuánto tiempo estás delante de la máquina de escribir al día?

-Estoy la mañana escribiendo. Hoy he hecho la columna de mañana y lo de la radio, y se acabó. Tengo que leer muchos periódicos para estar informado, para ver cosas que nadie ha visto y que puedo utilizar.

-¿Navegas por Internet?

-No, pero me he enterado que Pedro J., que es un bandido, da mi columna por Internet. ¿Por qué no me paga más?

-Creo que no te paga más porque es el mismo periódico. ¿El columnista es ese hombre que está metido en un escaparate y ve pasar la vida de la calle que luego tendrá que registrar y comentar?

-Yo pienso que es mejor que esté entre la gente de la calle, que no haya cristal. Creo que el columnista de una época debe conocer todos los estratos sociales, mezclarse con todo el mundo. Con el jardinero, con los políticos... yo, memorialista de una época, necesito estar en contacto con la gente. He podido escribir *El socialista sentimental*, contada por un tipo de muy baja cultura y de mucho lenguaje callejero, gracias a que conozco su lenguaje.

-Se advierte una predilección, una ternura grande por Asís?

-Es un hombre de buena fe, de buena voluntad. Se mete en el socialismo y se va decepcionando de un momento determinado del socialismo español, unos años negros en que fue empeorando hasta perder el poder. Cuando ve que aquello se viene abajo se queda desmontado.

-Esta novela, al contrario de lo que suele ser habitual en tu obra, no tiene casi nada de autobiográfico.

-Los personajes no tienen nada de mí. Sólo algunos detalles, la gata “Caperucita”, que es *Loewe*, Cruz la panameña... Yo he querido recoger muchos elementos de la actualidad.

-A tí no te gustan ni Baroja ni Galdós, pero Bustarviejo, en la novela, le recomienda estos autores a Asís para que se vaya haciendo una cultura.

-Yo no soy Bustarviejo. Aunque no me guste la prosa de Galdós, no dejo de reconocer que en Galdós hay un hombre de izquierdas del XIX, anticlerical, un republicano de buena fe, con gran influencia en su sociedad. Y Baroja no era tonto en absoluto, aunque trampeó mucho en política, con eso que decía de que él era anarquista sin serlo.

-Has hablado de la crónica como el soneto del periodismo. La columna responde a una fórmula, ¿verdad?

-Hasta el primer punto y aparte, seis u ocho líneas, es la entradilla del periodismo. Todo lo demás es el desarrollo, con mucha libertad y dispersión hacia otros temas. El último folio, seis u ocho líneas también, es el corolario, la moraleja. Todos los artículos son iguales, hay que tener una fórmula. Hay mucho columnista que se pierde, que empieza y se va adonde no se encuentra.

-¿Qué te parece Manuel Vicent, columnista y novelista?

-Es un prosista excepcional, pero hay una ley no formulada en la literatura. Al escritor de estilo le cuesta terminar una novela, le pasaba a Gabriel Miró, porque está más atento al estilo que a la historia. Miró era un gran prosista, y tenía una gran novela, *El obispo leproso*, pero llega un momento en que el estilo lentifica la novela, la prosa de arte, como dice Lázaro Carreter.

-¿Cómo has encarado tú ese problema?

-En una revista minoritaria dicen: “Umbral ha prescindido de su estilo, pero al final ha fabricado un estilo nuevo.” Ese monólogo de Asís que lo envuelve todo es una forma de estilo.

-¿Hace años decías en una entrevista que tus pretensiones en la vida las habías cumplido?

-Mis objetivos eran muy modestos: venir a Madrid y vivir de la literatura. Y eso lo conseguí en seguida. Con los años conseguí un nivel más confortable. Son modestos porque yo no aspiré nunca a premios.

-En el *Diario político y sentimental* el lector asiste a amores platónicos y a la despedida de una gran amiga, Carmen Díez de Rivera, que estaba muy enferma.

-El eje del libro es político pero hay mucho sentimentalismo, muchas amigas, la historia de mi pie. El otro día me decía Baltasar Porcel que el *Diario* era mi mejor libro. Vicente Verdú, que hace muy buenas columnas, me lo decía en una cena: “Eso es lo que yo llamo escribir bien.”

-Hay amores plátónicos.

-Y hay un amor real. Yo creo que eso vale más que una novela. El sentirse solo en multitud y sentirse acompañado en soledad. Es una paradoja pero es verdad.

-¿Por qué no entra Francisco Umbral en la Academia?

-Antes te ponía el ejemplo de Gabriel Miró. Hay señores que escribiendo una buena prosa no entran en la Academia, y la Academia debería estar consagrada al idioma, no a las historietas, y en el idioma nadie les va a dar más que yo. Allá ellos. También Miró daba mucho y no le aceptaron.

-¿Sobre qué harías el discurso de ingreso?

-No lo tengo pensado, porque pensar en el discurso supondría estar pensando en entrar, y esto me parecería penoso.

-¿Cuándo vas a escribir el libro sobre Cela que llevas prometiendo tanto tiempo?

-Antes tenía pensado hacer un libro humano, afectivo, anecdótico, y pensé hacer el hombre, una biografía llena de cosas, pero con el tiempo me apetece más hacer un ensayo sobre la obra, dejar de lado el anecdotario, que es muy conocido. En el primer año que hicieron sus cursos de verano de su Fundación, yo fui invitado y participé con un discurso titulado “Cela y el mal amor”. Mi primer proyecto era puramente biográfico, de amigo a amigo, luego me ha tentado más un ensayo sobre distintos aspectos de la obra. En todas sus novelas y en muchos cuentos tienen mucha importancia las putas, porque él las ha conocido muy de cerca.

-¿Un libro del estilo del que hiciste sobre Valle⁵³⁴ o Lorca?

-Lo de Valle y lo de Lorca es muy completo, están vistos línea por línea. Y sobre Cela no se lo han hecho, de un ensayista importante.

-¿Qué opinas del último Cela?

-*Madera de boj* me parece una gran escritura, pero Cela ya no se molesta en hacer novelas. El montaje de los naufragios está muy bien. Ahora está haciendo unas memorias literarias.

-¿Los *Alucinados*, la serie sobre escritores que estás publicando en *El Cultural*,⁵³⁵ es una especie de continuación de *Las palabras de la tribu*?

-Sí, pero a cada escritor le dedico más espacio, cuatro páginas. A los que no me gustan no les meto en el libro; el silencio, la ignorancia, es mucho más destructivo. En este libro, que de momento se llama *Los Alucinados*, a los que no me gustan los ignoro, que es mucho más grave.

-¿Cuál es el libro que más quieres?

-Mío, *Mortal y rosa*. Lo quiero más por la circunstancia, no sólo la dolorosa, sino mi circunstancia vital. Muchos 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. Entonces tomaba mucho valium, que aclara mucho la cabeza, da mucha lucidez si lo tomas habitualmente. *Mortal y rosa* era la época del valium, que me ayudaba también a llevar el problema, dos o tres y otro para dormir. Un estado de seguridad y lucidez sin excitación. Luego es peligroso para deshabituarse. Ajeno, hay miles.

-¿Cómo surgió *Mortal y rosa*?

-Yo quería hacer un libro sobre el niño. Se llamaba *Estoy oyendo crecer a mi hijo*. Enfermó mortalmente de leucemia, y seguí el tema. Yo creo que es una novela, porque se cuenta una historia de principio a fin, y que acaba con la muerte, como tantas novelas.

-¿Qué leías en esa época?

⁵³⁴ Sobre Valle ha escrito dos libros, uno de 1968 y otro de 1998. Aquí nos referimos al segundo: *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* (Barcelona, Planeta, 1998).

⁵³⁵ Después, como hemos visto, se publicó en libro: *Los Alucinados. Personajes, escritores, monstruos. Una historia diferente de la literatura*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001.

-Leía mucho, como siempre, pero más para distraerme, para llevar el problema. Seguía escribiendo los artículos con normalidad, gracias al valium.

-Dice Julián Marías en un prólogo a su *Miguel de Unamuno*, después de citar unas frases del propio Unamuno: “¿No quiere esto decir que a un autor hay, sobre todo, que leerlo -más que papeletearlo-, que es el modo de tratarlo; hacerle preguntas, que es el modo de excitarlo y obligarlo a responder y desnudarse; reconstruirlo dentro de uno mismo, que es la manera de quererlo, de tomarlo como a un prójimo? Meterlo en uno mismo y dejar que se desarrolle como un germen, ¿no significa precisamente construirlo, convertirlo en personaje o persona, hacer que llegue a ser un quién?”⁵³⁶ ¿Lo suscribes?

-Eso es muy de Unamuno. Pero a mí no me hace falta ese proceso de asimilación del personaje, del biografiado, porque yo elijo previamente a autores que me son muy afines, que ya los llevo dentro. Unamuno no tiene nada que ver con Julián Marías, que es un escritor metódico que nunca se desmadra, mientras que Unamuno es la pura espontaneidad. Yo me he metido dentro de los autores porque estaba ya dentro de ellos. Hablo de Larra y de Valle, pero hablo de mí. Además, creo que la buena biografía, el buen ensayo es aquel en que el crítico se confunde con el biografiado. Me parece que es cuando queda más logrado el libro. Ahora estoy pensando en hacer un *Rubén Darío*, que me gusta mucho, y lo llevo dentro, la música fabulosa que llevaba dentro Rubén la tengo yo también, más modestamente. Rubén nos trajo de América el fruto de lo que sembraron los españoles durante la conquista y la colonización.

