

The background of the cover is an abstract composition of various geometric shapes, including triangles and polygons, in shades of teal, red, and black. These shapes are layered and overlap, creating a complex, architectural feel. A central white rectangular area with a thin black border contains the text.

FRANCISCO UMBRAL Y LA FILOSOFÍA

Edición de Carlos X. Ardavín Trabanco y
Esmeralda Balaguer García

NEXOFÍA

LA TORRE DEL VIRREY
INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES AVANZADOS

FRANCISCO UMBRAL Y LA FILOSOFÍA

Edición de
Carlos X. Ardavín Trabanco y
Esmeralda Balaguer García

Nexofía



Edita:
Instituto de Estudios Culturales Avanzados
La Torre del Virrey

NEXOFÍA, LIBROS ELECTRÓNICOS DE LA TORRE DEL VIRREY,
colección dirigida por Esmeralda Balaguer García

Apartado de Correos 255
46183 l'Eliana (Valencia), España

<<http://www.latorre delvirrey.es>>

Edición y Maquetación:
Esmeralda Balaguer García

Diseño de cubierta:
Teresa Lizandra Martos

ISBN 978-84-09-57886-3

5 | Presentación

15 | Francisco Umbral: muestra filosófica
CARLOS X. ARDAVÍN TRABANCO

33 | Lo filosófico como ingrediente fondo-formal
en Francisco Umbral
DIEGO VADILLO LÓPEZ

45 | Francisco Umbral, pensador de periódico
JEAN-PIERRE CASTELLANI

58 | La filosofía como divertimento
en el columnismo de Umbral
RAFAEL RUIZ PLEGUEZUELOS

74 | Umbral y la transparencia, *Mortal y rosa*
MARÍA ISABEL FERREIRO LAVEDÁN

99 | Literatura y pensamiento. Dos ejercicios sobre
Los helechos arborescentes
FRANCISCO JOSÉ MARTÍN

130 | Por los caminos filosóficos de *Un ser de lejanías*
ANA GODOY COSSÍO

153 | Temporalidad y lenguaje en *Un ser de lejanías*
GONZALO NAVAJAS

178 | Teoría y práctica de la metáfora
en Francisco Umbral ('esa lanza que mata')
ELOY E. MERINO

220 | Pensar por imágenes.
La imaginación creadora en Francisco Umbral
CARLOS PEINADO ELLIOT

PRESENTACIÓN

Carlos X. Ardavín Trabanco

Los lectores asocian el nombre de Francisco Umbral primordialmente al periodismo, a los diarios y las memorias, y, en menor medida, a la novela, pero no a la filosofía. Esta, sin embargo, tuvo un influjo decisivo —casi tan importante como la poesía— en la escritura umbraliana. Un libro como *Mortal y rosa*, por citar un caso paradigmático, sería una obra trunca si se expurgaran de sus páginas las numerosas referencias filosóficas que contiene y que contribuyen a su excelencia literaria.¹

¹ Las huellas filosóficas en *Mortal y rosa* han sido identificadas y ponderadas por diversos estudiosos; entre ellos, cabe mencionar a BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN, 'Alétheia. El desvelamiento filosófico de Francisco Umbral en *Mortal y rosa*'; GONZALO NAVAJAS, 'Las figuraciones de la temporalidad y la *Existenz* en *Mortal y rosa* de

Umbral fue un precoz y asiduo lector de filosofía,² desde sus inicios profesionales hasta sus últimos días. La filosofía, junto a la poesía, fraguó su formación literaria, como ya en 1974 señalara Ana María Navales:

De la emoción poética pasa a los filósofos. Acude a los pensadores clásicos, buscando las explicaciones del mundo, pero rechazando lo que no está de acuerdo con su personalidad, acepta únicamente a Heráclito el Oscuro. [...] Se interesa por la *Fenomenología del espíritu*, de Hegel. [...] Lee algo a Heidegger, pero le resulta duro por la terminología. También a Unamuno y a Marcuse entero. Un libro importante en su etapa de formación será *El concepto de la angustia*, de Kierkegaard. [...] De Ortega nace su vocación por el ensayo, aunque no comparte sus ideas fundamentales ni la actitud optimista del filósofo. [...] Estas lecturas serán la base de descubrimientos posteriores, que se

Francisco Umbral'; y CARLOS PEINADO ELLIOT, 'La base nihilista de la poética neobarroca umbraliana en *Mortal y rosa*'; estos trabajos se recogen en *Francisco Umbral. Estudios críticos en torno a Mortal y rosa*, ed. de Carlos X. Ardavín Trabanco, *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* [Universidad de Puerto Rico en Humacao], 21 (2014), pp. 123-132, 133-140 y 141-155. MIGUEL GARCÍA-POSADA se ha referido a la "notable dimensión ensayística, reflexiva, meditativa" de *Mortal y rosa*, como uno de los rasgos distintivos de la novela lírica cultivada por Proust y por Broch en *La muerte de Virgilio*. Para García-Posada, Umbral "se instala en una concepción postexistencialista del mundo" y en su protesta contra la cultura resuenan ecos de Marx y Adorno; se trata, en definitiva, de un libro eminentemente nihilista ('Introducción', en FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, Cátedra/Destino, Madrid, 2003, pp. 9-42, cit. pp. 18, 25, 34 y 42).

2 En su novela *Las ánimas del purgatorio* (Grijalbo, Barcelona, 1982), Umbral acuña el autorretrato del "pequeño filósofo enfermo de veinte años", p. 31. Nótese la temprana convalecencia distraída por la reflexión filosófica; circunstancia que Umbral reitera en diversas obras al evocar su adolescencia y juventud.

advertirán, a través del estudio de su obra.³

En *La noche que llegué al Café Gijón*, el propio Umbral evocaba su descubrimiento de la filosofía, sus lecturas filosóficas y los efectos que tuvieron en su aprendizaje intelectual, al establecerse en Madrid a principios de los años sesenta:

Por el distanciamiento del lenguaje, de la época, de las traducciones y de la retórica, ni Platón ni Sófocles ni Aristóteles eran hombres para mí, sino unas maquinarias culturales un poco calcáreas. Sólo Heráclito me fascinó porque en su fragmentarismo encontraba un hombre vivo, y en su pensamiento poético, hecho de agua y fuego, una metáfora actual y eterna del mundo. [...] Después de entrarle a Hegel, Kierkegaard y Nietzsche, me hice frecuentador de este último, que es un grandioso escritor, un hombre inmediato, palpable, y un pensador destructivo y pavorosamente lúcido. [...]

Kierkegaard suele escribir muy bien, pero transportaba la culpa metafísica como transporta la joroba, y eso le hace incómodo. Busco que un filósofo esté vivo, porque de su doctrina nunca acabo de creérmelo todo. Doy por supuesto que es aleatoria y sólo me vale en cuanto testimonio personal. No por personalismo, sino por falta de fe en los grandes sistemas impersonales y definitivos. [...]

En seguida me gustó Marx por su realismo, por su precisión, por su concreción, por la ascética renuncia que hace de todo planear idealista por

3 ANA MARÍA NAVALES, *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*, Fundamentos, Madrid, 1974, pp. 217-218. El binomio poesía/filosofía (lirismo/pensamiento) impregna las colaboraciones radiofónicas que Umbral realizó para la emisora La Voz de León entre 1958 y 1961, póstumamente publicadas con el título de *Diario de un noctámbulo*, ed. de Isabel Martínez Moreno, Planeta, Barcelona, 2015. Tres son los filósofos que se reseñan en este libro: Eugenio D'Ors, Albert Camus y Julián Marías, pp. 108-110, 221-223 y 228-229.

los cielos del pensamiento puro, que no existe. A Heidegger sólo le cazaba alguna frase lírica y valiosa. Sartre me nutría mucho como escritor, aunque le encontraba filosóficamente confuso. En Adorno, en Bertrand Russell, en Walter Benjamin, una forma de pensamiento irónico o poético que me eran fascinantes. Y ya en el puro lirismo, Bataille y Cioran. A unos los leí antes y a otros después.⁴

La curiosidad filosófica de Umbral fue amplia y heteróclita: abarcó a los presocráticos y los clásicos griegos, privilegió a los existencialistas y sus precursores, y se acercó al marxismo y a la Escuela de Frankfurt, interesándose también por el llamado *pensamiento débil* y la posmodernidad,⁵ sin que en sus escritos faltara ninguno de los nombres imprescindibles de estas escuelas. Frecuentó con provecho a diversos filósofos españoles, haciendo sus semblanzas o comentando sus teorías; en este sentido y sin agotar la nómina, los nombres de Unamuno, José Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors, José Luis Aranguren, Fernando Savater o José Antonio Marina se cuentan entre los más citados.

Estas lecturas de Umbral configuraron su perfil y quehacer de escritor; sin ellas, su prosa carecería de peso, de relieve. Como su admirado Jorge Luis Borges, Umbral contemplaba la filosofía como una rama excelsa de la literatura, y, partiendo de esta particular concepción, se

4 FRANCISCO UMBRAL, *La noche que llegué al Café Gijón*, Destino, Barcelona, 1978, pp. 100-102. Una evocación semejante aparece en *Retrato de un joven malvado*, Destino, Barcelona, 1986, pp. 105-109.

5 FRANCISCO UMBRAL, *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1987. En esta obra se define la posmodernidad como apolítica, irónica, *ahistórica*, lúdica o amena, narrativa más que especulativa, culturalista y estética más que ética, entre otros rasgos, pp. 11, 50, 52, 61, 109 y 126.

valió de ella.⁶

A pesar de esto, la dimensión filosófica de la obra umbraliana sigue siendo asunto por evaluar a fondo, y esto, sobre todo, por una estricta falta de reconocimiento, como el propio Umbral llegó a manifestar en *Un ser de lejanías*: “Todos han elogiado mi estilo por ocultar mi pensamiento. Cuando algún filósofo ha reparado en mi pensamiento —Marina—, nadie se ha hecho eco”.⁷ Sobre este aspecto, vale la pena recordar las valoraciones de José Antonio Marina:

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 este “cuerpo teórico”, dicho así suena

6 En el ‘Epílogo’ de *Otras inquisiciones* (Emecé, Buenos Aires, 1991), Borges escribe: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso”, p. 247. En ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, relato recogido en *Ficciones* (Alianza, Madrid, 1984), se asevera que “[l]os metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica”, pp. 23-24.

7 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcelona, 2001, p. 198.

más sensual y menos presuntuoso, hay que leer cada texto, sea el que sea, como un capítulo más de una única obra.⁸

El propósito de *Francisco Umbral y la filosofía* es, precisamente, subsanar esta laguna crítica, al dilucidar la densidad y variedad filosóficas de la obra del escritor madrileño. Estos atributos se evidencian en su dilatado cultivo del periodismo, el cual en muchas ocasiones se sirve de la filosofía como sustento o soporte, y no como mero ornamento erudito.⁹ Al estudio de estos temas se consagran los trabajos de Diego Vadillo López,¹⁰ Jean-Pierre Castellani y Rafael Ruiz Pleguezuelos. Para el primero, la deriva filosófica del periodismo umbraliano responde a una asentada voluntad de *pensar para la gente*, para el curioso lector de periódicos que busca en ellos algo más que la exhibición de la actualidad; en este sentido, el paradigma es Ortega y Gasset: Umbral, “en cierto modo hace *orteguismo*”, consigna Vadillo López. A pesar de que describe como “tangencial” la relación de Umbral con la filosofía, no deja de subrayar el sesgo

8 JOSÉ ANTONIO MARINA, ‘Manual de instrucciones para leer a Umbral’, FRANCISCO UMBRAL, *Los Alucinados. Personajes, escritores, monstruos. Una historia diferente de la literatura*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2001, pp. 9-24, cit. p. 12.

9 Cuando Eduardo Martínez Rico le pregunta a Umbral por qué cree que el periodismo está tan relacionado con la filosofía, su respuesta enfatiza la superioridad intelectual de esta última: “La filosofía es la madre. El filósofo es un gran escritor, y el periodista es un pequeño escritor”, *Umbral. Las verdades de un mentiroso ilustre*, Llibros del Pexe, Gijón, 2003, p. 113.

10 Vadillo López se ha ocupado del tema especulativo en el periodismo umbraliano en *Francisco Umbral y la desquiciada eufonía*, Editorial Manuscritos, Madrid, 2019. Véanse las afirmaciones vertidas sobre la predilección de Umbral por los filósofos posmodernos en las pp. 102-104. En *Francisco Umbral. El oferente de retales preciosos*, Editorial Manuscritos, Madrid, 2020, Vadillo López dedica un capítulo al ‘Umbral existencial’, pp. 105-108.

divulgador y teórico de su periodismo.

La calificación de Umbral como “pensador de periódico” propuesta por Jean-Pierre Castellani, constituye un acierto crítico, una fórmula precisa que aprehende y a la vez sintetiza la esencia su quehacer periodístico; el cual desenvuelve, a lo largo de su vasta trayectoria, una “filosofía de periódico”, una “ambición de pensamiento” que equilibra o rebaja la imagen de frivolidad asociada al columnismo de Umbral. En sus columnas, según atinado juicio de Ruiz Pleguezuelos, la filosofía es tratada como “el más refinado divertimento”. Este carácter lúdico explica la falta de sistematicidad por parte de Umbral a la hora de emplear la filosofía en sus artículos de prensa, así como las simplificaciones en las que incurre. El escritor muestra su preferencia por los “pensadores líricos”, y esta inclinación encauza sus reflexiones y citas filosóficas.