-El sexo, en toda tu obra, es fundamental.

-Está, no lo puede negar. Sale de mí por una razón vital, existencial que decíamos en mi generación. Es algo que constituye gran parte de mi vida y, por lo tanto, ahí está. No podría mutilar una parte tan importante de mi vida no sacándolo en mis libros.

-¿Madrid es un personaje literario?

-Es que creo que todo escritor debe tener un escenario propio, e insistir y reincidir sobre él. Dice García Márquez que nada importante le ha ocurrido fuera de su pueblo, Aracataca, de donde salió a los nueve años, y cuando no escribe de él lo que sale no es tan

⁵³⁶ Julián Marías: “A los veinticinco años”, prólogo de 1968, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 32.

bueno. Yo le decía mucho a Delibes que se viniera a Madrid a escribir la novela del hortera madrileño, y siempre me decía que no.

-¿Sigues pensando que “la literatura es el único consuelo para el contratiempo de haber nacido”⁵³⁷?

-Sí, consuelo, distracción, entretenimiento, sobre todo reafirmación del yo. El escritor escribe siempre para reafirmarse, aunque escriba de la guerra del golfo.

-El libro ya publicado, ¿se olvida, ya es ajeno?

-Bueno, eso lo dicen muchos escritores. Pero es literatura mala. El libro es como el hijo, que te da distintas satisfacciones, cuando se escribe, cuando se publica, cuando se comenta, cuando se premia...

-¿Relees tus libros antiguos?

-Yo no me releo apenas. La última vez que me releo es en galeradas, para corregir. Cuando sale el libro, lo manoseo, miro la portada, pero no la leo. La portada del último es buenísima, de una portadista catalana.

-¿Cómo compaginas tu vocación literaria con la política?

-Mi vocación política la expreso escribiendo, porque yo no hago política. Escribes con dos vocaciones y con un solo lector, que es la escritura. Los jóvenes hoy os habéis despolitizado en un grado enorme y os parece extravagante hablar de política. Yo soy de otra generación; los de mayo del 68 creíamos mucho en la política, no en la que se estaba haciendo, sino en la que se podía hacer.

-¿El ecologismo es una alternativa de la política?⁵³⁸

-El ecologismo es la democracia de las cosas. Al ecologista le interesan los animales, la Naturaleza, no los parados, aunque viene a ser lo mismo. Va a haber pronto juristas especializados en defender a los animales, por ejemplo en los laboratorios, los simios, los conejillos de Indias. Un ensayista escribe sobre esto en *Profecías sobre el próximo milenio*, o algo así, de reciente publicación. Me parece que lo más noble y maravilloso de los seres vivos está en los animales, no en el hombre. La raza humana es una raza perversa y siniestra. Los animales, además, tienen mucha más belleza. La ecología parece una huída de la política, pero es política.

⁵³⁷ Ya hemos citado esta frase en otra ocasión. Recordamos que pertenece a la “Autocrítica” que firmó Umbral en la contraportada de su *Travesía de Madrid* (ed. Madrid, Alfaguara, 1966)

⁵³⁸ Esta idea se insinúa en *El socialista sentimental*.

-En el programa de Pedro Ruiz, *La noche abierta*, hace poco, dijiste que la ecología estaba muy bien pero no había que olvidarse del obrero, del minero...

-Lo decía Carmen Díez de Rivera. Ella era eurodiputada por el PSOE y trabajó mucho en esto, pero afirmaba que no había que olvidar que la ecología empezaba en el minero silicótico. Se trata de salvar al hombre y a todo este invento, que no sirve para nada, pero que es muy hermoso y es lo nuestro. El otro día escribía para la radio una cosa sobre las ballenas. Ciento cincuenta países han conseguido que los japoneses y los rusos dejen de cazar ballenas grises, que estaban acabando con ellas por la mucha riqueza que da la ballena a quien la caza. Eso es política.

-¿Corriges mucho?

-Muy poco. Corrijo erratas. Es muy raro que yo corrija un adjetivo. A lo mejor una vez he repetido una palabra en dos líneas seguidas y la cambio. Azorín decía que no había que tener miedo a la repetición. Hacía una estética de la repetición. Pero queda mal cuando se ve que es involuntaria, cuando el escritor se ha distraído. En Azorín es evidente que es deliberada.

-¿Cuál es el género en que te mueves más a gusto?

-Todas mis novelas son memorias, menos ésta, *El socialista sentimental*, como tú has dicho.

-¿Tu próximo libro?

-Ya he entregado a Seix Barral un libro gordo, *Un ser de lejanías*.⁵³⁹ El título es una cita de Heidegger, un pensador que me gusta mucho.

-Tantos libros, ¿crees que han merecido la pena?

-Todos los libros que he escrito merecen la pena porque los he vivido.

⁵³⁹ Finalmente, como sabemos, publicado por la Editorial Planeta en 2001.

IV.2. SEGUNDA ENTREVISTA INÉDITA A FRANCISCO UMBRAL

Esta segunda entrevista la realicé el 21 de mayo de 2000. Creo que, con la anterior, completa muy bien todo lo dicho en esta Tesis Doctoral. Los ejes de la conversación son sus obras más tempranas, pero también se desvela, como no podía ser de otro modo, el Umbral más reciente. He visto al escritor hacer memoria, la base de su literatura, mirar con placer aquellos años de su juventud que se transformaron en texto. Empezamos hablando de “Domingo de invierno”, un cuento que entonces acababa de ser publicado en *De Madrid... al cielo*, colección de relatos sobre Madrid editada por Rosa Regás. De este modo conectábamos el pasado con el presente, sus primeros libros con este cuento recién publicado.

-En “Domingo de invierno” escribes: “Estoy construído de palabras, de literatura, soy un ente de ficción, soy un personaje de libro, estoy siempre haciendo biografía, pero sigo sin moverme, ¿y cómo hacer biografía donde no me ve nadie, donde ningún reportero me va a fotografiar?” Sí que lo hay: tú eres ese reportero que te va a fotografiar literariamente, que ya te ha fotografiado en el texto.

-Claro, no hay nadie en torno, pero yo estoy escribiendo eso, sé que se va a publicar. Me convierto en personaje literario. Don Quijote, en la segunda parte del libro, tiene conciencia de que es un personaje literario. Es la modernidad, es Pirandello, que el personaje sea consciente de que es personaje de una novela.

-En *Balada de gamberros* describes a los personajes desde el exterior. El narrador no capta a los personajes en sus pensamientos, no especula sobre la intimidad de los personajes. Deja que se muevan y hablen ellos solos.

-Yo creo que los personajes se deben explicar por lo que hacen, por lo que hablan, por su conducta. El lector se hace así una idea: éste es un cabrón, éste es más golfo. Me parece más serio que el lector se imagine al personaje, lo deduzca, como en el cine, a que se lo des hecho.

-Eso está muy cerca del behaviourismo.

-Me parece más puro en novela que el personaje se explique a sí mismo. En el cine, ya te digo, sucede así. Generalmente no hay una voz en *off*. Cuando un personaje vende una joya falsa a una señora, ya sabes quién es.

-El narrador de *Balada de gamberros* es mucho más frío y distante que el de *Travesía de Madrid*.

-*Balada de gamberros* es una novela realista, donde el narrador no existe, no pinta nada. Los personajes se definen por sí mismos. Y *Travesía de Madrid* es todo lo contrario: es toda la especulación mental en la cabeza de un tío. Por lo tanto, como tú dices en tu trabajo, las mujeres no tienen entidad, o tienen poca. Responden a una fugacidad, son las hijas de una fugacidad narrativa; no tienen más entidad para el autor que un detalle, un color, la forma de una teta. Son pura fugacidad. No puedo hacer una introspección de cada una de ellas como si fuera *Madame Bovary*, porque no es eso lo que estoy escribiendo.

(Aquí para de hablar y atiende a *Loewe*, su gata. Abre la cristalera del jardín para que ella pueda salir al porche. Cuando vuelve me da una pequeña y amena conferencia sobre los hábitos de *Loewe*, su inteligencia, los códigos que maneja con él y con su mujer. Podría titular estas ideas “Elogio de mi gata”, pero vuelve a su literatura, *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid*).

-Has dicho que *Travesía de Madrid* sucede en la mente de un tío. ¿Es un “relato mental”?

-Claro. Las mujeres, los hombres, los compañeros de pensión son signos narrativos, de la época, del momento, de la vida, de la juventud. No hay por qué estudiarlos en su introspección, como en *Madame Bovary* o *La Regenta*. Tienen un valor sígnico. Valen dentro del conjunto. Son un signo que hay que interpretar.

-*Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid*, sobre todo la segunda, son libros muy sensualistas. El espacio, las personas, incluso el tiempo, están captados en sus

fragancias. ¿La esencia que desprenden las cosas, su olor, es lo esencial de las cosas? Son libros muy impresionistas, ¿no?

-El impresionismo fue una escuela pictórica que a finales del XIX descubrieron los franceses, tomando de Velázquez y Goya, los primeros que hacen impresionismo del mundo. Los impresionistas quieren apresar el instante, la luz de un momento que al instante ya ha cambiado y es otra, coger el momento, es decir, que el tiempo esté ahí, echar mano a un puñado de tiempo. El impresionismo es la pura exterioridad. Es la impresión que causan las cosas, primero en el pintor y luego en tí. Las divagaciones de un tío sobre una tía no son impresionismo. Llamar al impresionismo a otra cosa, porque va muy rápido... no me parece correcto.

-Yo lo digo por el sensualismo. *Travesía de Madrid* es un monumento al olor. En el impresionismo el artista ya no quiere imitar la realidad, sino expresar lo que él siente ante la realidad, su visión, su sentimiento.

-Es un concepto del impresionismo muy amplio, y yo no lo veo así. Es una escuela de un momento determinado con unos pintores determinados, Dégas y muchos otros. Pasa igual con el Romanticismo, una escuela artística y una forma de ser. Dice una señora: "Fulanita es una chica muy romántica". Esto está mal dicho. No se puede aplicar a una persona. Es algo muy definido: nace en Alemania con el *Werther* y llega a España hasta Bécquer. En la Historia del Arte es una lección.

-Tu voz narrativa natural es la primera persona.

-Creo que era Proust el que decía que en una novela había tres voces: el autor, el narrador y el personaje que narra en primera persona. Pueden convivir. El autor es un señor que anda por la calle y va a las editoriales. El narrador es una voz anónima que narra, que es el caso de Galdós y otros aún más objetivos que Galdós. Y se puede dar el tercer caso de ese protagonista que además narra. Son tres personajes y hay que distinguir cuándo habla uno u otro. El autor hace el prólogo generalmente. El Narrador, con mayúscula, que es como Dios, que lo sabe todo y lo narra todo, es ubicuo. Y el personaje que cuenta cosas que les pasan a todos. Es uno de los personajes, pero es el que narra.

-Tú muchas veces los haces coincidir a los tres.

-Se puede jugar con ellos. En *Leyenda del César Visionario*, por ejemplo, hay un chico jovencito que escribe cartas a su madre, cartas que nunca envía. Se las pilla otro, un

fascista, y se entera de que es un rojo. Y lo mata al pasar un río, y, como es maricón, lo besa en la boca. Toda la crítica dijo que la novela la narra el muchacho, pero es mentira. Las cartas son pocas, pero son importantes porque por ellas le descubren. Todos dijeron: “el joven narrador...” Pero la novela está contada por el autor en tercera persona. Ese chico no narra nada. A él le pasan cosas como a los demás. Sus cartas aparecen en cursiva, para que se note que van al margen del texto.

-¿Por qué cuentas con mayor naturalidad en primera persona?

-A mí la voz tradicional de la novela no me interesa. En el *Quijote* Cervantes dice al comienzo: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”. Ya está ahí el autor. Cervantes es el narrador, que no quiere decir el nombre del lugar de la Mancha. Pero si él es el narrador, cómo puede contar cosas, describir sitios en los que no ha estado. Hay un fallo en el *Quijote*: ¿quién narra? En casi todas las novelas está sin resolver el problema del narrador.

-¿Entonces lo tuyo es una rebeldía?

-Continúo. A mí esa trampa de Cervantes, Galdós, Balzac, etc. no me interesa. Ese narrador omnipresente y omnisapiente es un sacrificio insoportable. “Mientras tanto, aquella misma noche, Fulanito tomaba un tren para Lisboa”, dice un narrador. Pero quién es usted, dónde estaba, ¿usted es Dios? Proust describe una fiesta en casa de los Guermantes, y nunca te dice lo que ocurre en otros sitios, permanece donde está. A mi lo que me vale es esa novela en la que cuento lo que conozco, lo que he visto. Tú no puedes contar mañana que Michel, en la casa de al lado, escribía un artículo de fútbol mientras nosotros charlábamos. Puedes contar lo que has visto aquí, lo que hace mi mujer, mi gata, nuestra conversación, no otra cosa.

-La primera persona, entonces, es la voz narrativa ideal para el relato que tú practicas, “la novela de la memoria”.

-Yo sólo cuento lo que he vivido, lo que me atañe. Es el narrador perfecto para las memorias. Eso que hace Vélez de Guevara, de quien me gusta la prosa, en *El diablo Cojuelo*, es una chorrada muy de la época: levantar los tejados de las casas como si fueran de hojalbre.

-Tú has escrito que las personas reales en cuanto entran en una novela se convierten en personajes, se convierten en ficción.

-Es que no puede ser de otra forma. Tú te pones a escribir sobre tu madre, y lo que sale no es tu madre. Y si pintas, igual, por muy bueno que seas. Y así debe ser. Es otra cosa, es pintura.

-¿Dudas a veces ante algunos libros tuyos si son novelas o si son memorias?

-A mi me da exactamente igual. Yo creo que no he hecho más que memorias. Yo llamo novelas a algunos libros porque los editores tienen la superstición de la novela. Decía Bréton: "La odiosa deliberación de la novela..." Cuando lees una sabes que Fulanita va a matar a su amante. Está todo predeterminado. Desde que abres la novela está todo predeterminado.

-Pero hay novelas que se escriben a lo que sale.

-Eso sería lo ideal. Pero el novelista tiene que pensar lo que va hacer. Es como pensar que se va a hacer una catedral que se construye sin planos. Entonces se cae. En el cine ocurre igual.

-¿Tú escribes tus novelas con planos?

-No, porque yo dejo discurrir la memoria y no quiero construir la novela sobre un plano previo. Pero el novelista-novelistista, el novelista profesional, construye rigurosamente la casa, la llena de figuras y de muebles. Está todo previsto. Aquí no hay libertad. ¿Para qué voy a leer algo que es lo que le da la gana al escritor? La poesía, las memorias, otros géneros... es la escritura en libertad, para el escritor y para el lector.

-Entonces el libro más legítimo es el diario.

-Por supuesto. Y las memorias si son libres, si no son una novela enmascarada. El escritor que dice que va a contar una etapa de su vida: su juventud o cuando estuvo en la cárcel, por ejemplo, no sabe lo que va a salir. Es la escritura en libertad. La Regenta tiene una duda: a quién se tira, al Mariscal o al guapo del pueblo. ¿Para qué voy a leerlo si está al final de la novela, si ya se sabe? Como la novela policíaca. Si yo escribo sobre estas dos locas que me han paseado esta tarde en su coche de los años 20... [Esta tarde han venido dos chicas de la Casa Opel para entrevistar al escritor en su casa; después de la entrevista se lo han llevado en un descapotable antiguo para hacerle unas fotos en el campo. Mañana, muy probablemente, este episodio será literatura.] Yo no sabía que me iban a llevar en el coche. Escribo en libertad. Otro escritor inventaría que el coche se ha estrellado contra un

árbol. No me interesa. A mí me gustaría escribir una novela a lo que saltara. Así dicen que escribía Baroja.

-Y así decía Unamuno que se debían escribir las novelas.

-Sí, pero las novelas de Unamuno son muy malas. En *Niebla*, empieza el libro con el protagonista, que sale de su casa y en la puerta ve a una chica muy guapa, duda, y al final decide seguirla. Dice que ella se detuvo en no sé qué casa, en no sé qué portal y pregunta a la portera o al portero. Pero vienen una serie de páginas de pensamiento filosófico de Unamuno: el tío que está siguiendo unas piernas no está haciendo filosofía, pero a Unamuno se le olvida, porque no es novelista para nada. Unamuno es un pensador asistemático, heterodoxo, pero no es un novelista.

-¿Tú no te consideras novelista?

-Sí, pero siempre que se dé entrada al género novela a lo puramente biográfico, memorialístico, que al fin y al cabo eso es Marcel Proust, que es el máximo caso.

-Te iba a preguntar por Proust. Buena parte de tus novelas se pueden considerar unas “memorias proustianas”, ¿verdad?

-Claro, porque es lo que hace Proust. Contar su vida.. La prueba es que los eruditos que han venido detrás han encontrado al individuo real a quien corresponde cada personaje, y los lugares. No tiene forma de novela. Existe la superstición de la novela. A Proust no le entendían al principio. El Goncourt no lo ganó con *Por el camino de Swann*, no porque fuera peor que el tomo con el que lo ganó, sino porque no lo habían comprendido entonces. El primero que leyó el primer volumen de *En busca del tiempo perdido* fue André Gide, que era homosexual también y un gran escritor.

-¿Cómo descubriste a Proust?

-Lo descubrí de una manera muy novelesca. Una vez vino aquí un exiliado, un profesor de Matemáticas muy valioso, Gallego Díaz, un hombre con formación literaria. Una hija suya, Sol Gallego Díaz, ha tenido siempre uno de los puestos importantes en *El País*; a mí me aprecia mucho porque conocía a su padre. Su padre vino en los setenta del exilio, de Venezuela, donde era catedrático, me parece. Era un hombre muy vital, muy rápido. “A ver, déjame que te tome el pulso”, me dijo un día. “Te vas a morir en seguida, tienes un corazón de setenta años, te va a durar poco. Vamos a mi casa, que está cerrada desde la guerra, que la saquearon los falangistas”. Estaban los libros descolocados, algunos

destruidos, porque eran de izquierdas. Me dijo que cogiera lo que quisiera. Yo cogí dos tomos de Proust en Espasa-Calpe, un tomo de Eugenio D'Ors, el *Novísimo glosario*, que ves ahí -y señala una de las mesas-santuario, junto a su mesa camilla de escritor, donde reposan libros muy queridos suyos, objetos-fetiché, fotos...

-Siempre citas a D'Ors cuando hablas del artículo, la crónica periodística.

-Es el hombre que mejor ha escrito en los periódicos, y cosas muy breves, una página, página y media.

-Sígueme contando tu historia con Proust.