Las obras *Mortal y rosa*, *Los helechos arborescentes* y *Un ser de lejanías* constituyen el principal objeto de estudio de los trabajos de María Isabel Ferreiro Lavedán, Francisco José Martín, Ana Godoy Cossío, Gonzalo Navajas y Eloy E. Merino. Para la primera, el reclamo de transparencia que realiza Umbral evoca el afán propiamente filosófico de claridad preconizado por Ortega y Gasset. Ferreiro Lavedán subraya el influjo ideológico del filósofo madrileño en *Mortal y rosa*. Si esta obra postula una particular “teoría del conocimiento”, la misma se desenvuelve de manera plena en *Los helechos arborescentes*, novela que Francisco José Martín examina desde la historia y la retórica. La primera le permite al crítico elaborar una perspectiva en la que el llamado “problema de España” ocupa un lugar preeminente; a partir de la segunda, se identifican dos figuras decisivas para ilustrar la mencionada teoría del conocimiento: la metáfora y la enumeración. Las implicaciones metafísicas de esta última, apuntan a la fragmentación de la realidad y al cuestionamiento de la

abstracción, teniendo como consecuencia el predominio de lo individual frente a las ideas.

No cabe duda de que *Un ser de lejanías* prosigue en varios sentidos la línea de pensamiento iniciada por *Mortal y rosa*; ambas obras revelan afinidades temáticas y filosóficas pese a la distancia temporal de sus respectivas publicaciones: 1975 y 2001. No es de extrañar, por ende, que en la primera página de *Mortal y rosa* aparezca la cita de Heidegger que Umbral ha reiterado en algunos de sus libros y que da título al de 2001: “El hombre es un ser de lejanías, dijo el otro”.¹¹ Ese otro, siempre cercano e influyente, es, desde que Umbral lo leyera por vez primera, una de las referencias fundamentales de su pensamiento. A este respecto, Ana Godoy Cossío asevera en su ensayo que, a través de Heidegger, Umbral “aprende a filosofar con las palabras”, y no resultaría aventurado conjeturar que es también el autor alemán el que propicia la reflexión umbraliana acerca de la filosofía de la libertad y el nihilismo de Nietzsche. Sobre este punto, Godoy Cossío entiende que, tras esta lectura, Umbral “se vuelve un caminante atrevido y apasionado que construye su propio mito de libertad”.

En opinión de Gonzalo Navajas, son la temporalidad y el lenguaje los asuntos heideggerianos por excelencia que se dirimen en *Un ser de lejanías*, aportándole densidad intelectual y ética. Asimismo, Navajas apunta que Nietzsche es el filósofo que vincula a Umbral con Heidegger y el existencialismo; piensa que la lectura de Heidegger le proporciona a Umbral las pautas a seguir para elaborar una identidad propia, para construir un yo genuino y auténtico frente al modelado por la sociedad, al concebir la literatura como la cabal realización de la individualidad. Navajas estima que Umbral *vive* la filosofía y que, en virtud de esta vivencia, logra

11 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, ed. de Miguel García-Posada, Cátedra/Destino, Madrid, 2003, p. 53.

aproximarla en sus libros y artículos periodísticos al lector no especializado que de esta forma vislumbra el complejo archivo del saber filosófico.

A la impronta heideggeriana debe añadirse, como referentes éticos y ficcionales, las obras de Sartre y Camus, que, en palabras de Navajas, deshacen la frontera entre literatura y filosofía, fundiéndolas en una categoría distinta: “Como Camus y Sartre, Umbral narra la filosofía y sitúa las ideas y los conceptos filosóficos en un contexto literario”. Navajas sostiene además que la meditación en torno a la ética constituye un aspecto primordial de la escritura umbraliana. En este sentido, menciona a Emmanuel Levinas en las conclusiones de su estudio.¹²

El pensamiento de Umbral no puede desvincularse del empleo de la metáfora. Esta alianza entre el ejercicio de filosofar y el de metaforizar es el asunto que aborda el trabajo de Eloy E. Merino. Para él, Umbral utiliza la metáfora como herramienta epistemológica, y, por ello, estaría más cerca del teórico francés Paul Ricoeur que de Ortega y Gasset. Este uso respondería a varios motivos: literaturizar sus escritos, provocar y contrariar a sus lectores, y, por último, reforzar el cinismo, marca distintiva de su prosa. Merino considera que las metáforas umbralianas son a menudo originales y osadas, y confecciona un representativo inventario de las mismas.

12 La filosofía de Levinas supone un imprescindible punto de partida para esta meditación ética propuesta por Navajas, sobre todo en lo tocante a los temas de la muerte y del tiempo, que están tan presentes en *Mortal y rosa* y en tantos otros libros de Umbral. El reclamo lanzado por Levinas de intentar pensar la muerte, pese a ser refractaria al pensamiento, podría orientar esta meditación. Para este efecto, uno de los libros indispensables de Levinas sería *God, Death, and Time*, trad. de Bettina Bergo, Stanford University Press, Stanford, 2000. En el ámbito hispánico, véase Ángel G. Loureiro, ‘El cerco de Madrid: Umbral ético’, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4 (1999), pp. 37-41, y su libro *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1999.

Cierra el presente volumen, el ensayo de Carlos Peinado Elliot en torno a la imaginación creadora de Umbral; el cual constituye asimismo un provechoso compendio de los usos de la filosofía en la obra del escritor madrileño, con énfasis en el análisis de algunas de sus biografías: *Lorca, poeta maldito*, *Ramón y las vanguardias*, *Valle-Inclán y Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Peinado Elliot se vale de Eugenio D'Ors, Bergson y Sartre para examinar la imaginación ligada al pensamiento, a la memoria y a la libertad existencial. En esta trayectoria, se reconoce un origen presocrático y tres estadios: el barroco, el romántico y el surrealista. La literatura umbraliana se concibe y se estructura como un “pensamiento en imágenes”. He aquí, creo, el superior acierto de la lectura de Peinado Elliot.

FRANCISCO UMBRAL: MUESTRA FILOSÓFICA

Memorias de un niño de derechas (Destino, Barcelona, 1973 [primera ed.: 1972]):

“Luego hemos leído en Heidegger que el hombre es un ser de lejanías, y esto se cumplía bien en las madrinas de guerra, que preferían el amor platónico del frente al amor inmediato, carnal y pastelero del italiano” (p. 23).

“Los poetas, los predicadores y los filósofos han venido a ensuciar la naturaleza con sus alegorías, con sus símbolos, y de un pájaro han hecho un alma y de un árbol una vida. El utilizar la naturaleza como ejemplo moral es un fraude, es un atentado contra la naturaleza que debiera estar prohibido” (p. 81).

“En París había una juventud que se llamaba a sí misma existencialista, que más o menos había leído por encima a Heidegger y al propio Sartre, pero en España estábamos todavía en la chica topolino” (p. 89).

“Empezábamos a comprender, sartrianamente, que éramos nuestro propio proyecto. Ni el mundo dado del cine ni el mundo azaroso del fútbol. Seríamos lo que nosotros hiciéramos de nosotros mismos. Nuestra vida sería lo que decidiéramos hacer con ella, porque estábamos inexorablemente condenados a optar, según el filósofo” (p. 134).

“Se llegaba a la esencia por la existencia, se llegaba a la definición de funcionario por la función. Era el culto de lo inmediato. Sören Kierkegaard, Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre estaban detrás de todo esto, pero nosotros no lo sabíamos y el español medio decía que era una inmoralidad” (p. 150).

“La gente de provincias con más inquietudes, con más larga distancia, los seres más heideggerianamente volcados a la lejanía, soñaban con Barcelona, en lugar de Madrid, pero Barcelona era como otro mundo, la salida al mar, los marineros sifilíticos en las Ramblas, el extranjero” (p. 178).

Retrato de un joven malvado (Destino, Barcelona, 1986 [primera ed.: 1973]):

“Heráclito el Oscuro nos fascinaba en el fondo de las pensiones con plato único, porque en la claridad excesiva de Grecia era el que había puesto un poco de sombra, de misterio. El aire de Grecia se quedaba quieto, era un pedernal de luz gracias a la filosofía de aquellos hombres desnudos, pero nosotros no creíamos ya en la inmanencia y la inmutabilidad, porque también leíamos a Sartre a la luz escasa de la pensión, y sólo Heráclito, en sus sentencias metafóricas, nos daba una sensación de movimiento, de agotamiento, de fuego” (p. 105).

“Toda filosofía es una teología de paisano. Esconde un Dios que a su vez esconde al autor” (p. 164).

“Cioran llama al marxismo «ese gran pecado del optimismo». El marxismo es una de las últimas explicaciones racionales del mundo. Quizá la más racional y fecunda” (p. 210).

“En Hegel, en Nietzsche, en Freud, incluso en Marx es siempre mejor la primera parte, la parte crítica. Luego viene la utopía, que sólo suele valer, paradójicamente, por lo que tiene también de crítica” (p. 213).

Diario de un snob (Destino, Barcelona, 1974 [primera ed.: 1973]):

“Dice Hegel que filosofía no es sino el tiempo en que ha sido escrita condensado en pensamientos. No hay, pues, perennidad, intemporalidad, sino simple actualidad rabiosa, incluso en el pensamiento más intemporal. La filosofía, desmitificada así, hoy, [...], se ha quedado en crónica de quienes la escribieron y la leyeron. Y la crónica —la mía, la de otro, la de cualquiera—, voluntariamente temporal, modestamente cronológica, se iguala de este modo, por abajo, con la filosofía. [...] Quién sabe si desde Heráclito y Sócrates no hemos hecho otra cosa que glosar el paso del tiempo” (p. 11).

“El Manzanares, río heraclitano, se ha convertido él mismo en un Heráclito sentencioso y nos recuerda que lo que no se agita se corrompe, pero eso no parece ir con Madrid. [...] El río pícaro y sucio es como el alma golfa de la ciudad. Heráclito el Oscuro, obrero parado, inmigrante de Jaén, discriminado social, albañil sin andamio, muerto de hambre, paria, pobre de solemnidad, suicida, víctima de la gran ciudad, indocumentado y sospechoso, mendigo, se lava los pies bajo el Puente de los Franceses” (p. 247).

Museo nacional del mal gusto (Plaza y Janés, Barcelona, 1974):

“En lugar de gran filosofía racionalista hemos tenido en España sentido común, hemos vivido del sentido común, que es una cosa mostrenca, y en lugar del gran irracionalismo shakesperiano hemos tenido los aquelarres baratos de Espronceda. Nos movemos entre la superstición y el sentido

común, entre Balmes y las caras de Bélmez, mientras que Europa va de Hegel a Rimbaud, de Descartes a Rilke, de los grandes razonadores a los grandes irracionalistas” (p. 71).

“Dice Jean Paul Sartre en *Lo imaginario* [...] que la imitación es una posesión donde el imitador queda siempre poseído por el imitado” (p. 81).

“Herbert Marcuse estudia en un reciente ensayo cómo la idea de esencia se ha ido degradando, desde Aristóteles para acá, de manera que antaño la esencia estaba en el Universo; luego con Descartes, se refugió en la mente, y después ha vuelto al Universo, pero no ya como sustancia misteriosa, sino como la dinámica de la conducta de las cosas: eso que Monod ha llamado el azar y la necesidad. Pasamos así del concepto de esencia al de existencia. Las cosas no se definen por lo que son, sino por lo que hacen” (p. 83).

“En España, más que una filosofía, hemos tenido un sentido común. Así, la filosofía de Balmes es la filosofía del sentido común, con sus metáforas ferroviarias” (p. 128).

“Theodor W. Adorno denuncia en uno de sus ensayos la sustitución de cultura por formación. El concepto de cultura es puro, gratuito, humanístico. El concepto de formación es práctico, pragmático, utilitario, interesado. Se tiene una cultura para ser un hombre. Se tiene una formación para ser un ejecutivo” (p. 148).

España cañí (Plaza y Janés, Barcelona, 1975):

“El cansancio de vivir viene, entre otras cosas, me parece a mí, de que ya sabemos demasiado sobre nosotros mismos. El hombre se ha puesto demasiado en claro. Freud, Marx, Nietzsche, los grandes iluminadores de la humanidad, se han cargado el mito y el rito. Y sin ritos y sin mitos es muy difícil vivir” (p. 119).

Mortal y rosa (Cátedra/Destino, Madrid, 2003 [primera ed.: Destino, Barcelona, 1975]):

“La filosofía occidental —Hegel, Marx, Descartes— es una filosofía de raya al medio, y la filosofía oriental es pelona, de cabeza rapada. Yo, que no soy filósofo, he cambiado de peinado como de sistema mental y de concepción del mundo, cuando me ha dado la gana” (p. 56).

“En cuanto me observo un poco —hay que partir del cuerpo, más que del alma, para reflexionar, aconsejaba Nietzsche—, caigo en la cuenta de que unos albañiles, fresadores, mecánicos, pintores, electricistas y carpinteros han trabajado en mí” (p. 70).

“Si los filósofos nos han hablado siempre del alma, los poetas han preferido hablar del cuerpo, y por eso han acertado más” (p. 71).

“Qué nalga breve y pugnaz del mundo acaricio en la naranja. Se reparte su sabor, su olor, su química, por todo mi cuerpo, y aprendo más de la vida, del mundo, del tiempo, gracias a la naranja, que en todos los libros de Kant y Platón” (p. 105).