-Pues cogí esos libros y empecé a leer a Proust, en los sesenta, aquí en Madrid. Escribí una novela completamente proustiana, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, donde no pasa nada y ningún crítico le hizo caso, salvo Eduardo G. Rico, que se llama como tú. Él me dijo: "Es una novela cojonuda; no te han entendido". Es la historia de un noviazgo, un noviazgo blanco, sin apenas sexo. Se va describiendo cómo cambian los números de taxímetro de coche. Es una novela de detalles, de minucias.

-Con *Balada de gamberros* empiezas una línea literaria.

-Sí, porque yo tenía claro que iba hacer novela autobiográfica. Ahora acaban de reeditar *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, en un tomo. Lo llaman novela para venderlo más, pero no es otra cosa que la vida de Arturo Barea.

-¿Ves huellas de *La colmena* y de *Manhattan Transfer* en *Travesía de Madrid*, que tanto proclaman los críticos de la época?

-Esos libros sí que los había leído. Sí están en mi novela. Descubro la novela de la simultaneidad, donde el protagonista es la gran ciudad, y todo sucede a la vez, y todo se narra así, como está sucediendo, a la vez.

-¿Crees que eso pudo impedir la recepción del lector, por la novedad de la técnica?

-No, se vendió mucho, por el sexo seguramente. Había mucho sexo.

-¿Crees que el choque final, en *Travesía de Madrid*, despierta al protagonista del sueño alucinado que ha vivido?

-No, estaría muy bien que fuera así, pero no fue ésa mi intención. Yo quiero decir: la vida no empieza ni termina; se supone que ese tío va a seguir igual. Me parece bien tu idea, se puede interpretar así aunque no fuera mi intención. Era un suceso más. Te diré: el

premio Alfaguara pedía 300 páginas como mínimo. Cuando llegué a las 300 páginas paré. Está muy bien: el accidente, la fuente, se tiende en la hierba.

-El personaje de *Travesía de Madrid* es muy autobiográfico.

-Sí, mucho.

-¿Es un delincuente y un gigoló?

-Sí, eso me pasó a mí también. Lo que no puedo decir son los nombres de las mujeres.

-¿Escribías por aquella época?

-Escribía en un apartamento de General Oráa, donde vivía solo, tenía muchas colaboraciones de prensa. Trabajaba por la mañana. Por la tarde me iba a una taberna de Velázquez. Primero escribí *Balada de gamberros*, luego *Travesía de Madrid* y luego el *Larra*, los tres seguidos, en una primavera y un verano. Bueno, *Balada de gamberros* ya la tenía escrita; tuve que seleccionar, acortarla. *Travesía de Madrid* la escribí alocadamente, violentamente, con locura. En la última etapa de la escritura, por la página 200, se me presentaron unos dolores de cabeza tremendos, pero yo seguí. Cuando acabé la novela me fui a un otorrino amigo que era poeta, y me diagnosticó una sinusitis, lo que me provocaba los mareos. Me recomendó Valium y fue cuando escribí el *Larra*. Los tres salieron casi al tiempo.

-Los críticos de aquellos años destacaban tu filiación con Gómez de la Serna y Cela.

-Sí es verdad. Yo siempre he tenido facilidad para la greguería. El otro día escribí una greguería en un artículo que me encantó: “La veleta es el gallo de la Edad Media”.

-¿Sigues leyendo a Gómez de la Serna y a Cela?

-Sí, pero los he leído tanto que casi me los sé de memoria.

-¿Algo queda en tu estilo de ellos?

-Lo que queda es que somos de la misma familia. En el cuento que has leído, “Domingo de invierno”, todo lo que digo de los espejos, los reflejos... ahí hay una captación del oro que es ramoniana.

-Además, tú eres un gran humorista.

-Yo hice mucho humor en *La Codorniz* y el *Hermano Lobo*. A mí el humor me sale solo, facilísimo. Pero en este cuento no; este cuento es patético y dramático.

-¿Por qué dramático y patético?

-Todo aquel paseo por el domingo solitario, aquel frío, la evocación de otros domingos angustiosos de mi vida, cuando no tenía donde meterme... Porque este paseo es voluntario, pero aquellos paseos eran obligatorios, para no morir de hambre.

-¿Eres más feliz ahora, escritor consagrado, con muchos libros y muchos premios, que entonces?

-No, porque entonces era joven. El joven, como los animales, no conoce la muerte, es inmortal. Es algo tan remoto que es como si no existiera la muerte. A partir de cierta edad la muerte cobra realidad, y la brevedad de la vida. Uno piensa que esto se está acabando.

-¿Escribes con la muerte encima de la mesa?

-Sí. Hace un año tenía las mismas flores del jardín aquí, encima de la mesa. Es el tiempo.

-Harold Bloom dice que el hombre escribe porque se sabe mortal.

-Yo no lo creo. Escribir, más que intelectual, es corporal. Es una necesidad. Lo necesitas como el que toca el piano o hace *boxing*.

-¿Es una necesidad fisiológica?

-Sí, y hay estreñidos literarios, como Azorín.

-¿En qué sentido crees que has superado estas dos primeras novelas?

-En todo. En visión del mundo, en concepción de la novela, en escritura. Cuando me lo he propuesto, en construcción, novelas muy construídas como *El hijo de Greta Garbo*, la *Leyenda del César Visionario*, *Los helechos arborescentes*, o la fórmula de *Mortal y rosa*, no digo la calidad, digo la fórmula, que no ha superado nadie.

-¿A tí nunca te han preocupado las técnicas narrativas, los engranajes de la novela?

-No, yo creo que eso es lo único en lo que coincido con Baroja. Nada de problemas cósmicos. Hay que ser más humilde. Ponerse a escribir y tira paralante. Y si ves que no va, pues dejarlo.

-Pero no tirarlo a la papelera.

-O sí, pero es que si lo tiro lo recoge mi mujer. Yo no suelo tirar, pero creo que no lo aprovecho luego. Ahora estoy con ese libro del que te he hablado, con el que estoy muy contento y muy seguro, *Memorias borbónicas 2*, que me va a dar mucho trabajo.

-¿Tu obra completa se podría titular *En busca del tiempo perdido* si no se hubiera adelantado Proust?

-Sí, pero es demasiado tópico ya. Una cosa es el retorno a la infancia y la adolescencia como tema, y otra cosa es lo que hace Proust: el recobrar el tiempo perdido sistemáticamente. Proust cree que el pasado se puede recuperar mediante la escritura. Lo creía. Estaba de verdad en esa búsqueda. Yo no lo creo. No creo que se pueda recobrar la infancia y la adolescencia, que son unos temas maravillosos. Vuelvo a esos momentos mientras estoy escribiendo, no después.

-¿Tu obra se podría leer como un inmenso diario?

-No. Son unas memorias muy diversificadas. *Memorias de un niño de derechas*, *Diario de un escritor burgués*. Sí, es una recuperación en cierto modo. Pero son libros muy diversificados. Algunos con mucha entidad propia, sobre todo *El hijo de Greta Garbo* y *Los helechos arborescentes*, en sí mismos, que no se confunden con los demás.

-¿Te resultó muy difícil pasar de los cuentos a las novelas?

-No, en absoluto. Había muchos premios y muchas revistas que pedían cuentos. Era dinero inmediato. Me gusta mucho el cuento. Éste mismo del que hemos hablado, “Domingo de invierno”. A mí me gustaría hacer un libro de cuentos en ese tono, pero no sobre mí, sobre otras personas. Pero estoy convencido de que eso no se vende, no interesa. El pobre Aldecoa, que hizo unos cuentos magníficos, está olvidado.

-¿En qué ha cambiado Madrid desde que escribiste *Travesía de Madrid a “Domingo de invierno”*?

-En nada. Es mucho más grande. Sólo ha cambiado cuantitativamente: más rascacielos, más calles... Tiene barrios que ya no conozco, pero la gente es igual.

-¿Y en qué has cambiado tú?

-¿Yo? En nada, aparte de haber envejecido mucho. Yo sigo teniendo las mismas obsesiones: la literatura, el sexo, y en un segundo o tercer plano la política.

-¿Esas tres obsesiones resuenan en el título del *Diario político y sentimental*?

-A una biografía mía, Anna Caballé, que está haciendo algo parecido a lo tuyo, le pareció espantoso el título. Podría haber escrito un título menos directo, y dejar éste como subtítulo, pero preferí no hacerlo.

-¿Las aventuras de *Travesía de Madrid* podrían suceder hoy?

-Naturalmente. El mismo paseo en el descapotable antiguo de esta tarde podría pertenecer a *Travesía de Madrid*. Varias veces hemos estado a punto de pegárnosla, porque aunque el motor es nuevo, eso es un cacharro. Un cacharro precioso.

-¿Por qué elegiste la técnica simultaneísta de *Travesía de Madrid*?