“Ya no creemos en las abstracciones” (p. 110).

“La filosofía, el arte, las ideas y la belleza no son sino treguas entre enfermedad y enfermedad. Y las enfermedades no son sino treguas de la muerte” (p. 126).

“El pensamiento no es sino una continuación de las necesidades de la selva” (p. 127).

“Somos la piedra y el mar que la pule. Nos redondeamos a diario, viviendo. Cada vez es uno más sí mismo. Algunos filósofos lo llaman individuación. Otro nombre para el alma” (p. 130).

“La herida del tiempo. El tiempo es una herida, sí” (p. 158).

“Hay quien se ha pasado la vida escribiendo de Dios, como

Kierkegaard o Pascal, porque le va como tema, porque tiene pluma para eso. No es una cuestión de fe o de falta de fe. Es una cuestión de pluma” (p. 181).

“El dolor humano parece una negación de Dios, pero en realidad es su más firme sustento. Sin el dolor, Dios no sería tan necesario como consuelo, y sobre todo como indignación. La indignación superada, asumida, sublimada, es ya la fe” (p. 183).

“Ni el gran espectáculo de la filosofía ni el convencionalismo de la narración. Sólo la escritura de un hombre que hace interminablemente su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir” (p. 198).

“Estamos presos, sí, en la cultura, hemos perdido la frescura, la naturalidad” (p. 210).

“El hombre no está para abstracciones. El hombre necesita del hombre” (p. 213).

“Pero lo único cierto es la cloaca sexual que cada noche inunda el mundo. Una realidad zoológica y apestosa. Avergonzados de la elementalidad de todo esto, que no es sino una dinámica de rebaño, hemos hecho lirismo, filosofía, complicación y metafísica. Lo he repetido más de una vez: toda la cultura no es sino el esfuerzo desesperado del hombre por dignificarse a sí mismo, por estofarse de trascendencia” (p. 214).

“El tiempo, sí, lo crea nuestra impaciencia, como a Dios lo crea nuestra soledad. En cuanto retiramos nuestra adhesión a las grandes abstracciones, se disuelven en el aire. Sin anhelos por mi parte, ya no hay tiempo: sólo hay clima. Y quizás ni siquiera clima. Porque el tiempo metafísico y el tiempo climatológico van más confundidos de lo que parece” (p. 215).

La guapa gente de derechas (Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1975):

“Fernando Savater tiene una pluma de filósofo irónico y

sofista. Es la más joven y gozosa revelación de lo que pudiéramos llamar una escuela madrileña de pensamiento. [...] Savater no es marxista, Savater no es maoísta, Savater ha denunciado repetidamente todas las «iglesias», como él dice, entendiendo por «iglesia» todo núcleo o búnker de dogmatismo y autoridad bien sea de izquierdas o de derechas. ¿Por qué asusta Savater, pues? Yo tengo la desoladora respuesta: sencillamente, porque es inteligente. Y la inteligencia, por principio, en España es obscena” (pp. 195, 196).

Mis paraísos artificiales (Argos, Barcelona, 1976):

“La Selva Negra en la que se refugia ese Heidegger que uno quería ser a los veinte años” (p. 12).

“Dice Cioran que todos somos «paganos mutilados». Es verdad” (p. 19).

“Dice Nietzsche que hay más verdad en los supuestos no expresados de Heráclito que en todas las proposiciones de Aristóteles. Si Platón es como el profeta de Apolo, Heráclito es como el profeta de Dionisios, y Nietzsche se siente heredero del pensamiento vitalista y asistemático del Oscuro. El Oscuro ha resultado al cabo del tiempo más claro que todos los artífices de la claridad griega, porque la filosofía ha venido a perder la fe en sí misma, sobre todo desde que Nietzsche la denunció para siempre” (p. 56).

“Dice Hegel que toda filosofía no es sino el tiempo en que fue escrita condensado en pensamientos. Del mismo modo pudiéramos decir que todo sistema filosófico no es sino el hombre que lo ha escrito, condensado en teorías” (p. 56).

“Es más nutritiva una naranja que una verdad filosófica, alimenta más una naranja que un libro, me dice más cosas sobre el cielo y la tierra, me da más certidumbres, me aporta una verdad más duradera y viva. Vale por todos los griegos, por todos los alemanes austeros y profundos, por todos los franceses sutiles y exquisitos, el haberse comido una naranja” (p. 107).

“De Platón, de Sócrates, de Hegel obtengo una verdad sin perfume, una cosa mental que me alumbra, pero que no me nutre ni me calienta, y que acaba por tornarse lejana” (p. 108).

“La seguridad y la tristeza, no demasiado aguda, de que nunca seré Nietzsche, de que nunca seré Rilke” (p. 124).

La noche que llegué al Café Gijón (Planeta/Austral, Barcelona, 2012, [primera ed.: 1977]):

“Heráclito es una hoguera blanca en el sol de Grecia” (p. 116).

“El pensamiento frontal, racional, me parecía casi siempre demasiado rígido para adaptarse a la verdad cambiante de las cosas” (p. 116).

“Julián Marías, leve, breve, tenue, como el abogado del diablo del convento, corto y preciso de palabra y de gesto, reservado, serio, cortés. Me parecía ya por entonces un ensayista impecable, ágil, legible, fácil, agudo, un magnífico escritor con una visión desconcertantemente distinta de las cosas (distinta de cómo las veían los demás). Su fidelidad a Ortega me parecía una elegancia” (p. 121).

“Me han interesado siempre los pensadores líricos. Luego he ampliado este concepto y me he dicho que todo pensamiento es lírico, que toda filosofía es una visión lírica del mundo. Una imaginación. Sólo existirían, en rigor, el pensamiento lírico y el pensamiento científico, que realmente no es un pensamiento. [...] Lo que ha hecho la filosofía no es interpretar el mundo, no, entre otras cosas porque no existe la filosofía. Sólo existen los filósofos. Y cada filósofo es un hombre que ve el mundo desde su rendija. Puro lirismo” (p. 155).

Diario de un escritor burgués (Destino, Barcelona, 1979):

“Nunca he creído en la profundidad, ese mito en forma de pozo. Hegel, Freud, Adorno niegan la profundidad del hombre. El hombre es complejo por fuera y elemental por dentro. Más que elemental, común. [...] No hay profundidad: hay cronología” (p. 11).

“El campo de enero, verde e inocente, el cielo barroco que se va serenando en azules cultísimos. La vieja frase de Santayana: ‘Vivimos dramáticamente en un mundo que no es dramático’. El drama lo ponemos nosotros” (p. 43).

“Pero releo hoy esto en Spinoza: ‘La vida no es una meditación sobre la muerte, sino sobre la vida’. Que sencillamente se carga toda la mística y toda la metafísica el judío relojero español. Gracias, Spinoza” (p. 73).

“Spinoza y el estimulante suizo ayudan a vivir. Sólo que Spinoza escribe mejor que el prospecto” (p. 74).

“Ni el círculo ni la línea recta, ni el eterno retorno, ni el río de Heráclito. El universo es una llama y en esa llama ardo esta tarde, eterno y momentáneo, con Heráclito y Nietzsche, con Sócrates y los presocráticos, en un enjambre alegre y mudo de luz y lucidez. Ni Dios ni el tiempo ni lo eterno ni el alma. No hay más que el oro y el fuego” (p. 102).

“Siempre, en literatura, me han fascinado los géneros breves, para leerlos y para practicarlos. Desde los fragmentos de Heráclito (lo más hermoso y lo más lírico de la historia de la filosofía) hasta las greguerías de Gómez de la Serna. Me gustan Nietzsche, Ortega, Schopenhauer, D’Ors y casi todos los articulistas de periódico, porque saben escribir corto cuando quieren, aunque también escriban largo” (p. 111).

“Adorno es el filósofo más atractivo de nuestro tiempo. Un postmarxista que ha llegado a la conclusión de que la filosofía es imposible, o casi, y entonces filosofa sobre eso. Nunca pierde la ironía, como hombre que sabe de la inutilidad de lo que está haciendo, y es el anti-Heidegger, en cuanto que da por terminado el idealismo en cualquiera de sus formas, incluso las más larvadas, como la de Heidegger” (pp. 130-131).

“La soledad del hombre no es una cosa de la filosofía. Los filósofos no han hecho más que lucirse con ese concepto. No han hecho más que estilo” (p. 140).

“Aprendo más mirando a un gato que leyendo a un filósofo. Aparte de que en el filósofo también me veo, me leo, me busco, me espejo. Todo lector lee para mirarse en lo escrito como en un espejo. Para buscarse. Y el libro le gusta o le decepciona según que se encuentre en él o no se encuentre. También el filósofo ha escrito para mirarse, para verse” (p. 249).

“Supongo que la concepción del mundo que nos ha legado cada filósofo es un problema de tensión. Nietzsche debe tener la tensión más alta que Kant, por ejemplo. Se ve que hace una filosofía de hipertenso. Descartes tenía la tensión muy baja, de eso no me cabe ninguna duda. Escribe despacio, paso a paso, deduciendo trabajosamente sus pálidas verdades” (pp. 282-283).

Las ánimas del purgatorio (Grijalbo, Barcelona, 1982):

“No se entiende la muerte como trámite natural de la vida. Seguimos leyendo la muerte como castigo: quizá si uno borra en sí la culpa —qué culpa—, borrará la muerte, o al menos las razones para morir” (p. 140).

“Uno filosofa tanto y tan mal cuando tiene miedo” (p. 141).

Trilogía de Madrid (Planeta, Barcelona, 1996 [primera ed.: 1984]):

“Ortega era un espacio donde se estaba bien, confortabilizado por todas las ideas de Ortega y, mayormente, por todas sus palabras, que me habían enseñado como nada el juego de muñeca del escritor, juego inacabable y fluyente que dura hasta la muerte” (p. 190).

“España, por inercia monoteísta, hace incompatibles a Ortega y D’Ors” (p. 191).

“D’Ors no *vio* el abstracto ni el surrealismo, como Goethe no *vio* la Revolución francesa ni el romanticismo verdadero de Schiller o la poesía de Hölderlin. Los genios sólo ven su genialidad” (p. 192).

“Amiel, Gide, Montaigne, Pascal, Kierkegaard, Unamuno. Los más furiosos o pacientes geógrafos de su vida interior, hasta el honestísimo Rousseau. Cuánto hay ahí de literatura, de *sentimientos* inventados o engrandecidos para sentirse uno a sí mismo profundo, y para que lo sientan como tal los siglos. La mayor ficción son los géneros no ficcionales” (p. 227).

“[Julián] Marías, que llegó a decirme, en una entrevista en un hotel, que ‘Marx no era otra cosa que un economista’” (p. 293).

“Aranguren, liberado de la retórica y los efectos de estilo, asombra siempre por la agudeza sin brillantez, digamos, voluntariamente rasa, de su inteligencia, y por su manejo de la cultura como cosa usadera y cotidiana, nunca como cita sacerdotal, que es lo de otros” (p. 295).

“Dice Foucault que primero fueron las artes eróticas y, ya en nuestro siglo, las ciencias sexuales” (p. 298).

La belleza convulsa (Planeta, Barcelona, 1985):

“La escritura sería mucho más virgen si también se la llevase el tiempo. Así quiso Sócrates la suya, pero Platón la fijó para siempre, traicionándole. La mayor fidelidad es la mayor traición. Ni socrático ni platónico [...], me he limitado a escribir en el folio de la nada la ocurrencia de un día, quizá una de mis mejores ocurrencias” (p. 47).

“Claro que Cristo viene de Platón, pero Platón está contenido en Sócrates (y no a la inversa, como parece)” (p. 52).

“Desde que me hice kepleriano (antes, de joven, había sido hegeliano, claro, cuando lo leía), entiendo mejor y disfruto más los dos centros de mi vida, que ahora son meramente

geográficos, como en realidad deben ser: espaciales. Mi celda de trabajo, entre millones de celdas madrileñas, y mi jardín apenas volteriano. ¿Quién de los dos soy yo? Los dos” (pp. 113-114).

El fulgor de África (Seix Barral, Barcelona, 1989):

“Un filósofo, un narrador, un poeta, no basta con que tengan razón 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”. (p. 93)

Leyenda del César Visionario (Bibliotex, Madrid, 2001 [primera ed.: Seix Barral, Barcelona, 1991]):

“No saben que todo gran filósofo, como todo gran abogado (y pequeño) lo mismo puede defender una cosa que la contraria” (p. 123).

Las palabras de la tribu (Planeta, Barcelona, 1994):

“Y ésta es la gloria última o primera de don Miguel de Unamuno: que sacó otra vez la filosofía a la calle, cosa que no ocurría en el mundo desde los griegos. Unamuno, empero, era el gran profesor de griego que no quería nada con Grecia” (p. 40).

“Pocos países han tenido, como España, un maestro de multitudes, un escritor total que nos enseñó a leer y escribir, incluso en alemán. [...] Es un filósofo que promitea mucho con el mundanismo y el periodismo. Todo esto, que entonces se le reprochaba, hoy es lo que le hace más actual y vivo. Aún se vivía el mito del filósofo como un santo laico —Kant—, un hombre ejemplar y solitario, sin pasiones ni familia. Ahora sabemos, por el contrario (y Ortega lo sabía), que para filosofar hay que vivir, y a ser posible al mismo tiempo” (pp. 74, 77-78).

“Si él escribió una *Oceanografía del tedio*, habría que hacer ahora una *Oceanografía de Eugenio d’Ors*, para alcanzar las orillas imposibles del mar de su frecuentación, todo cuanto trajo y *trujo* en filosofía, matemática, poesía, geometría, periodismo, mitología personal, angeología irónica, prosa y verso, castellano, catalán y francés” (p. 89).

Los cuadernos de Luis Vives (Planeta, Barcelona, 1996):

“Lo que tienen los ríos es que se comportan como el tiempo. Todos los ríos vienen de Heráclito y van a dar a Jorge Manrique” (p. 28).

“A mí lo de Camus no me interesaba nada, y lo de Sartre, mucho mejor escritor, me parecían cuentecillos morales como los de Voltaire en el siglo XVIII” (p. 76).

“Sartre era un predicador de café, muy lastrado por su aspecto personal, [...], y con el tiempo se ha vuelto insoportable. Ya su maestro, Heidegger, se anticipó prematuramente a estigmatizar a Sartre como ‘periodista’” (p. 79).

Diario político y sentimental (Planeta, Barcelona, 1999):

“Y el tiempo, que no existe, no son sino las cosas y personas que nos frecuentan. Entiendo el tiempo como figura más que como categoría. El tiempo sólo es lo que nosotros hacemos con el tiempo” (p. 140).

“Soy solo como siempre quise serlo, desde niño, soy malignamente solo, porque el universo entero es convencional y ahora me siento ese ser de lejanías que tantas veces quise ser” (p. 184).

“El absoluto del filósofo es estéril. Sólo muy tarde, en la vida [...], se aprende a contar con lo pequeño, a contar lo pequeño. Se aprende que la trascendencia es sencillez: la flecha, la hoja. Oficio de escritor es contar cosas concretas, menudas, y contarlas por lo menudo. El pensador, el profesional de las

abstracciones, quisiera de pronto ser novelista, o pintor, tratar con lo real, ir repasando el repertorio continuo y renovado del mundo” (p. 189).

“El gran descubrimiento de Grecia fueron los límites. La ética de Sócrates no es sino un intento por limitar la conciencia caótica del hombre” (p. 190).

“De pronto descubre uno el milagro y la grandeza de sostenerse solo sobre los dos pies. Somos una maravilla arquitectónica de la biología y, ciegos a esto, le damos vueltas a la angustia existencial. El hombre es un animal enfermo de pensamiento” (p. 247).

Madrid, tribu urbana (Planeta, Barcelona, 2000):

“Lo característico de la filosofía tradicional era desentenderse de la ciencia (que no había), para centrarlo todo en la idea. Marina, posmoderno en esto como en casi todo, no se atreve a dar un paso sin el aval científico correspondiente” (p. 83).

“Amo a todo filósofo siempre que no pretenda convencer de que tiene razón” (p. 85).

“No hay otra filosofía que la irónica” (p. 85).

“Muy orteguiano en el sentido de que me gusta e interesa el escritor que piensa *en* literatura, y que puede pensar sobre cualquier cosa y pensar siempre algo original o distinto. Esto viene de Voltaire y Montaigne” (p. 218).

Los placeres y los días (FCE/Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 2001):

“Pero el pensamiento se ha ido debilitando hasta el pensamiento débil propiamente dicho, y no nombro a Barthes ni a Deleuze, a Baudrillard ni a Derrida, sino a Jorge Luis

Borges, que es la gran donación del siglo viejo al nuevo, el modelo acabado de pensamiento débil, lúdico, universal y frívolo” (p. 46).

“Jean-Paul Sartre, empero, es para nosotros el último pensador que usa como herramienta la literatura. La literatura es quizá la más profunda forma de conocimiento, pero los pensadores de después de Sartre, como los estructuralistas, Derrida, Lacan, Baudrillard, etc. (con la excepción jubilosa de Roland Barthes), se han enfangado en un pensamiento tecnológico que no es sólo pedantería, sino también coquetería, una manera culta y ambigua de no definirse ideológicamente, incluso de rechazar toda definición. [...] Primero los filósofos se inventaban una jerga personal para decir lo inefable: Kant, Hegel, etc. Pero siguió predominando entre la gente el filósofo literario, como Nietzsche, Voltaire, Michelet” (p. 59).

“Después de Zola, Fernando Savater acusa” (p. 66).

Los Alucinados (La Esfera de los Libros, Madrid, 2001):

“Unamuno es un pensador lírico y subjetivo como Kierkegaard, pues tiene mucho más del protestantismo agonal de Kierkegaard que del viejo catolicismo español, que sólo es una sacristía de catedral. La diferencia está en que Sören Kierkegaard escribe mucho mejor que Unamuno, es más sutil de pensamiento y tiene una novia abandonada, Regina Olsen, que perfuma el libro de resignación y ausencia” (p. 47).

“Bello y barroco de lámina, se enseñoorea de Europa como el primer europeísta de eso que ahora es toda una movida continental, sólo que D’Ors contaba por ideas y no por euros, como estos tenderos de Bruselas. Su filosofía es rigurosa, construida, atractiva, y hasta Ferrater Mora concluye que se trata de un auténtico filósofo, aunque a su manera. [...] Más que un hombre fue una vasta, numerosa e irónica oceanografía” (pp. 58, 60).

Un ser de lejanías (Planeta/Austral, Barcelona, 2015 [primera ed.: Planeta, Barcelona, 2001]):

“No hay profundidad, la vida es esto. [...] Los sacerdotes verdes y los sabios, Kant y San Agustín, toda esa gente, quieren que nos sintamos importantes, nos pasean por el cielo y por la tierra, nos abruman de dioses y pecados, nació la trascendencia en una iglesia como útil derivado del poema” (p. 70).

“Pascal es el supremo gótico. Y eso es lo que tiene Pascal de antipático incluso para quienes le admiramos” (p. 77).

“Sólo lo que está dicho en metáfora me interesa. Incluso el filósofo que metaforiza, expresa más cosas que los demás” (pp. 83-84).

“He pasado mi vida, sí, urdiendo metáforas. Es como si hubiera sido joyero u óptico, como Spinoza” (p. 84).

“La filosofía es la iluminación hacia adentro. La metáfora es la oscuridad hacia afuera” (p. 85).

“Somos seres de lejanías, los hombres, no porque nos vayamos yendo lejos con la edad, sino que son las cosas las que se van, es el mundo lo que ya no nos queda al alcance de la mano. Todo está ahí, pero un poco más lejos” (p. 143).

“El hombre es ser de lejanías, como dijera el filósofo, porque vive del proyecto del pasado o la memoria del futuro, que sólo es el revés de lo mismo. (Y luego, la definitiva lejanía de la muerte)” (p. 161).

“Yo diría que sólo existen unas cuantas ideas que el escritor se limita a pulir paciente como Spinoza pulía lentes. No digo hipócritamente que todos mis libros son inútiles o que los quemen a mi muerte (hipocresía cobarde de Kafka), pero digo que no he hecho sino añadir un matiz, un brillo, un reflejo momentáneo a la lente que Spinoza estaba puliendo. O Heidegger o Voltaire o Montaigne o Baudelaire o Juan Ramón Jiménez” (pp. 176-177).

“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. [...] 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” (p. 235).

¿Y cómo eran las ligas de Madame Bovary? (Destino, Barcelona, 2003):

“El existencialismo es el final de la filosofía, el pensamiento del hombre que herboriza su existencia [...] y se queda en lo elemental y fugaz, rechazando toda la joyería literaria e intelectual con que nos hemos adornado desde siempre. [...] El existencialismo pasó como moda, pero queda ahí como la verdad desnuda a que ha llegado el hombre —sólo algunos hombres— sobre sí mismo” (pp. 23-24).

“Lo que queda de Sartre es la sabiduría de la pluma y la lucidez literaria para juzgar libros y hombres. Fue un gran escritor de vocación total, de vicio, que bajaba de su casa al café para seguir escribiendo” (p. 157).

Días felices en Argüelles (Planeta, Barcelona, 2005):

“Después de Nietzsche nadie ha influido tanto en el pensamiento y la vida alemana como el autor de *Ser y tiempo*. Todo el siglo XX estuvo habitado de Heidegger, en Alemania y en toda Europa. La belleza, armonía y profundidad de su escritura sólo la alcanzaba yo a medias en alemán, pero leía las traducciones de Heidegger al español y me sentía mejor alimentado que con la sólida mantequilla de Múnich. Aunque el propio Heidegger era una mantequilla espiritual que untábamos en el pan y en casi todas las comidas. Dice Heidegger que el hombre es un ser de lejanías. El alemán, efectivamente, es un ser de lejanías, un hombre que piensa hacia adentro y con eso se alimenta” (pp. 148-149).

Amado siglo XX (Planeta, Barcelona, 2007):

“Ortega corre peligro de disiparse con sus libros en el siglo XXI, que parece poco inclinado a la nostalgia literaria o filosófica” (p. 101).

“Voltaire, con sus novelas filosóficas, había extendido la moda de este tipo ambidextro de literatura, llegando hasta principios del siglo XX en su extraña fórmula de filosofía novelada. Voltaire, que es un pensador delicioso y cínico, quiso enriquecer la Ilustración mediante esta máquina moralista de la novela no ya sólo de ideas, sino también de normas” (p. 158).

“La glosa es un género literario, una creación personal de D’Ors, una dignificación de la prosa de periódico, y un esfuerzo ingente y cotidiano por arrastrar hasta el periódico todos los tesoros que el vagabundo literario ha ido encontrando por la calle” (p. 160).

LO FILOSÓFICO COMO INGREDIENTE FONDO-FORMAL EN FRANCISCO UMBRAL

Diego Vadillo López

España es más un país de pensadores y creadores artísticos que de filósofos sistemáticos; por más que algunos de nuestros más insignes literatos (véase, por ejemplo, Ortega y Gasset o Unamuno) ocupen páginas en manuales de Filosofía, estos, en puridad, fueron más creadores literarios o ensayísticos divulgadores, con fondo filosófico aparejado, que filósofos propiamente dicho. Se entrevén entre los lineales de sus escritos elementos de las grandes corrientes filosóficas más o menos en boga. Son más concertadores de todo un acervo que ejercientes de especulativos ejercicios filosóficos nítidamente aprehensibles. Y Umbral, como Ortega, por ejemplo, se ejercitó no poco en un ensayismo muchas veces doxográfico; otras, más tendente a lo sociológico. Tal cosa es sobre la que queremos indagar: en la relación

de Umbral con la Filosofía. Una relación tangencial en la que se dejan notar ciertos influjos precedentes como los antes aludidos.

Francisco Umbral fue un fecundo literato. Su literatura de creación se acercaba muchas veces al ensayo, siendo, asimismo, sus ensayos harto literarios. No fue Umbral un tratadista academicísimo en el sentido rigurosamente procedimental, con citaciones al pie y cosas de tal tenor. Además, a decir de su viuda, María España Suárez, no lo atraía demasiado la novela, ni como lector ni como escritor. Parece ser que sí lo atraían mucho los ensayos del tipo de los que publica Herralde en Anagrama.

Umbral hallaría en el ensayo uno de sus “géneros *sui generis*”, ya que nuestro escritor forjó sus propios géneros literarios, no en vano fue un heterodoxo en tal aspecto, pues, como su gran referente Ramón Gómez de la Serna, fue un fingidor de géneros. Pocos libros de Umbral son susceptibles de ser adscritos a uno u otro de los géneros canónicos, pues machiembraría constantemente los frutos de los escriturales cánones erigiendo con tales mimbres un estilo muy personal de puro sincrético.

Así las cosas, tanto en sus obras de cariz más novelístico como en las de tenor más ensayístico cabe, en un momento dado, de todo: poesía, crítica literaria, historiografía, crítica de arte, doxografía, sociología, etc.

Umbral fue hombre observador y reflexivo, a veces ejercía tales destrezas de manera compulsiva, pues requería de ingente materia prima para trasvasar a sus escritos, dado que era ejerciente, como su maestro César González Ruano, de eso a lo que llamó “escritura perpetua”. Umbral llevaba la vida a la escritura; por tal motivo cabía tanto en sus escritos, porque en la vida cohabitan lo sustancial y lo accesorio, la filosofía y la charla de cafetería.

Con respecto a las ideas filosóficas y a los aspectos más abstractos de la disciplina que sea, Umbral realiza una primera operación consistente en rebajarlos en

aras de hacerlos accesibles al común. Y una vez ha logrado tal cosa, lo segundo que hace es volver a elevar la disquisición que fuere relativa a tales o cuales temas especulativos en su dimensión más aprehensible. Se tratará de una elevación estética, estilística. De lo que deducimos que una vez se explicaba a sí mismo tales o cuales teorizaciones de las leídas, las aludía, en ocasiones rayando la campechanía, pero, a la vez, trasladándolas hacia ciertos estadios de inefabilidad por la vía del recurso estilístico más audaz.

Umbral tuvo esa forma de solemnizar: la estética. Así como tendía a desolemnizar a gentes y corrientes de toda índole, al hacerlo estaba obrando una subrepticia argucia solemnizadora a través de la sorpresa tropológica. De ahí ese tono expresionista que envuelve tantos pasajes de su inagotable prosa.