-Bueno yo la escribí cuando ya llevaba cinco años de vida intensísima de Madrid. Vivía en la calle, trabajando, buscando. Yo venía de una ciudad pequeña, Valladolid, y la locura de Madrid me fascinaba, lo mismo de hoy pero en menos metros cuadrados: el Metro, el trolebús, el tranvía. Quise expresar esa explosión de vida que me entusiasmaba. Recuerdo que yo salía un día de Correos, en Cibeles, de enviar algo, una cosa literaria, y después de bajar la escalinata de Correos que daba a la calle, me quedé viendo la plaza, sentado. Los trolebuses daban la vuelta, la gente, el sol, el verano, todo eso me encantaba. Entonces una chica muy mona, que se llamaba Luz, se sentó a mi lado. “Qué plaza tan bonita”, me dijo. Se dedicaba a los idiomas, daba clases de inglés, francés, alemán. Era muy dulce, muy atractiva. Estaba esperando a su novio. Yo le propuse irnos antes de que llegara su novio. Me parece que lo cuento en *Travesía de Madrid*. Nos fuimos corriendo. Vivía en la calle Factor, una bocacalle de Mayor. Volvió a Alemania y me escribió algunas cartas. Una vez fui yo a Munich de conferenciante. Creo que lo cuento en las *Memorias eróticas*. Estaba paseando por una calle céntrica de la ciudad. Había nieve a manta de Dios. De repente veo a una bicicleta que viene hacia mí. “Paco”. Llevaba un pasamontañas y no la reconocí. Era ella. Me llevó a ver *Hair*, que era una ópera hippy maravillosa, con momentos en que se desnudaban todos. Nos lo pasamos muy bien. Luego estuvo en mi conferencia sobre García Lorca. Estaba haciendo mi libro sobre Lorca y me lo tenía chupado. Conocí a su novio. Fue una historia breve pero bonita.

-Muchos de tus relatos terminan en un tren (*Balada de gamberros, Las ninfas, La forja de un ladrón...*) ¿Por qué?

-Lo de menos es que sea un tren. Lo importante es que terminan con la huida a Madrid, la obsesión de Madrid. Después de liberado un conflicto provinciano, el que sea,

uno en cada libro, viene la huida a Madrid. *Un carnívoro cuchillo* tiene también un final bonito con un tren: uno de los dos chicos, el listo, coge el tren, y encuentra una cabra y, como está muerto de hambre se pone a mamar leche de la cabra, que es muy buena, y la cabra encantada. En *Memorias de un niño de derechas*, mi primer libro de memorias, del 72, se dice al final que en Madrid estaba todo, las corridas de Manolete, los artículos de Ruano, etc., y había que ir a Madrid. Otras veces volví en autocar; lo de menos es el tren. Significa la huída. Madrid como apertura al mundo y a la libertad, y clausura de los círculos provincianos.

-¿Pero fuiste feliz en la provincia?

-Sí, claro, como en todas partes, pero la obsesión de Madrid era muy fuerte.

-¿Relee los libros antiguos?

-No, nunca. En cuanto empiezo me aburro, me los sé de memoria.

-¿En estas dos primeras novelas, ves al hombre que fuiste o te son por completo ajenas?

-No me son ajenas, pero como las valoro poco... Me traen más recuerdos de aquella época que no están escritos ahí. Cosas, uno no siempre piensa en libros.

-Desde muy pronto dijiste que querías hacerte una voz propia. ¿Encuentras la huella en estos primeros libros de algún escritor admirado?

-Pues no sé qué decirte. En los primeros artículos, Ruano, luego no. El *Larra* no creo que se parezca a ningún otro ensayista. Se puede ver la raza, la genealogía, de dónde viene uno, eso sí.

-Juan José Plans escribió en su crítica sobre *Travesía de Madrid* que “acertaste plenamente en las partes que dedicas a describir Madrid”, y habló de apuntes periodísticos, de reportaje. ¿En qué medida ha podido influir tu profesión de periodista en los libros que has escrito?

-Es lo mismo, ya te lo dije un día. La escritura es más o menos la misma. No puede influir una cosa en la otra porque todo es lo mismo.

-¿Entonces por qué estimas tan poco los libros de artículos?

-No, los valoro más que nada. Lo que pasa es que no los meto en la cuenta de los libros. Cuando me dicen: “Umbral ha escrito cien libros”, yo lo niego, no quiero hacer

trampas. En esos libros los artículos los he seleccionado yo, como las teselas de un mosaico, y sé que son buenos.

-¿Qué épocas encuentras en tus columnas?

-He ido cambiando de formas, por épocas. Las del Grupo Correo, años 70, eran más costumbristas quizá; las de *El País* son más dialogadas; las de ahora, a veces, son más ensayísticas. Durante la Transición las columnas estaban muy atentas a la jerga, al cheli. Cada cosa en su momento me dio su juego.

-Cuando te hicieron doctor honoris causa se dijo que el historiador del futuro, para entender nuestro tiempo, tendría que leer tus columnas.

-No lo sé, tendría que releerlas todas. Yo iba todos los días a las Cortes para reflejar lo que pasaba, mis *Crónicas antiparlamentarias*, porque yo estaba contra aquel parlamento. Las recopilé en ese libro para la editorial que tenía Caballero Bonald, Editorial Júcar.

-Vuelvo sobre una pregunta anterior contestada parcialmente. *Balada de gamberros* y *Travesía de Madrid* son novelas muy sensualistas, con una gran atención, entre los sentidos, hacia el olfato. ¿Crees que la esencia de las cosas es lo esencial de las cosas?

-Bueno, a mí me gusta dar el olor de una mujer, de un lugar, de un río. En algún sitio tengo escrito que yo tenía unos álamos en la casa del lado, y decía: “Voy a ver a mi álamo blanco que huele a galgo y a Soria”. Encontrar dos adjetivos como esos me parece que es encontrar la esencia de la cosa. Recuerdo que Pablo Neruda, en la “Oda al jabón”, dice: “jabón, hueles a mi prima”, que es precioso porque le da la vuelta. Es la prima la que huele a jabón, seguramente se lavaba mucho, pero a él el jabón le huele a su prima.

-Algunos críticos te han achacado una excesiva adjetivación en el estilo.

-Eso es el barroco, pero me da igual. Me encanta adjetivar. Azorín dijo que la literatura está en el adjetivo.

-Y muchos escritores, como Manuel Vicent, piensan que uno es escritor cuando se para a pensar en el adjetivo.

-Claro, efectivamente, el no-escritor, aunque sea novelista, aunque escriba, adjetiva con lo fácil, con lo inmediato, con lo de siempre; entonces dice que la mujer huele a rosas, y las rosas a mariposas.

-A tí te encantan las tríadas de adjetivos...

-Sí, pero que sean imprevisibles como eso de “a galgo y a Soria”. Me gusta mucho adjetivar, es de lo más bonito de escribir. A mí lo que fastidia de Azorín es que adjetiva siempre diciendo: el cielo es azul, la pared es blanca... Para eso uno no escribe.

-En tu discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras decías que “el barroquismo puede ser el gran peligro y pecado de nuestra literatura”, pero que merecía la pena suicidarse.

-Sí, es posible que un escritor que no administre su barroquismo se torne ilegible, pero yo prefiero ese pecado, ese peligro, a la sequedad de Azorín, que al final acaba recurriendo a un arcaísmo, como cuando dice: “Acaricio el cerro del gato”.

-¿Eres más barroco ahora o cuando empezaste?

-Tendría que mirarlo, porque no me acuerdo y no me preocupa. Pero creo que hay que dejarle descansar al lector. Es una estrategia de escritor inevitable, el que no la utilice es tonto. En el cine verás que después de unas escenas muy intensas viene una cadencia, unas escenas demoradas, lentas, poéticas. Hay que alternar como en la música.

-El contraste es un arma fundamental.

-Es necesaria para la armonía de la obra, y para la armonía del consumidor, del espectador, del lector. Después de haberle tenido tenso, bien por la emoción, bien por el esfuerzo mental de haber leído una página muy barroca, se encuentra con algo como: “Pues ayer iba yo a comprar el pan...”, y entonces se relaja. Yo, antes de ponerme a escribir por las mañanas, miro lo escrito al día anterior, para cambiar el tono. Que la separación entre capítulos (yo no pongo números, ni títulos) no la dé sólo el espacio en blanco, también el tono.

-El libro que estás escribiendo, *Memorias borbónicas 2*, dices que es un libro de memorias, pero cuentas cosas del presente.

-Bueno, está escrito en presente, pero son memorias porque cuando salga, dentro de un año, todo esto es ya historia. Y cuento cosas desde la muerte de Franco. Aparte de que la gente no distingue. El *Cuaderno gris* de Pla es un diario, o dietario, como dicen los catalanes, y todo el mundo lo llama memorias.

-Por qué tu obsesión por las cabras, tan recurrentes en tus novelas?

-La cabra es un animal precioso. A mí me encantan los animales. Y la cabra tiene un significado totémico tremendo. Picasso hizo muchas cabras en escultura. Las hacía de

tamaño natural. Una, cuando la acabó, la tenía en un pedestal, y había atado el modelo natural a la escultura. A Picasso le fascinaban las cabras, como los toros.

-Eso es lo que dices tú que hace Proust, que colocaba el personaje literario junto a la persona real.

-Sí, siempre, pero Proust lo hacía para disimular, para camuflarlos. Así, cuando alguien venía a quejarsele, le decía que ése no era él, sino el otro, el que él había puesto para protegerse.

-¿Tienen algún significado especial tus cabras?

-La simbología de las cabras viene de los griegos, la fornicación con las cabras... Yo asumo todos esos significados. Cuando yo vine a vivir aquí, en Majadahonda, había muchas cabras. Son unos animales magníficos. No como la oveja, que es muy vulgar, muy uniforme. Decía Mihura que si esquilabas una oveja se veía el perro

-¿Qué novelas te gustan más de las tuyas?