Nuestro literato gustaría no poco de juntar elementos discordantes los cuales se producen también en la vida misma. Mezcla a gentes de la alta cultura con las del faranduleo más extraviado, por ejemplo. También él mismo se relacionaba con gentes de toda extracción y condición, y por tal motivo fue por el que logró legarnos un retrato de conjunto de la España de las últimas décadas de lo más afinado.

Trayendo a cuento a Krause, por ejemplo, a Umbral le llamaba la atención que este filósofo tuviese tanto predicamento en España en un momento dado, y él mismo lo razonaba empezando por referirse a la Institución Libre de Enseñanza, que, a su decir, eran gentes que harían “del sentido común un movimiento, una ética y hasta una estética”, proponiéndose “regenerar España mediante el sentido común”,¹ porque a su decir el sentido común sería la “expresión [...] de un pueblo que, carente de tradición filosófica y sin musculatura

1 FRANCISCO UMBRAL, *El Socialfelipismo*, Ediciones B, Barcelona, 1991, p. 50.

ideológica, ha creído siempre en el sentido común como clave y explicación doméstica de la vida”.²

Y así nos explicaba que el krausismo estuviera en la génesis de nuestro socialismo más morigerado: “Los institucionalistas ponen el sentido común un poco más a la izquierda, le quitan el calendario del Sagrado Corazón y de ahí nace nuestro primer socialismo de ‘guante blanco’”.³

En este caso el krausismo sirve a Umbral para desarrollar un razonamiento lógico-estético que lo lleva a contarnos algo que en otros libros se cuenta pero no de una manera tan desacostumbrada por lo original.

Giovanni Sartori apuntaba: “La filosofía es la evasión del mundo fenoménico que nos permite conmensurarlo y modificarlo”.⁴ Nos indicaba así el italiano fehacientemente lo que es el pensamiento puramente especulativo. Y seguía: “El sentido de la vida, de sus valores, de sus exigencias, de sus ideales [...] se alcanza y se elabora ‘ideando’; no encuentra su fermento en el *percibir* sino en el *concebir*”.⁵ Umbral sería un hombre apegado a la realidad que, entregado a la reflexión, tomaba las concepciones de los filósofos de entre el amplio arsenal del que se valía para ir edificando sus obras; dotándolas de este modo con mayor meollo discursivo y erudito. Igual que en el pasaje más inesperado se desmarca con una bien trabada reflexión de índole lingüística, por ejemplo, también hace lo propio con otra de carácter filosófico en su dimensión doxográfica. Veamos un ejemplo:

La revolución de las vanguardias, tanto como

2 *Ibid.*, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 50.

4 GIOVANNI SARTORI, *La política. Lógica y método en las Ciencias Sociales*, FCE, México, 1991, p. 46.

5 *Ibid.*

revolución contra la economía burguesa (que al fin y al cabo admiran en sus realizaciones futuristas y espectaculares, como el avión, por ejemplo), es revolución contra el pensamiento burgués. Pero no contra el pequeño pensamiento de la pequeña burguesía, sino contra el gran pensamiento filosófico. El eterno divorcio entre filosofía e Historia, la insistencia del mundo en escapar a los grandes esquemas de pensamiento —Hegel, Kant— e incluso contradecirlos, hace que el hombre del siglo XX se decida a ser libre, se lance a explorar su propia libertad, sin esperar a que nadie le diga quién es él, qué es él, aunque ese nadie sea Descartes, Heidegger o Bergson. Las vanguardias artísticas, estéticas, literarias, de los años veinte, son la ruptura con el pensamiento sistemático, que no ha conseguido sistematizar el mundo en más de veinte siglos. Luego, los propios filósofos romperían la filosofía.⁶

Nos teoriza Umbral en múltiples pasajes, como el anterior, determinadas circunstancias históricas al abrigo siempre del mullido sustento de ingentes argumentos culturalistas. Continuando el párrafo anterior vemos un interesante colofón a este: “Adorno hace filosofía a partir de la imposibilidad de hacer filosofía”.⁷ Poseía nuestro escritor harto diestra capacidad condensadora. En pequeños flashes como el anterior apuntaba cosas con no poca enjundia y contenido.

Condensa y hace *Ramonismo* con la filosofía y con los filósofos Umbral. Ejemplo recurrente de esto nos lo ofrece la manera de referirse a Cioran y a sus obras. El rumano errante es un autor muy admirado por Umbral, quien obtiene del poético filósofo nihilista muchos elementos para hacer líricos comentarios en prosa:

6 FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, Espasa, Madrid, 1994, p. 111.

7 *Ibid.*, p. 112.

Cioran tiene el perfil fruncido y el pelo como una llama. Dice Cioran, por ejemplo: “Después de algunas noches debería uno cambiar de nombre, porque ya no es el mismo”. Seguramente, Gabriel Marcel tenía razón y Cioran es el diablo sin pasaporte.⁸

A través de dos rasgos físicos y una cita traza un perfil certero y audaz de Cioran, el cual remata con una suerte de greguería suscitadora de estupefacción.

Ortega y Gasset, por su parte, sí entroncaría en algún momento más nítidamente con la praxis filosófica, entendida como búsqueda de la razón de ser de algo, de determinadas esencias, si bien se desempeñó más frecuentemente en un ensayismo más divulgativo en el que lo literario brillaba con luz propia. Veamos un ejemplo:

Sí; congoja de ahogo siento, porque un alma necesita respirar almas afines, y quien ama sobre todo la verdad necesita respirar aire de almas veraces. No he hallado en derredor sino políticos, gentes a quienes no interesa ver el mundo como él es, dispuestas sólo a usar de las cosas como les conviene. Política se hace en las academias y en las escuelas, en el libro de versos y en el libro de historia, en el gesto rígido del hombre *moral* y en el gesto frívolo del libertino, en el salón de las damas y en la celda del monje. Muy especialmente se hace política en los laboratorios: el químico y el histólogo llevan a sus experimentos un secreto interés electoral.⁹

Vemos cómo Ortega bajaba a la empiria y desde esta reflexionaba, mas no de forma estrictamente filosófica. Y esta, entre muchísimas otras, sería una de las fuentes

8 FRANCISCO UMBRAL, *España cañí*, Plaza & Janés, Barcelona, 1976, p. 145.

9 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *El espectador*, Salvat, Estella, 1970, p. 18.

de las que bebiese Umbral, quien se ejercitaría en un sincretismo literario que ofrece muy interesantes resultados a efectos estéticos, mas, ahora bien, aunque en una primera instancia parece imponerse lo estético, según se va desgranando el escrito que sea de nuestro escritor, acaece el fondo discusivo; sorpresivo por lo enjundioso.

Veamos una de tales amalgamas en un epígrafe dedicado a Baudrillard titulado 'Baudrillard (una democracia postmoderna)'. Este epígrafe se inserta en el libro *El Socialfelipismo*, por lo que ciertas teorías del francés le sirven para criticar la democracia española del momento. Comienza aludiendo al libro de Baudrillard *La transparencia del mal*, del que, tras realizar una sucinta glosa en la que explicita los ejes principales en que se sustenta dicho volumen, lleva a cabo la aplicación de tales premisas teóricas al mundo en general y a nuestra democracia en concreto, llevándose, eso sí, a su terreno la autoridad esgrimida en los precedentes pasajes:

En este contexto de superfluidad y de capitalismo imparable (imparable precisamente porque no tiene destino, porque no se propone nada: ya lo ha conseguido todo), debemos entender la democracia española como una democracia postmoderna y nuestro socialismo como un socialismo *light*. A la versión española de la nueva superfluidad universal es a lo que llamo socialfelipismo.¹⁰

Y a partir de la conformación de una red de teoría filosófica edifica Umbral su propio entramado teórico asiendo del plano especulativo las premisas y atrayéndolas a pie de calle, eso sí, no sin antes revestirlas con el tul de su inconfundible estilo: "estamos viviendo una democracia meramente estadística y un socialismo

10 FRANCISCO UMBRAL, *El Socialfelipismo*, Ediciones B, Barcelona, 1991, p. 258.

de diseño”.¹¹

Umbral fue un magnífico tratadista del todo asistemático, si bien suplía dicha ausencia de sistematicidad mediante la recurrencia de temas y pareceres. Así, cualquier habitual lector suyo sabe de sus pareceres con respecto a determinadas cuestiones y a unos u otros personajes, pues él no omitió ni un ápice de lo que pensaba, por atrevido que fuese. Cuando reivindicaba a un autor o corriente literaria, de algún modo, se estaba reivindicando a sí mismo, ya que muchas de las cosas que enaltecía de otros escritores eran aquellas de las que él se había hecho eco tiempo ha, llevándolas a su terreno e integrándolas en su propio estilo, por lo que leyendo lo que escribe de autores como Valle-Inclán o Gómez de la Serna, de algún modo, estamos siendo enterados de los rasgos de su propia poética. De Ramón apuntaba una serie de aspectos de fondo filosófico nada desdeñables: habla de su “incapacidad para todo lo que no sea el pensamiento plástico, que es el pensamiento original, primitivo, heraclitano”.¹² Continúa Umbral con tal disquisición:

Ramón es el pensamiento natural, el pensamiento plástico y fluido, que alcanza su cumbre en Heráclito y los presocráticos y luego se pervierte en Platón, sustituye la imagen por la idea (que no es sino una imagen hipostasiada y vergonzante).¹³

Nuestro escritor también es un pensador plástico, pues *se/nos* explica todo a través de la imagen, de la reverberación de una cosa en otra, diestro tropológico prestidigitador como fue.

¹¹ *Idem.*

¹² FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, Espasa, Madrid, 1994, p. 40.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

Receloso de la filosofía con sistematizador prurito escribía:

Platón ha impuesto su forma de pensar a Occidente, pero no por eso ha dejado de correr, paralela o subterránea, la corriente de pensamiento plástico, imaginativo, figurativo, irracional, que es la que origina el Barroco, por ejemplo, el Romanticismo en buena medida, y el surrealismo en nuestro siglo. El pensamiento español siempre ha sido de esa naturaleza y España apenas ha dado un pensador abstracto (a esto le llaman nuestra tradicional incapacidad para la filosofía), pero la originalidad de Ramón está en que no se encarna con imágenes terribles ni hace de la imagen un símbolo, sino que deja la imagen en su órbita poética, y a ser posible plácida.¹⁴

Hacía interesantes ejercicios en sus escritos Umbral de actualización de principios teóricos a través de la traslación de estos al asunto de actualidad emparentando ambos. Veamos un ejemplo de tal cosa en una columna titulada 'Kant' (*El País*, 5-1-1983). En ella dice haber leído un libelo del filósofo, *A la paz eterna*, del cual señala que es antibélico y extrae dos de las ideas que contiene: que una paz que se firme con reservas no es tal y que los estados no son patrimonios. De ambas ideas obtiene fundamentos para aplicarlas a cuestiones de actualidad. Veamos un pasaje en el que Umbral trata de asuntos graves con harto desparpajo, trayendo a cuento a otros filósofos a los que comenta:

En el primer punto se diría que Kant habla de la NATO. En el segundo se diría que habla de la ultranza española: "Porque un Estado no es un patrimonio". Entre los filósofos del pasotismo está hoy de actualidad considerar a Kant más progre que

¹⁴ *Idem.*

Hegel (supuesto inspirador de Marx), porque Hegel llega a decir aquello de que Napoleón es el Espíritu de la Historia a caballo, y eso da mucha vergüenza.¹⁵

Veíamos más arriba que hacía lo propio con las ideas entresacadas del libro de Baudrillard.

En sus columnas recurría al detalle más anecdótico y entendible, el cual elevaba a categoría contándoselo a su público lector de un modo entre lírico y coloquial:

Lo que pasa es que Engels tenía una novia obrera en Manchester, y por ella se enteró de cómo iba el curro en la revolución industrial. Engels se lo contaba todo a Marx, en sus cartas y visitas, y así nace el marxismo como teoría de la Historia, de la sociedad y del dinero. O sea, que, contra lo que creen los ágrafos de alma enmedallada, el marxismo tiene un origen sentimental y romántico.¹⁶

Hace Umbral lo que él mismo decía que haría Ortega y Gasset: “más que un filósofo de gabinete era un pensador que llenaba los teatros, porque pensaba para la gente”.¹⁷ Umbral piensa para la gente, o sea, que en cierto modo hace *orteguismo*.

Esgrimido lo anterior, no me gustaría dejar pasar un magnífico artículo de nuestro autor, titulado ‘Fernando

15 FRANCISCO UMBRAL, ‘Kant’, *El País* (5-1-1983), en red, recuperado de:

https://elpais.com/diario/1983/01/05/sociedad/410569207_850215.html

16 FRANCISCO UMBRAL, ‘Marx’, *El País* (19-2-1983), en red, recuperado de:

https://elpais.com/diario/1983/02/19/sociedad/414457212_850215.html

17 FRANCISCO UMBRAL, ‘Ortega’, *El País* (30-4-1983), en red, recuperado de:

https://elpais.com/diario/1983/04/30/sociedad/420501611_850215.html

Savater', recopilado en el volumen *La guapa gente de derechas* (1975). En dicho artículo, Umbral trata de un filósofo (Savater) que manifestaba amargamente sus dificultades para leer su tesis doctoral sobre otro filósofo (Cioran), no en vano Savater será uno de los primeros introductores de Cioran en nuestro país. Como suele ser habitual en Umbral, este usa los temas para, *mutatis mutandis*, colarnos otros asuntos de manera sorpresiva. Aquí, siendo Savater el tema que protagoniza el artículo, este, asimismo, es excusa para que Umbral se despache contra ciertos estados de la cuestión, como que la universidad española rindiera "culto a la memoria, más que a la inteligencia [...] no sólo por comodidad, sino porque la memoria es conformista y repite sin objetar [...] y aquí a lo que se teme es a la inteligencia crítica".¹⁸ Dicha *inteligencia crítica* Umbral se la atribuye en este caso a Savater, que además ha llevado a cabo una tesis inusual, motivo por el que se pone de su lado, quizá porque al hacerlo se está también reivindicando a sí mismo: "si por casualidad surge una [tesis] brillante, original, hecha por un escritor, con más sentido creador que erudito, como es el trabajo de Savater sobre Cioran, las autoridades la encuentran poco académica y la rechazan".¹⁹ Pero también denunciaba Umbral un sistema en el que seguían imponiéndose ciertos esquemas que obligaban a muchos a abandonar el país cansados de chocar tantas veces contra el mismo muro.