-Yo estoy convencido de que *Los helechos arborescentes*, *Mortal y rosa*, *El hijo de Greta Garbo*, *Madrid 650* son unos libros magníficos. Luego, *Las señoritas de Aviñón*, *El fulgor de África*, *Las ánimas del purgatorio*, todo eso son novelas más dudosas. *Madrid 1940* también me gusta, creo que es muy novela. *El socialista sentimental* la meto con las novelas políticas, como *Madrid 1940*, etc. Otras novelas admito que no sean buenas, como *Memorias borbónicas*, que no me salió. Yo tenía todo ese mundo, el de la jet, que he vivido mucho, y quería hacer la novela, pero no encontré un argumento bueno. Yo creía que la trama (había un crimen de homosexuales) era suficiente, pero luego vi que no me gustaba.

-¿Francesillo, era un mote tuyo de niño?

-No, viene de Francesillo de Zúñiga, el cronista de Carlos V, y de mi nombre, claro, Francisco.

-A tí te fascina el diálogo, y los haces muy bien sobre el papel. Háblame sobre el diálogo.

-A mí siempre me dice la gente del teatro que escriba para el teatro porque dicen que domino el diálogo. Y yo les contesto: a mí me sale muy bien el diálogo a condición de no tener nada que decir. En *Tiempo* hago una colaboración de dos chicas pijas que dialogan en un bar que se llama Pijo's Bar. Todos los artículos son dialogados. Te voy a leer uno para que veas cómo es. [Y me lee el artículo que ha escrito esta tarde mientras esperaba mi

llegada esta tarde. Me doy cuenta de lo bien que se lo pasa escribiendo Francisco Umbral.] Como me hablabas de diálogo, me he acordado de lo más dialogado que hago yo ahora. A mí me gusta el diálogo, y creo que lo hago bien. Pero no me meto ni en teatro ni en el cine. Escribir un guión es aburridísimo: “Exterior. Noche.” Yo tengo que hacer alguna greguería sobre la noche.

-Metes mucha religión en tus libros. ¿Tu intención no es transgresora o provocativa?

-Yo, como cualquier español de mi edad, he vivido el mundo de una Iglesia, de una religión, con muchos curas y frailes. Es un mundo muy rico, porque la Iglesia está cargada de cultura, de barroco... y también de putrefacción. Debía haber hecho una novela entera sobre la religión. En *Pío XII* me acerqué bastante a eso. Allí están en el cielo los católicos, mis amigos, leyendo los periódicos católicos franceses, Pepe Lozano, etc. Es un cachondeo. Yo descubro que mi ángel de la guardia es una chica, y me la cepillo. A mí la religión desde muy pequeño dejó de interesarme, un cachondeo y un camelo, pero valoro la cultura que ha engendrado, el barroco de los jesuitas, y el gótico, el Cristo de Velázquez, muchas cosas.

-Todavía puedes escribir ese libro.

-No, porque yo cerré el ciclo de mi infancia y adolescencia en *Los cuadernos de Luis Vives*. No hay un afán anticlerical, porque los pecados de la Iglesia estaban ya denunciadísimos. El que inaugura la blasfemia literaria es Baudelaire, que todavía le preocupaba todo esto mucho. La *Oda al Santísimo Sacramento* de Lorca también es muy buena. Pero hasta la blasfemia se ha pasado. La Iglesia es una cosa que está muerta.

-Balada de gamberros empieza con una pelea entre dos bandas juveniles. Un muchacho rompe el hielo del río y se ahoga. Termina la novela con un beso del protagonista a Estrella, la bizca, en el retrete del tren. El comienzo y el final son muy cinematográficos, ¿verdad?

-Pues sí, no me había dado cuenta nunca. Otra novela sobre la que podían haber hecho una película, pero los directores no leen, prefieren encargar un guión a un tío que no sabe escribir. Estrella era una chica preciosa, y era bizca. Hoy la habrían operado. No me acuerdo de si se llamaba así o lo inventé el nombre. El defecto completaba su belleza.

-¿Hay nostalgia en esa novela?

-No, porque yo tenía aún muy reciente el mundo de Valladolid. Tenía por contar todo ese mundo de Valladolid. Era el arranque de una saga, que diría un pedante.

-Has repetido muchas veces la frase de Borges: “La poesía trabaja siempre con el pasado”.

-Claro, yo he trabajado mucho sobre mi pasado, sobre el pasado.

-¿Es verdad que en España no se lee nada?

-No se lee nada. Con la televisión no se lee nada. Ya el cine fue grave, pero mucho peor la televisión. Mi periódico da tres películas a la semana. Yo me planteé que no se puede competir con el cine, y que hay que hacer otro género que no sea la novela. Entonces haré mi *Rubén*, mi *Quevedo*, mis memorias, mis diarios íntimos, para que me lea sólo el que lee literatura, pensamiento, ensayo, porque para contar una historia ya está el cine.

-A ti te gusta mucho trabajar, ¿verdad?

-No, a mí me gusta mucho escribir. Me gusta la urgencia del artículo diario, y la calma y el recreo literario del libro, y si sale un folio, dos, más de tres no... pues bien.

Después de nuestra entrevista, Umbral me lee uno de los poemas que está escribiendo para Onda Cero y los primeros folios del libro que tiene entre manos, *Memorias borbónicas 2*.⁵⁴⁰ Me dice que en ese libro quiere hacer una “fluencia continua, de la prosa, de la vida, del cerebro, un río sin fin, una historia sin fin”. Está pensando en una frase de Sartre para empezar el libro: “Escribir es producir futuro”.

No hace falta mitificar a Francisco Umbral, porque es en lo cotidiano, en el texto oral que hoy ha compartido conmigo, entre su gata, su albornoz, su mujer, María España, que le trae un caldo, cuando Umbral es más criatura literaria, y basta transcribir sus palabras, de la grabadora al papel, para comprobarlo.

Yo había procurado centrar la entrevista en la primera etapa de su obra, sobre todo *Travesía de Madrid* y *Balada de gamberros*, pero la conversación se desvió a otros libros, otros temas y otras épocas. Era inevitable, y estoy seguro de que también fue positivo.

Al salir de la Dacha, aquel domingo de mayo lluvioso, yo iba pensando en ese libro de memorias cuyos primeros pasos había tenido la fortuna de presenciar. Literatura en marcha.

⁵⁴⁰ Umbral refundió ese proyecto en *Madrid, tribu urbana*, publicado en otoño de 2000.

FRANCISCO UMBRAL

Miguel de Oriol

Miguel de Oriol va a hacer seguramente la nueva Escuela de Música de Madrid, con lo que cubre una esquina poco vistosa de la Plaza de Oriente y le da a Madrid un triángulo musical —el palacio, el teatro, la escuela— que queda muy completo. Yo creo que lo que Miguel quiere, sobre todo, es cerrar la plaza, que es ya un poco su obra.

—Quise quitar ese magnolio que tapa la estatua de Felipe IV, y doña María me dijo:

—El magnolio ni tocármelo.

Paloma O'Shea pone una pasta generosa, Miguel pone los planos y el mundo pone la música. En *La guerra carlista*, de Valle-Inclán, hay un pastor guerrillero que se llama Miquelo. Es noble y le engaña el cura Santa Cruz. Miquelo me habla de sus antepasados carlistas. Se ve que los Miquelos vascos son así: nobles, obstinados, rupestres y duros. En su casa de Toledo tiene Miguel la cornamenta de todo lo que ha cazado en esta vida, que es mucho. No habría podido yo soportar la muerte de uno solo de esos bichos. Esbeltas especies caprinas, como demonios angélicos, con la llamarada fría de sus cornamentas. Miguel le va a poner a la Escuela de Música cristales dorados y tierras calientes de Extremadura. También quiere, por otra parte, sumar reyes y caballos a la plaza, y poner un Alfonso XIII peatonal. Miguel es un barroco, y eso se le nota sobre todo en la prosa, artículos donde cuenta muchas cosas y divaga sobre otras, haciendo de la arquitectura un género literario.

—A mí lo que me gusta del proyecto, Miguel, es que se tape esa esquina «años 40» de la plaza.

—A eso vamos.

Me enseña los planos y me deja convencido. Miguel es un



hombre que tiene banderas en Toledo y enemigos en Madrid.

—Este proyecto que ves ha tenido aquí toda una campaña en contra.

Según los planos, la Escuela va a quedar decente, entonada, madrileña, a juego con la plaza, a juego con la cultura. Miguel Oriol es un gran amigo y un hombre sabio. Lo que no le perdono es que mate tantos ángeles caídos, que no otra cosa son las buenas y líricas bestias de Dios y del diablo.

—¿Pero a ti te gusta la ópera, Miquelo?

—Me duermo.

—Yo también.

Lo que me gusta es la arquitectura de los buenos teatros de ópera.

—¿Y en esa Escuela se darán clases?

—Claro. Clases y conciertos. Música de cámara y conjuntos de cuerda.

—Ah.

Alguna vez que quedamos a comer en familia, Miguel se presenta con escarpines y un ramo de perdices recién muertas, como en un drama rural, como si con la misma escopeta tuviera que matar al traidor. Epico y barroco, Miguel es de pronto un dandy de chaleco blanco. Está lleno de premios y de cosas. Es una biografía saturada. Come, bebe, conversa, me hace recorrer media plaza de Oriente.