Recapitulando, tenemos que Francisco Umbral fue un escritor agenérico y un teórico heterodoxo que solía rebajar aquel contenido fruto de la especulación filosófica que en sus lecturas había aprehendido para hacerlo entendible a su público lector, si bien tras

18 FRANCISCO UMBRAL, *La guapa gente de derechas*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1975, pp. 195-196.

19 *Ibid*, p. 195.

“coloquializarlo” procedía a elevarlo líricamente.

Umbral fue un contemplativo-reflexivo que de entre su arsenal de recursos se valió en múltiples ocasiones de ciertos filósofos y teorías de tal índole por venirle bien traerlos a colación para apuntalar algún apunte de actualidad o para reivindicar algo, a alguien o a sí. A veces sus escritos se convertían en *la casa de tócame Roque*, por caber todos y de todo. Relacionaría con frecuencia determinados principios teóricos con cuestiones de mayor o menor actualidad.

Su estilo podría ser calificado como *sincretismo estético* por lo mucho y vario que integraba y armonizaba estéticamente.

Supliría la sistematicidad Umbral con las recurrencias formales y temáticas que dan coherencia a su obra, y entre tales recurrencias lo filosófico era un elemento clave para quien, como Ortega, *pensaba para la gente*.

FRANCISCO UMBRAL, PENSADOR DE PERIÓDICO

Jean-Pierre Castellani

En un artículo dedicado al filósofo Gabriel Albiac, Francisco Umbral definía de este modo su concepto del papel de la filosofía en el periodismo, más particularmente en las columnas periodísticas, género que conocía muy bien:

Gabriel Albiac ha traído la filosofía al periódico casi al mismo tiempo que Savater, Marina, Sádaba, etc. No todo lector está pertrechado para seguir una columna filosófica, pero quienes sí lo están le agradecen mucho al pensador ese minuto de filosofía que pone el periodismo en contacto con el discurso profundo de una época. Dado el carácter negativo de los avances de nuestro tiempo (excepto los científicos) ocurre que el periódico es un afán por ordenar la ardiente miscelánea de la vida, pero

el filósofo se reserva un rincón en esa miscelánea, en ese periódico, para contradecir la información página por página y volver a recordarnos que no somos sino la secularización democrática de todos los errores: Dachau, Gulag, Roma, Pentágono, marxismo, fascismo, liberalismo y otras altas torres, con olvido de la sencilla desgracia en que viven las tres cuartas partes de la Humanidad, necesitadas de agua (vamos a buscarla a Marte), de pan conversativo y de amistad sin filosofías, lejos de toda utopía racionalista con cabeza nuclear. [...] la retórica de la geometría, muy grata de leer en un tiempo de pensadores descuidados, palabreros cosmopolitas y confusión de las lenguas en un babelismo snob que agita mucho las múltiples ideologías pero no se resuelve nunca en un modelo claro, actual y perceptible. ('Gabriel Albiac', *El Mundo*, 25/04/2001).¹

Como pasa a menudo en los ensayos de Umbral, al hablar de otro creador y al definir su arte, Umbral habla de sí mismo, se justifica y se defiende frente a las críticas que se le han hecho siempre a sus escritos, reducidos a menudo a aspectos frívolos, vanidosos, sin sustancia. Sobre todo sus columnas en prensa de las que sólo se recuerdan las “negritas” que nombraban a famosos en los campos del espectáculo, del arte, o de la política. Al contrario, él reivindica el estatuto de pensador además del de columnista.

Es cierto que es la gran paradoja de Umbral: por una parte, ha sido el testigo libre y feroz de la historia española contemporánea durante más de 50 años. Es fascinante reparar que Umbral ha venido escribiendo crónicas regulares desde 1960 hasta su muerte en 2007, desde sus colaboraciones en *El Norte de Castilla*

1 A partir de ahora indicamos entre paréntesis las referencias a las columnas de *El Mundo* en el orden siguiente: título, día, mes y año (desde septiembre de 2001 hasta julio de 2004).

y *El País* hasta las últimas en *El Mundo*.² En ellas ha empleado un discurso brillante, que reconocen hasta sus peores enemigos, y, por otra, ha encarnado lo que él mismo llamaba con orgullo una heterodoxia, o sea, una visión irónica, iconoclasta dentro de la ortodoxia de la prensa, incluso la de la España democrática; una contracultura, necesaria para él. Lo decía con evidente orgullo: “El artículo es la heterodoxia dentro de la ortodoxia del periódico” (‘Benítez Reyes columnista’, *El Mundo*, 12/12/2000).

Apunta aquí la conciencia de una situación y de un papel singulares en el discurso de un diario. Umbral ha sido, en España, sin duda alguna, incluso para sus detractores más agresivos, uno de los mejores, sino el mejor representante de este columnismo. Lo proclamaba: “Me leen diariamente un millón de personas, despliegan el periódico como un pájaro muerto y buscando mi firma, dan conmigo”.³

Como afirma en el atrio de una recopilación de columnas titulada *Mis placeres y mis días*:

2 En 1976 fue el primer columnista de *El País*, con secciones hasta 1988, con unos títulos muy literarios como: *El diario de un snob*, *El spleen de Madrid*, o *Iba yo a comprar el pan*. Durante tres años, desde 1984 hasta 1988, dejó de publicar un artículo diario, prefiriendo, a petición del director de *El País*, secciones semanales como ‘Mis queridos monstruos’ (1984), ‘Las nuevas españolas’ (1985), ‘Memorias de un hijo del siglo’ (1986), ‘La elipse’ (1986), ‘Los madriles’ (1986-1988), que se acercaban más todavía al ensayo literario. A partir de junio de 1988 colaboró en el *Diario 16*, durante doce meses, con una columna titulada ‘Diario con guantes’ y con ‘Los iluminados’, y, por fin, formó parte del equipo fundador de *El Mundo*, en 1989, periódico en el que publicó una columna diaria, desde entonces hasta 2007, bajo el título ‘Los placeres y los días’, sin interrupción, salvo un corto, inesperado y fracasado paréntesis de 53 días en *ABC*, en 1993 con ‘Mitologías’ o ‘Los iluminados’, que son también títulos muy literarios.

3 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcelona, 2001, p. 176

El cronista relee estas páginas y encuentra en ellas el *flash* urgente, necesario y avisor de España, la silueta revuelta de Madrid y, sobre todo, la propia vida, perdida y ganada en el día a día de la verdad, la mentira, la actualidad, la rara, poética y siempre esperable inactualidad.⁴

Podemos observar la dialéctica experimentada por el mismo Umbral, entre la información urgente que comenta a diario, y la distancia a la que aspira, que lo lleva a otro nivel. Entre el éxito del comentario frívolo, en el cual no quiere que lo encasillen, y una reflexión coherente y razonada sobre temas universales como el tiempo, la vida, la religión, la memoria, la juventud, la vejez o la muerte. De este modo, fue forjando, a medida que escribía, un auténtico pensamiento. Sufrió cierta amargura al observar que el aspecto frívolo o de creación verbal borraba o disminuía la construcción de una filosofía, por cierto caótica, no estructurada, a lo largo de miles de columnas. Lo confesó con evidente resentimiento en *Un ser de lejanías*: “Todos han elogiado mi estilo por ocultar mi pensamiento. Cuando algún filósofo ha reparado en mi pensamiento —Marina—, nadie se ha hecho eco”.⁵

Entre lo que escribía en 1994, en el atrio de *Mis placeres y mis días*, que suena como un comentario posterior de sus escritos y lo que comentaba de la cita de Gabriel Albiac en 2001, se desprende una tremenda y singular permanencia. Algo que se puede observar siempre en Umbral. De hecho, a nuestro parecer, no hay evolución en su producción, muy pronto encontró su tono, más claramente con la libertad de expresión que trajo la democracia después de la muerte de Franco,

4 FRANCISCO UMBRAL, *Mis placeres y mis días*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, pp. 11-12.

5 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 198.

a partir de 1975. Sólo cambiarán las circunstancias exteriores: el éxito arrollador como periodista o ensayista y más discutido como novelista, la terrible experiencia de la enfermedad y de la muerte de su hijo, el paso a veces delicado del franquismo a la Monarquía parlamentaria, los avatares de la política interior española, con la victoria de los socialistas en 1982, la guerra contra ETA en el País vasco, las reivindicaciones independentistas en Cataluña.

Por lo tanto, la práctica de esta columna diaria vendría a ser el vehículo, entre otros textos más literarios, de una confesión muy personalizada, como lo suponen las características de este género.

Por falta de espacio vamos a centrar nuestra reflexión en las columnas “Los placeres y los días”, sacadas de una serie de *El Mundo*, desde septiembre de 2000 hasta julio de 2004, o sea, 4 temporadas completas.

Se trata, como siempre, de una visión de la sociedad española que consta no sólo de una galería de personajes del mundo político, financiero, cultural, sino también de una serie de observaciones críticas que constituyen un análisis terriblemente destructor, y por lo tanto, perturbador, sano, excitante, necesario, de la circunstancia histórica, desde lo más nimio hasta lo más trascendental.⁶ Observemos que entre 2001 y 2004 es

6 La lista de los autores citados es impresionante y da prueba una vez más de la gran cultura hispánica y universal de Umbral que invade como siempre esas columnas: Neruda, Cela, Caballero Bonald, Eliot, Rilke, Gómez de la Serna, Proust, Baudelaire, Cocteau, Valle-Inclán, Unamuno, Ruano, Borges, Genet, Wilde, Gil de Biedma, Quevedo, Cervantes, Delibes, Machado, Gide, Miller, Sagan, Blas de Otero, Hernández, Cernuda, Poncela, Mihura, Plá, Camba, Azorín, García Lorca, Wilde, Jiménez. En una palabra, una cultura clásica, esencialmente poética, o ensayista, que evoluciona poco con el tiempo y que se repite de modo obsesivo. Su abundancia es significativa y corresponde con lo que sabemos ahora de la biblioteca de Umbral en su casa que constaba de miles de libros. Algo extraordinario para el autodidacta que fue Umbral, que no estuvo nunca en la Universidad.

casi el mismo índice onomástico que ya nos presentaron memorias y semblanzas anteriores como *Mis queridos monstruos* (1985), *Crónica de esa guapa gente* (1991), *La década roja* (1993), *Las palabras de la tribu* (1994), *Los cuerpos gloriosos* (1996) o *La derechona* (1997). Ilustra la permanencia de las referencias culturales de Umbral y quizás su carácter clásico, sobre todo en el mundo del arte y de las letras, menos por supuesto en el mundo político, más dependiente del contorno urgente e inmediato. Son memorias a la vez de la *jet set society* y semblanzas literarias.

La elección del título genérico de la columna refleja claramente su tendencia: un acercamiento personal a un tema particular, un comentario urgente de los acontecimientos políticos, un grito vehemente de protesta.⁷

Según las propias palabras de Umbral, la sección “Los placeres y los días” viene del poeta y filósofo griego Hesíodo. Tiene pues una fuente literaria como una gran

Reflejan también sus amistades, su actividad social en Madrid con sus cenas, sus encuentros, los estrenos: Rosy de Palma, Carmen Ordoñez, Ana Belén, Antonio Gades, María Asquerino, Kiko Argüello, Juanito Valderrama, Fernando Fernán Gómez, Norma Duval, Adolfo Marsillach, Nuria Espert, Isabel Preysler, Chumy Chúmez, Antonio Bardem, Carlos Saura, Pedro Almodóvar. Por otra parte, en esta muestra, nos encontramos con una galería de personajes públicos, protagonistas de la actualidad, más bien política, durante esos meses, como Felipe González, José María Aznar, Esperanza Aguirre, Mariano Rajoy, Alberto Ruiz Gallardón, Pedro J. Ramírez, Enrique Tierno Galván, Carmen Díez de Rivera, María Teresa Martínez de la Vega, el Rey Felipe, doña Letizia, Jordi Pujol, José Luis Zapatero, Manuel Fraga Iribarne, Rodrigo Rato, Jaime Mayor Oreja, José Luis Corcuera, Luis Roldán, George W. Bush.