Miguel Oriol va a crear seguramente la Escuela de Música de Madrid, eliminando un edificio años cuarenta que afea el esquinazo Oeste de la Plaza de Oriente. El proyecto es racional porque completa, o casi, la escenografía de la plaza, pero Oriol tiene que encontrar la fórmula de edificio que nos ofrezca un Madrid estilizado y un borbonismo simplificado. Yo creo que ya tiene esa fórmula. A mí, de momento, me ha comido el tarro.

Una niña que llora

En medio del empastelamiento de la última matanza vasca hemos visto la foto del presidente **Aznar** limpiando con sus manos las lágrimas de la hija de **Pedro-**



sa, casi una niña. Ni pañuelo ni recurso a la familia ni cosa alguna. Sólo un hombre joven, con el sentimiento de la paternidad todavía reciente, que repara en el llanto de una hija del muerto. Manos duras de hombre duro, manos que quieren ser sensibles, secando el llanto ciego de una niña rubia.

Más allá de los protocolos, más allá de las actitudes y protestas. Eso que tiene de padre todo presidente, si lo es con un mínimo de dignidad. Eso que tiene de padre todo hombre. Todas eran sus hijas en el entierro de Pedrosa. Porque Aznar también tuvo la visita de la muerte muy cerca, es sólo el superviviente de un crimen. Esta niña tiene la muerte en casa, como una piedra negra, como un bulto de llanto, como una mancha para siempre, y de pronto encuentra otro padre en el señor de Madrid, en el hombre de manos cortas y duras, que quiere hacerlas sensitivas para enjugar a una niña, para llevarse en el frío corazón la humedad de unos ojos infantiles que le mirarán siempre desde dentro de su propia conciencia. La niña y el viejo, que es otro niño y le hemos visto crecer a contramano, enmendándose en sus errores, llorando al niño que se le murió dentro cuando a él quisieron abrirle el cuerpo y volarle las cuatro ideas, que hoy son cuarenta o cuatrocientas.

No vendo mi pobre columna, que nada vale, ni dimito de mi persona, pero me ha emocionado ese gesto, el úni-

co, que va más allá del sentimiento protocolario, que es espontáneo como la caricia a un perro, a un gato, como pasar la mano por el pelo y el trigo de una niña desconocida.

No sé si Aznar es buen presidente, pero está claro que es buen hombre. Padre reciente por joven, víctima reciente por «apuntado», Aznar se ha identificado con el llanto de la hija de Pedrosa y las yemas de sus pulgares se han posado un momento en la mejilla tenue y abrasada de la niña, porque el llanto abrasa, y eso lo sabemos quienes todavía, a veces, conseguimos llorar de verdad.

Aznar, un señor corriente, consigue aquí la sublimidad de lo corriente, lo que emociona al personal, aunque el primer emocionado era él. ¿Pero es que nadie se ocupa de esta niña que llora por un padre que se ha llevado el río de la vida, luminoso, el río de la muerte, negro de sangre? La sangre de Pedrosa en las lágrimas niñas de su hija, Aznar ha tocado esa sangre en la humedad dulcísima de un llanto casi infantil. Estos gestos «políticos» ya no debieran sorprendernos, y por eso nos sorprende más la foto del presidente y la chica. También Aznar ha logrado mayoría en el alma pequeña de una niña, ah ese instantáneo padre que huele a presidente.

Muerte ¿dónde está tu victoria? La amistad del hombre y la niña, la nariz de ella asomando entre los pulgares de él, algo que esta chica ya jamás podrá olvidar. No era un presidente ni su gesto vale como presidencial. Era un hombre que olía a padre y supo atender el llanto de una menor. Muerte ¿dónde están tus duras lágrimas?

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1. Obras de Francisco Umbral:

Larra. Anatomía de un dandy, Madrid, Alfaguara, 1965.

Balada de gamberros, Madrid, La Novela Popular, 1965.

Travesía de Madrid, Madrid, Alfaguara, 1966.

“*Travesía de Madrid. Autocrítica*”, en YNDURÁIN, Francisco, *Prosa novelesca actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 103-114.

“Teoría larga para escribir relatos breves”, en YNDURÁIN, Francisco, *Prosa novelesca actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969, pp. 213-230.

Si hubiéramos sabido que el amor era eso, Barcelona, Destino, 1974 (1ª ed., Literoy, 1969).

El Giocondo, Barcelona, Planeta, 1977 (1ª ed., 1970).

Memorias de un niño de derechas, Barcelona, Destino, 1972.

Los males sagrados, Barcelona, Planeta, 1973.

Retrato de un joven malvado, Barcelona, Destino, 1973.

Las europeas, Barcelona, Plaza & Janés, 1974.

Mortal y rosa, edición de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra-Destino, 1995 (1ª ed., 1975).

Mortal y rosa, prólogo de José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Destino-Planeta, *Biblioteca Francisco Umbral*, 1998.

Las ninfas, Barcelona, Destino, 1994 (1ª ed. 1976).

La noche que llegué al Café Gijón, Barcelona, Destino, 1978 (1ª ed. 1977).

Tratado de perversiones, Madrid, Argos-Vergara, 1977.

- Teoría de Lola*, Barcelona, Destino, 1995 (1ª ed. 1977).
- Diario de un escritor burgués*, Barcelona, Destino, 1978.
- Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (1ª ed. 1978).
- Las Giganteas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- El hijo de Greta Garbo*, prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed. 1982).
- Los helechos arborescentes*, prólogo de Eduardo Haro Tecglen, Barcelona, Planeta, 1999 (1ª ed. 1980).
- Trilogía de Madrid*, Barcelona, Planeta, 1984
- Trilogía de Madrid*, prólogo de Javier Villán, *Biblioteca Francisco Umbral*, Barcelona, Planeta, 1999 (1ª ed. 1984).
- La belleza convulsa*, Barcelona, Planeta, 1996 (1ª ed. 1985).
- Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Barcelona, Planeta, 1985.
- Guía de pecadores*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Memorias de un hijo del siglo*, Madrid, Ediciones El País, 1987.
- El fulgor de África*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- La escritura perpetua, ¿Madrid?*, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989.
- Leyenda del César Visionario*, Barcelona, Seix Barral, 1995 (1ª ed. 1991).
- Memorias eróticas*, Madrid, Temas de Hoy, 1992.
- Memorias borbónicas*, Barcelona, Planeta, 1992.
- Madrid 1940. Memorias de un joven fascista*, Barcelona, Planeta, 1993.
- Las palabras de la tribu (De Rubén Darío a Cela)*, Barcelona, Planeta, 1994.
- La rosa y el látigo*, antología de Miguel García-Posada, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- Las señoritas de Aviñón*, Barcelona, Planeta, 1995.
- Diccionario de Literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995.
- Madrid 650*, Barcelona, Planeta, 1995.
- Los cuerpos gloriosos*, Barcelona, Planeta, 1996.
- Capital del dolor*, Barcelona, Planeta, 1996.
- Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996.

La forja de un ladrón, Barcelona, Planeta, 1997.

Historias de amor y Viagra, Barcelona, Planeta, Biblioteca Francisco Umbral, 1998.

Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué, Barcelona, Planeta, 1998.

Diario político y sentimental, Barcelona, Planeta, Biblioteca Francisco Umbral, 1999.

“La Celsa”, *Los placeres y los días*, *El Mundo*, 22 de enero de 2000, p. 64.

El socialista sentimental, Barcelona, Planeta, 2000.

“Miguel de Oriol”, *Los placeres y los días*, *El Mundo*, 26 de febrero de 2000, p. 80.

“Domingo de invierno”, en Rosa Regás: *De Madrid... al cielo*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000, pp. 167-170.

“La invisible”, *Los placeres y los días*, *El Mundo*, 11 de mayo de 2000, p. 68.

“Una niña que llora”, *Los placeres y los días*, *El Mundo*, 7 de junio de 2000, p. 76.

“Manolete (1947)”, *El Mundo*, 6 de agosto de 2000, suplemento *UVE*, p. 8.

Madrid, tribu urbana, Barcelona, Planeta, 2000.

Un ser de lejanías, Barcelona, Planeta, 2001.

Los Alucinados, prólogo de José Antonio Marina (“Manual de instrucciones para leer a Umbral”), Madrid, La Esfera de los Libros, 2001.

“El Frondor”, *Por el camino de Umbral*, *El Cultural*, 13 de febrero de 2002, p. 66.

2. Libros y artículos sobre Francisco Umbral:

AMORÓS, Andrés: “El género de *Mortal y rosa* y el *Diario de un snob*”, *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 616, 1977, pp. 4-7.

ARDAVÍN, Carlos X.: “La transición democrática en el periodismo político de Francisco Umbral”, *Arbor*, nº 642, junio de 1999, pp. 179-185.

–“A la sombra de las muchachas rojas de Francisco Umbral”, *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XXXIV, nº 1, enero de 2000, Washington University, p. 145.

–“Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral”, *Revista Hispánica Moderna*, año LIII, junio 2000, Hispanic Institute, Columbia University, Nueva York, pp. 153-161.

-*Valoración de Francisco Umbral: Ensayos críticos en torno a su obra*, Oviedo, Llibros del Peixe, en prensa.

BASANTA, Ángel: Reseña de *El socialista sentimental*, *El Cultural*, 20-2-2000, p. 13.

CABALLÉ, Anna: "Francisco Umbral: los comienzos de un escritor", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, septiembre de 1999, Universidad de Barcelona, pp. 9-20.

-Reseña de *Diario político y sentimental*, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, septiembre de 1999, Universidad de Barcelona, pp. 191-193.

CANO, José Luis: Reseña de *Diario de un escritor burgués*, *Ínsula*, Madrid, núms. 396-397, noviembre-diciembre 1979, pps. 16 y 17.

CARRERO ERAS, Pedro: "Umbral y sus evocaciones", *Ínsula*, Madrid, nº 358, septiembre de 1976, pp. 1 y 10.

CASTELLANI, Jean-Pierre: "Francisco Umbral ou la création simultanée", en *Les Langues Neo-Latines*, París, vol. 80, núm. 257, 1986, pp. 53-60.

-"Récit picaresque et mémoire magique dans *Los helechos arborescentes* de Francisco Umbral", en *Études Hispaniques*, nº 14, *Écrire sur soi en Espagne: Modèles et écarts* [Actes du III Colloque International d'Aix-en-Provence (4-6 décembre 1986)], Aix-en-Provence, Université, 1988, pp. 137-148.

-"Fonction et représentation du corps dans l'oeuvre de Francisco Umbral", *Erotisme et corps au XX Siècle*, *Hispanística XX*, nº 9, Université de Bourgogne, Dijon, 1992.

-"Autoportrait dans l'oeuvre romanesque de Francisco Umbral", en Guy Mercadier (ed.): *L'Autoportrait en Espagne: littérature et peinture* [Actes du IV Colloque International d'Aix-en-Provence (6-8 décembre 1990)], Aix-en-Provence, Université, 1992, pp. 289-301.

-"De Ramón a Paco: de Ramón Gómez de la Serna a Francisco Umbral", en Evelyne Martín Hernández (ed.): *Ramón Gómez de la Serna*, CRLMC (Centre de Recherches sur les littératures Modernes et Contemporaines), Universidad de Saint-Etienne, 1999, pp. 275-282.

-“El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, septiembre de 1999, Universidad de Barcelona, pp. 51-59.

CELA, Camilo José: “Querido Paco:”, *El Mundo*, 18 de enero de 2002, p. 18 (ya publicado en el mismo periódico el día 22 de enero de 1993).

DOMINGO, José: Reseña de *Los buscadores de agua*, de Juan Farias, y de *Travesía de Madrid*, de Francisco Umbral, en *Ínsula*, enero de 1967, nº 242, p. 5.

-“Si hubiéramos sabido que el amor era eso”, *Ínsula*, Madrid, nº 280, marzo de 1970, p. 5.

ESPADA, Arcadi: “Odiar da cáncer”, entrevista a F.U., *El País*, 17 de diciembre de 2000, suplemento *Domingo*, pp. 12 y 13.

FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel: “Crónica y novela en *Las ninfas*, de Umbral”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 373, julio de 1981, pp. 109-127.

GARCÍA JAMBRINA, Luis: “Francisco Umbral: bibliografía”, *Ínsula*, 581, mayo de 1995, pp. 15-17.

GARCÍA-POSADA, Miguel: Miguel García-Posada: “Estructura y sentido de *Leyenda del César Visionario*”, *Barcarola*, Albacete, nº 39, 1992, pp. 217-226.

-“Una sátira política”, reseña de *El socialista sentimental*, *El País*, *Babelia*, 18 de marzo de 2000, p. 10.

GENOUD DE FOURCADE, Mariana: “Narración, memoria y crónica en Francisco Umbral: una reconstrucción de la identidad”, en Mariana GENOUD DE FOURCADE (ed.), *Literatura y conocimiento*, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, 1998, pp. 137-168.

HARO TECGLÉN, Eduardo: “Umbral: defensa de la escritura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 450, diciembre de 1988, pp. 39-47.

HERNÁNDEZ, Antonio: “Umbral: anatomía de un éxito”, *Nueva Estafeta*, nº 18, mayo 1980, p. 114-117.

HERRERA, Ángel Antonio: *Francisco Umbral*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991.

IZQUIERDO, Paula: “El fascismo no es más que el corazón malo del capitalismo”, entrevista a F.U. sobre *El socialista sentimental*, *El Mundo*, 8 de febrero de 2000, pp. 58 y 59.

MACTAS, Mario: *Las perversiones de Francisco Umbral*, Madrid, Anjana Ediciones, 1984.

MARTÍNEZ, Guillem: “Aquí se debe haber ahogado un pulpo”, entrevista a Francisco Umbral, *Quimera*, nº 110, mayo de 1992.

MARTÍNEZ RICO, Eduardo: “El escritor escribe sobre escritores”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 18, 2000, pp. 265-275.

-“Los umbrales de Umbral: primeros pasos novelescos de Francisco Umbral”, en Fidel López Criado (coordinador), *El papel de la literatura en el siglo XX*, I Congreso Nacional Literatura y Sociedad (A Coruña, abril 2000), Universidade da Coruña, 2001, pp. 415-427.

-*Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca, 2001.

-“Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y Viagra*”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001, pp. 367-375.

-“Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 19, 2001, en prensa.

-“Francisco Umbral: la novela de la memoria”, en Carlos Ardavín: *Valoración de Francisco Umbral: Ensayos críticos en torno a su obra*, Oviedo, Llibros del Peixe, en prensa.

NAVALES, Ana María: *Cuatro novelistas españoles: Delibes, Aldecoa, Sueiro, Umbral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

PLA, Josep: “Umbral de otoño”, *Destino*, Barcelona, 9-15 de octubre de 1975, p. 17.

PLANS, Juan José: Reseña de *Travesía de Madrid* en *La Estafeta Literaria*, diciembre de 1966, nº 359, p. 20.

PRADA, Juan Manuel de: “Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*”, *Ínsula*, nº 581, mayo de 1995, pp. 20 y 21.

SANZ VILLANUEVA, Santos: Reseña de *Un ser de lejanías*, *El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 11.

SILVA, Jesús: “Este libro no nace de mi pasión política”, entrevista a Francisco Umbral, *El Universitario Europeo*, periódico de la Universidad Europea CEES, marzo 2000, p. 49.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Prólogo” a *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (1ª ed. 1978), pp. 9-33.

VILLÁN, Javier: *Francisco Umbral: la escritura absoluta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

-*Francisco Umbral*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1999.

VILLANUEVA, Darío: reseña de *Madrid 650*, *ABC Cultural*, nº 214, 8 de diciembre de 1995, p. 15.

VIVAS, Ángel: “Francisco Umbral con la rosa y el látigo”, *Leer*, nº 3, enero-marzo 1985.

Ínsula, número monográfico sobre Francisco Umbral con motivo de su 60 aniversario, Madrid, nº 581, mayo de 1995. Artículos de Óscar Barrero Pérez, Anna Caballé, Luis García Jambrina, Miguel García-Posada, Pere Gimferrer, Juan Gracia Armendáriz, Abraham Madroñal Durán, Eugenio G. de Nora, Antonio Penedo, José María Pozuelo Yvancos, Juan Manuel de Prada, Gonzalo Santonja y Emilia Velasco Marcos.

3. Libros sobre la novela:

AMORÓS, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1984.

BOURNEUF, Roland y OULLET, Réal: *La novela (L'Univers du Roman*, trad. y notas complementarias de Enric Sullá), Barcelona, Ariel, 1989 (1ª ed. 1976).

FORSTER, Edward Morton: *Aspectos de la novela (Aspects of the novel*, trad. de Guillermo Lorenzo), Madrid, Debate, 1983.

MAINER, José-Carlos: *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

VILLANUEVA, Darío: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1995 (1ª ed. 1989).

4. Historias de la literatura y ensayos sobre la novela española contemporánea:

ASÍS GARROTE, María Dolores de: *Última hora de la novela en España*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1996, pp. 432 y 433.

MARTÍNEZ CACHERO, José María: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 629-635.

SANZ VILLANUEVA, Santos: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, pp. 185 y 186.

-*Historia de la novela social española (1942-1975)*, tomo II, Madrid, Alambra 1986 (1ª ed. 1980), pp. 903-905.

-*Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1994 (1ª ed. 1984), pp. 178-179.

SOLDEVILLA, Ignacio: *Historia de la literatura española 2*, Madrid, Alambra, 1982 (1ª ed. 1980), pp. 357-359.

VILLANUEVA, Darío: *La novela lírica*, dos tomos (I Azorín, Gabriel Miró; II Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés), prólogo general de Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, pp. 9-23 del primer tomo.

5. Otras obras consultadas:

DELIBES, Miguel: *Diario de un cazador*, Barcelona, Destino, 1980 (1ª ed. 1955).

-*Diario de un emigrante*, Barcelona, Destino, 1987 (1ª ed. 1958).

-*Diario de un jubilado*, Barcelona, Destino, 1995.

ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis (Come si fu una tesi di laurea -1977-*, trad. de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez), Barcelona, Gedisa, 1998.

HUIDOBRO, Vicente: *El espejo de agua*, en *Obras Completas*, 2 vols., ed. de Hugo Montes, vol I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 219.

MAY, Georges: *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (1ª ed. *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de Frances, 1979).

PAVESE, Cesare: *El oficio de vivir. El oficio de poeta (Il mestiere di vivere –1952-, Il mestiere di poeta –1951-*, trad. de Esther Benítez), Narrativa Completa 1, Barcelona, Bruguera, 1979.

SALMON, Álex: Entrevista a Luis Landero, *El Mundo*, 11 de julio, 2001, p. 53.

VILLANUEVA, Darío: “Realidad y ficción: la paradoja autobiográfica”, en ROMERA, José, YLLERA, Alicia, GARCÍA-PAGE, Mario y CALVET, Rosa: *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993, pp. 15-31.