7 Para ser más preciso hay que decir que desde el 27 de enero hasta el 3 de febrero de 1961, Umbral publicó una columna en el *Diario de León* bajo el título ‘La ciudad y los días’, cuyo título se inspiraba en el programa radiofónico de Victoriano Crémer, ‘Luces de la ciudad’. El título ‘Los placeres y los días’ es posterior, cobrando un significativo menos costumbrista.

parte de los títulos de novelas de Umbral.⁸ Este confiesa a Martínez Rico:

Creo que fue Hesíodo. Y de Marcel Proust. En principio el título de Hesíodo es *Los trabajos y los días*. Proust publica unos artículos suyos, aparecidos en la prensa de París, *Los placeres y los días*, lo cual es una ironía sobre el clásico porque él sustituye los trabajos por los placeres. Lo que quiere decir, por otra parte, que al hecho de escribir no lo consideraba trabajo, pero en realidad trabajó muchísimo [...] Yo hago un periodismo, o columnismo, que tiene dos constantes, que son la política y la literatura. Esas dos constantes aparecen ya en este título: la vida mundana y el día tras día cada uno con su trabajo y su afán.⁹

Umbral reconoce, pues, que siguiendo a Proust, uno de sus modelos literarios, adapta a su manera el libro de Hesíodo que era una llamada al trabajo agrícola. El poema de Hesíodo se compuso para convencer a su hermano que el trabajo era la ley de la humanidad para vivir decentemente. Proust, en su libro *Los placeres y los días*, publicado en 1896, cambió bastante el mensaje inicial, sustituyendo *trabajos* por *placeres*. El hecho de que Umbral lo siga en esa libre interpretación prueba que adoptará la misma actitud de personal lectura de los grandes filósofos clásicos.

Lo que sí va a expresar y desarrollar es una ambición de pensamiento que se manifiesta claramente con sus

8 Recordemos las más significativas: se inspira en Pedro Salinas para *Mortal y rosa* (1975), en Jean-Paul Sartre para *Las respetuosas* (1976), en Baudelaire para *Mis paraísos artificiales* (1976), en Marcel Proust para *A la sombra de las muchachas rojas* (1981), en Miguel Hernández para *Un carnívoro cuchillo* (1988), en Arturo Barea para *La forja de un ladrón* (1997) y en Heidegger para *Un ser de lejanías* (2001).

9 EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *Umbral: Las verdades de un mentiroso ilustre*, Llibros del Peixe, Gijón, 2003, p. 111.

numerosas referencias a ciertos filósofos, entre los cuales destacan Sócrates, Descartes, Schopenhauer, Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche, Hegel, Ortega, Sartre, Camus, Derrida, Baudrillard, Cioran y Lipovetsky. Todos aparecen marcados tipográficamente por las famosas negritas, que son la tipografía acostumbrada para referirse a los apellidos de los conocidos en las columnas frívolas de cotilleo de las páginas de sociedad. Pero aquí no se trata de un código de prioridad o superioridad social sino, más bien, de una marca formal que destaca de este modo al filósofo al que se refiere, que aparece a veces en el mismo titular de la columna. Es cierto que hay aquí un peligro de contaminación que a menudo ha perjudicado al mensaje de Umbral, asimilado a algo que no es en absoluto, o sea, un comentario superficial de unos acontecimientos vividos por una minoría aristocrática, financiera o artística.

El filósofo más citado, el que nutre más a Umbral, es, sin duda alguna, Martin Heidegger. Unas citas, entre muchísimas, lo prueban. A propósito de la exploración de Marte y del abandono de la lengua en la tierra escribe: “Dijo Heidegger que vivimos atravesados por el lenguaje. Los sabios atómicos viven más bien atravesados por la ignorancia del lenguaje” (‘Pedir un deseo’, 20/01/2004). Lo que le permite presentar su teoría de la defensa de la gramática, de la ortografía y su crítica de los barbarismos y de los *graffiti*. Es su técnica acostumbrada: parte de un hecho de la actualidad del día, cita a un intelectual famoso o a una figura de la filosofía universal e introduce una reflexión personal. La estructura de la columna es perfecta, con una vuelta al título en el remate final.

Concluye, con su ironía pesimista: “Cuando todos los cultos nos traslademos a Marte en un avión de Bin Laden dejaremos aquí un planeta analfabeto que girará sin rumbo por las páginas vacías de la gramática. Y mirando al infinito, pediremos un deseo: volver” (id.). En su defensa de la lengua materna, acude también a

Heidegger, según el cual “el idioma es el ser, la lengua es la casa del ser, que las cosas responden a su nombre, como algunos animales, y que ‘la cosa cosea’” (‘Las palabras’, 06/07/2000). Repite la misma idea en otra columna, en la cual defiende la ortografía y reclama un Ministerio de la Ortografía, afirmando: “El hombre es pastor del Ser, dijo Heidegger naturalmente. Pero el niño sólo es pastor del abecedario” (‘El niño, pastor del abecedario’, 20/12/2000). Concluye: “Todas las máquinas trituradoras de la inteligencia —Internet, televisión, transistores, videojuegos— han dejado al pequeño pastor sin rebaño... Los grandes sistemas políticos, filosóficos, estéticos, científicos, principian por la ortografía” (id.).

Observemos de pasada la modernidad y la vigencia del discurso de Umbral, que escribió esas líneas premonitorias en el año 2000. La filosofía supera, como siempre, la noción de tiempo. Repetirá varias veces la fórmula de Heidegger: “Estamos atravesados por el lenguaje”. Es una de las ideas claves para entender la teoría del conocimiento de Umbral. Para él, un pensador es interesante y le convence cuando es, a la vez, un buen escritor. Por esto, no le gusta Schopenhauer porque es, a sus ojos, muy torpe en su discurso mientras que Nietzsche es un gran escritor y tiene una gran capacidad de síntesis. Para Umbral, lo único que existe es el lenguaje, el poder de la palabra. Lo explica detenidamente en su conversación con Martínez Rico: la cosa nace de la palabra. La lámpara nace del nombre lámpara. Hay que construir un mundo con palabras. Aboga por una contracultura, insistiendo en sus columnas en la puesta en duda de los valores establecidos. El escritor, como el filósofo, es un enemigo feroz del sistema político, social, religioso. La única fe que admite es la fe en la palabra. La filosofía es una poesía que engaña porque se pretende otra cosa. La filosofía no explica nada porque explica demasiado. Afirma: “La inteligencia creativa de Europa

a lo largo de un siglo, que es el nuestro, viene desde el Romanticismo de Baudelaire y el civismo de Goethe hasta la dimensión existencial de Jean-Paul Sartre y Martin Heidegger” (‘Europeos’, 23/07/2004).

Frente al terrorismo recoge otra afirmación de Heidegger: “A los desvelos comunes del violento se opone el proyecto del pensador, el hacer constructor y la acción creadora de Estados” (‘Filosofía y terrorismo’, 11/09/2000). Propone un pensamiento frente al odio, pero tampoco cae en la caricatura de tachar de fascista al movimiento vasco que ve como “rudo, secular, sincero, mortal, poético en el sentido de imposible” (id.).

La inspiración en Heidegger es explícita en el mismo título de *Un ser de lejanías*, que es una cita del filósofo confesada directamente por el autor. En muchas manifestaciones públicas ha dado la clave del título de este libro, quizás uno de los mejores de Umbral. Viene a ser el remate de una reflexión sobre el tiempo, que se impone en los numerosos diarios íntimos publicados antes. Explica largo y tendido a Martínez Rico cómo venimos de una lejanía familiar que es el pasado y vamos a otra lejanía que es la muerte. Para él, el hombre suele estar en el pasado o en el futuro, mientras que él quiere estar en el presente que se nos escapa. Escribe diarios íntimos para fijar este presente al mismo tiempo que lo vive. La lectura de Heidegger le enseña definitivamente que el hombre es un ser de lejanías. Cita también a Kierkegaard para ilustrar esta teoría: “La vida hay que vivirla hacia adelante, pero sólo la desciframos hacia atrás” (‘Entre bobos anda el juego’, 07/11/2000).

Parte de esta observación para afirmar, reiteradas veces, que la existencia precede la esencia, sacando la conclusión de que se considera existencialista como Sartre.

En definitiva, de todas esas alusiones a filósofos, repartidas por decenas de columnas y manifestaciones en entrevistas, con esa tendencia a la repetición obsesiva,

no podemos sacar la conclusión de que Umbral establece una teoría organizada, pero sí una ley que ilustra una actitud coherente que procura contestar a las grandes preguntas que se le imponen como ser humano y como creador artístico. La clave es la lección de Sócrates que se la aplicó a sí mismo hasta sacrificar su vida ('Sócrates furioso', 26/06/2004). En este mundo de los griegos "que devoraban niños y hacían filosofía, Sócrates en su plaza montaba el esplendor de la razón" ('Nuria Espert', 23/11/2001). Llega a esta observación a raíz de un estreno de la Medea de Eurípides por la gran actriz. Opone al teatro de la sangre de Eurípides la actitud razonable de Sócrates: "Eurípides no sabe, cuando escribe, que su fiesta nocturna está ya muerta cuando Sócrates abre la mañana" (id). Sócrates corresponde, para Umbral, a su ideal del intelectual bueno, o sea, alguien que consume ideas.

Umbral lo asocia con ideas de Hegel, según el cual: "Llegados a una verdad, no debemos destruir ni ocultar las mentiras previas y los errores que nos sirvieron para llegar a la meta. Es decir, que la verdad es la verdad más sus mentiras previas" ('Una idea de Hegel', 04/12/2001). Aplica esa teoría a la política española, en este caso al gobierno de Zapatero, lo que le permite condenar a todos los partidos que suelen mentir: "Hegel estaba hablando de la verdad y no de la política. La política es justamente todo lo contrario: el arte y malabarismo de las mentiras donde la verdad sólo aparece como un error mortal" (id). Aceptó por eso el título de su segundo libro de entrevistas con Martínez Rico: *Las verdades de un mentiroso ilustre* (2003). Como siempre, Umbral dice algo muy profundo y sincero, más allá de una provocación paradójica.

El aparentemente narcisista Umbral da fe en la columna de una voluntad obsesiva de testimoniar, de purificar y de escribir, lejos de cualquier exhibicionismo, pose frívola o autocomplacencia pedante. Como dice: "Lirismo más actualidad se potencian mutuamente y esa

es la clave de la columna” (‘Benítez Reyes, columnista’, *El Mundo*, 12-XII-2000). Umbral se sitúa evidentemente en la escuela tan española del periodismo literario, en “la vieja artesanía de hacer artículos para la prensa, entre la política y la poética”.

Sin embargo, pensamos que hay que añadir un elemento más en su concepto del periodismo. Encontramos la base de esta posición en una columna dedicada al periódico deportivo *Marca*. Tomando en cuenta el movimiento y la inmediatez de las noticias que proporciona la televisión, Umbral opina que el camino para luchar contra esa competencia es “una profundización en los temas, en el análisis, una filosofía de periódico, que a veces firman verdaderos filósofos. Cultura y pensamiento, en una palabra, todo lo que no puede dar la tele” (*Marca*, 09/05/2000). Frente al triunfo arrollador de la imagen en la representación de lo real, Umbral aboga por la necesidad de la palabra, de las ideas, del pensamiento, de la glosa para “no quedarse en ese salvajismo de la imagen” (id). Frente a internet defiende “las iluminaciones del lenguaje con la duración del pensamiento” (id). Por eso admira tanto a Sartre, por ser “el último pensador que usa como herramienta la literatura” (‘Sartre’, 18/05/2000). Lo asocia con otros filósofos a los que cita a menudo en sus columnas: Derrida, Baudrillard, Barthes, Kant, Hegel, Nietzsche, Camus. Le permiten reflexionar sobre temas que ve centrales en el mundo que observa: el odio al otro, el racismo, el nacionalismo (con Sartre), la deconstrucción (con Derrida), la violencia de género (con Baudrillard), el futuro de la humanidad (con Cioran), la utopía provinciana (con Ortega), el estructuralismo (con Barthes), la energía (con Nietzsche), la existencia o no de Dios, la religiosidad (con Marina). Su dogma es que “sin estas antorchas no habría habido pensamiento ni reescritura, porque se piensa y se escribe de noche, se duda de noche, y de la duda sale toda luz” (‘El petróleo’,

22/09/200).

Reconoce, humildemente, que su pensamiento literario es más propio del ensayismo que de la filosofía sistemática. Para él, lo que importa es explicar el mundo que nos rodea, lo que llama “la urgente realidad” (id). Rechaza de modo rotundo la filosofía hecha “con estadísticas y razonamientos porcentuales” (id). Comparte el pesimismo de Julián Marías:

Este pueblo no necesita un predicador como lo fue Sartre, pero sí una conciencia que sea de alguna manera la conciencia de todos, un referente humano ahora que hemos hipotecado incluso las humanidades. Como en el siglo XVIII, hemos de dar grandes hombres, para dar sólo ejecutivos. Que venga Ortega y lo vea (‘Ortega’ 12/01/2002).

Se siente “un profesor de energías” según la fórmula de Nietzsche (‘Humildad’, 23/03/2004).

En este Ruedo Ibérico que Umbral ha ido forjando a lo largo de los años y de su producción, particularmente de sus columnas periodísticas, el conocimiento de unos filósofos y las numerosas referencias a sus ideas desempeñan un papel fundamental que desmiente la imagen de frivolidad que puede dar a veces. Justifican su auto designación, no como filósofo, que no es evidentemente, sino como auténtico pensador. Dan coherencia a un conjunto que puede dar una impresión de desorden.

LA FILOSOFÍA COMO DIVERTIMIENTO EN EL COLUMNISMO DE UMBRAL

Rafael Ruiz Pleguezuelos

No descubro nada si digo que Francisco Umbral, en su maestría del columnismo español, encontró una fórmula magistral en la indefinición del propio género, su capacidad para amalgamar en él facetas literarias y periodísticas muy diversas. En ella supo hallar magia en la expresión, como en todos sus textos, pero además pudo obrar el milagro de encaminar un pensamiento profundo, filosófico, casi espiritual según de qué texto estemos hablando, al tiempo que cruzaba referencias de la calle, hasta ramplonas en algunos casos. Una mezcla viva y bien escanciada de culto y popular.

Rastreando su columnismo de cualquier época — recordémosle como el autor que hizo viajar su escritura por prácticamente todas las cabeceras nacionales, y con un cómputo de columnas de prensa inabarcable—, resulta

sencillo reconocer que la filosofía y los filósofos es uno de los ingredientes con los que adereza sus exposiciones, además de ocupar el tema central de no pocas columnas. A Umbral le gustaba hablar de filosofía, incluirla en sus artículos, pero sobre todo disfrutaba jugando con ella, estirándola y mostrándola en un escorzo inaudito, acuchillando las biografías de los filósofos para acometer una lectura del mismo más cercana al aforismo libre que al columnismo. Con ello quiero decir que la presencia de la filosofía en su trabajo de prensa es constante, pero mantiene la no sistematicidad en la que tan cómodo se encontraba. Aparece siempre, pero se muestra como a él le gustaba: entre bromas y veras, entre *boutades* y pensamientos preclaros.

Otro rasgo fácilmente reconocible de la producción periodística de Umbral es el hecho de que nos encontremos ante un autor cuyas columnas mantienen una lluvia constante de nombres propios, derrochando referencias culturales, esculpiendo en cada entrega un panteón personal de las ideas y autores que han forjado su escritura y personalidad literaria. J. Ignacio Díez, en la presentación al volumen *Los placeres literarios: Francisco Umbral como lector*, titulada ‘El nombre conseguido de los nombres’,¹ afirma que la explicación a esta presencia constante de nombres propios en sus trabajos pudiera tener como objetivo crear en el lector los eslabones necesarios en una cadena del universo literario en la que Umbral quería encontrarse. Había por tanto una generosidad en la expresión de sus admirados, pero también un interés en que se le *relacionara* para bien y para mal con quien era nombrado.

En el presente artículo me ocuparé por tanto de los comentarios que Francisco Umbral hizo de la filosofía

1 J. IGNACIO DÍEZ, ‘El hombre conseguido de los nombres’, *Los placeres literarios: Francisco Umbral como lector*, Fundación Francisco Umbral, Madrid, 2012, pp. 15-17.

y los filósofos, la manera en que expone sus filias y sus fobias, y entresacando esos aforismos como perlas valiosas que dejaba en sus columnas. Especialmente cuando habla de autores literarios, pero también con filósofos —de alguna forma no distingue entre ellos, entendiendo que escribir es escribir independientemente de qué se comunique al lector—, Umbral no puede resistirse a permear la personalidad del mencionado con la suya propia. Entendemos por ello que Sartre es *su Sartre* y Ortega *su Ortega*, versiones personalísimas de la aportación al mundo de la cultura del legado de los grandes nombres.

No oculto que un filósofo de profesión, sobre todo el de mirada estrecha, puede escandalizarse ante las numerosas simplificaciones, manipulaciones y falacias en las que incurre el columnista Francisco Umbral cuando se adentra en el campo de la filosofía. Sin embargo, a mí nunca me ha molestado, antes al contrario. Me quedo con la capacidad evocadora, su músculo creativo, su inspiración léxica, la capacidad de condensación expresiva. El mérito está en decir tanto, sugerir tanto, proponer un océano de referencias en un par de frases. Cuántos lectores habrán llegado a tal o cuál autor desde la pluma anfetamínica —adjetivo muy del gusto del propio Umbral— de sus columnas. Cuánto podemos hablar de un párrafo, de lo que dice y de lo que sugiere, de lo que es un centro en la diana y lo que es más discutible. Cada columna, una fiesta para la interpretación y la pasión por la cultura. Por eso Umbral es tan grande.

Este último sustantivo, pasión, tiene mucho que ver con la forma en que la filosofía hace un cameo por las columnas periodísticas de Umbral. Siempre vehemente, poco amigo de la mirada tibia a la materia de la que se habla, sobre todo si es política o literaria, pero también filosófica, cada afirmación es por encima de todo un gesto brusco que se remite al lector con la pretensión de evitar la indiferencia. En su inabarcable producción

habló de casi todo, pero además lo hizo con una postura firme, dejándose la piel en lo que muchas veces eran simples manías, obsesiones que casi intentaba imponer a sus lectores.

La figura de Jean-Paul Sartre ha quedado asociada a Umbral porque puede fácilmente ser el autor que más veces aparece en su columnismo, y además entrando en ellas como un guiño constante hacia su parroquia de lectores. Casi un divertimento, como esos *running gags* de las series de comedia en las que una misma broma se menciona de manera constante a lo largo de la producción. En una vida de columnismo, el espectador reconoce ese chiste recurrente y disfruta con la nueva alusión. De él, como de Ortega y Gasset, le interesa sobre todo que sean escritores filósofos, en la idea de que depositan tanto en el lenguaje, permitiéndose ser líricos y expresivos, casi poetas. Le fascinan los filósofos que hacen algo que podríamos llamar lírica del pensamiento. Umbral define bien a Sartre en este sentido en el artículo ‘La magia de escribir’, de su etapa de *El Mundo*: “Sartre, como Heidegger, es un pensador lírico”.² En un artículo titulado ‘Sartre’, vuelve a insistir en este hecho:

Jean-Paul Sartre es para nosotros el último pensador que usa como herramienta la literatura. La literatura es quizá la más profunda forma de conocimiento, pero los pensadores de después de Sartre, como los estructuralistas, Derrida, Lacan, Baudrillard, etc. (con la excepción jubilosa de Roland Barthes), se han enfangado en un pensamiento tecnológico.³

2 FRANCISCO UMBRAL, ‘La magia de escribir’, *El Mundo*, 6 de abril de 2007.

3 FRANCISCO UMBRAL, ‘Sartre’, *Los placeres y los días*, selección y nota preliminar de Francisco Gómez-Porro, Fondo de Cultura Económica de España/Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 2001, p. 59.

Uno de los mecanismos más comunes empleados por Umbral para construir su prosa es el de la apropiación, entendiéndose por ello la asimilación de los materiales ajenos a los propios, igualando su nombre y trayectoria con el de aquellos genios indiscutibles a los que admira. Por esa asociación se habla de Sartre como la cima del “dandismo lírico”.⁴ Si es bien sabido que Umbral se autodefinía como un dandy, haciendo de Sartre un igual, la figura del escritor se acerca en la mente del lector al genio del autor admirado. En el mismo artículo insiste en las posibilidades expresivas y literarias del autor francés, comentando que “buscaba siempre la palabra imposible para lo imposible, con lo cual inventó el vocablo existencialismo”.

Imprescindible para conocer las ideas de Umbral sobre Sartre, y la manera en que le homenajeara desde su trabajo en la prensa, es el artículo ‘Sartre en su bidón’, del que ofrezco algunos extractos: “el existencialismo sartriano (hay otros) fue el último escolasticismo de la filosofía francesa, o mejor parisiense”; “Sartre era un pequeño burgués optimista [...] no escandaliza desde su vida, como otros intelectuales. Escandaliza desde su filosofía llena de angustia, de náusea del vivir. [...] Nos parecía entonces que el existencialismo era el bachillerato pesimista y resignado de nuestra vida”.⁵

Hay momentos en su columnismo para reivindicar la figura del autor y su legado, quejándose de un olvido prematuro que le parece injusto. Queda muy bien evocado en la columna ‘Sartre’: “Aunque dijo que ‘escribir es fabricar futuro’, se cumplen ahora 20 años de su muerte y Sartre no ha tenido mucho futuro. Más bien ha sido olvidado, desconocido, para las generaciones

4 FRANCISCO UMBRAL, ‘Contra mí mismo’, *El Mundo*, 16 de diciembre de 2006.

5 FRANCISCO UMBRAL, ‘Sartre en su bidón’, *El Mundo*, 20 de enero de 2006.

sucesivas”.⁶ También es posible rastrear algunas, más antiguas, en las que reivindica su figura de manera explícita y se queja por el hecho de que no se le haya tomado suficientemente en serio en nuestro país. Esta se encuentra en una columna titulada ‘La información’, recogida en el libro recopilatorio *Spleen de Madrid 2*:

Yo dije aquí que en la Escuela de Periodismo no se daba a Sartre, y Enrique de Aguinaga, periodista veterano, profesor y muchas cosas, me ha contestado que Sartre figura en la asignatura correspondiente. El que figure en la asignatura correspondiente no quiere decir que se dé.⁷

A Umbral le encantaba repetir, casi como muletillas sobre las que apoyarse en la redacción de sus columnas, frases más o menos apócrifas que adjudicaba a intelectuales de gran talla. Buscar la genealogía de dichas citas equivaldría a recorrer su pensamiento. La más común de las aplicadas a Sartre es la que se encuentra en multitud de columnas con variantes mínimas: “Lo dijo Sartre: ‘Se abandona la izquierda, se camina un trecho en la oscuridad y de pronto se encuentra uno en la derecha’”;⁸ “Me lo dijo Jean-Paul Sartre cuando estuve en Francia trabajando en la cosa de la vendimia: —Mon petit, se abandona la izquierda, se camina un trecho a oscuras y de pronto se encuentra uno en la derecha”;⁹ “Me lo dijo Jean-Paul Sartre, sentadito en las rodillas de Simone de Beauvoir: —Mire usted, joven: se abandona la izquierda, se recorre un tramo en la oscuridad y de pronto

6 FRANCISCO UMBRAL, ‘Sartre’, *Los placeres y los días*, p. 59.

7 FRANCISCO UMBRAL, *Spleen de Madrid 2*, Destino, Barcelona, 1982, p. 120.

8 FRANCISCO UMBRAL, *Spleen de Madrid 2*, p. 158.

9 FRANCISCO UMBRAL, ‘La tercera vía’, *El País*, 4 de noviembre de 1974.

se encuentra uno en la derecha”.¹⁰ También aparece de manera muy parecida en ‘Franco y Georgia’, *El Mundo*, 1 de agosto de 1992.

Otra de las manías recurrentes en torno a Sartre corresponde a la cita del autor francés como protagonista de la frase: “Toda moneda es ilegal”, presente en ‘El dólar’, del 19 de agosto de 1981 o ‘Los pobres’, de 13 de marzo de 1981, ambas en *El País*. El título de este artículo alude al divertimento como motivo de los juegos relacionados con la filosofía en sus columnas de prensa, y resulta evidente por lo mostrado hasta ahora que hay un sentido de la diversión intelectual en la manera en que afronta la cuestión.

Utilizaría el mismo mecanismo de “un día me dijo”, “me contó una vez” con Bertrand Russell, autor que también hacía incursiones habituales en las columnas de Umbral. Lo hace además con un tono tan desenfadado y juguetón que cuesta tomarse en serio el contenido de muchas de ellas: “En el mismo Londres donde Bertrand Russell me dijo, en su club, con varios almohadones bajo el culo [...] y la pipa bien cebada y la melena como aureola blanca de santo laico: ‘Mire usted, Umbral, los obispos aquí es que son partidarios de tratar el problema agrario mediante la oración’”.¹¹ La misma anécdota aparecerá en muchos otros artículos con mínimas variantes. También recurre con frecuencia a reproducir esta otra: “Dice Bertrand Russell, sobre la República de Platón, modelo tópico de utopía, que, puesta en práctica, sería una cosa inhabitable: ‘Sólo daría muchos guerreros y buena comida. Una cosa así como Esparta’”.¹²

Otro filósofo que se desliza con frecuencia por el

10 FRANCISCO UMBRAL, ‘Verstrynge’, *El País*, 15 de enero de 1988.

11 FRANCISCO UMBRAL, ‘Oh, Calcutta’, *El País*, 24 de abril de 1988.

12 FRANCISCO UMBRAL, ‘Utopía y derecha’, *El País*, 25 de mayo de 1982.

periodismo de Umbral es Emil Cioran, de quien admiraba igualmente su apego al estiramiento del lenguaje y el uso del idioma como un arma arrojadiza. Así lo expresa en la columna ‘Las palabras’: “El idioma es la última identidad que nos queda, perdida el alma y el pasaporte. Cioran, que llegó a un brillante estilo en francés, no deja de añorar finalmente el sonido y el sentido de sus escritos rumanos”.¹³

También a Cioran le inunda de citas apócrifas: “Quien decía, como Cioran, que no había más limbo en la tierra que España”.¹⁴ Acudirá mucho a su concepto de la rebelión de los pueblos sin historia, normalmente para referirse a Estados Unidos. Dedicó a ello una columna concreta, titulada ‘Los pueblos sin historia’:

Desde Córcega a Dublín, desde Bilbao a Bielorrusia, estamos viviendo ya lo que profetizó muy cercanamente —cercano también a su muerte— el gran rumano/parisino Cioran: ‘El futuro de Europa (Occidente) es la rebelión de los pueblos sin Historia’. Y él lo sabía bien, pues que procedía de un pueblo viejo y culto, pero ‘sin Historia’, sin realización plena y colectiva en ningún instante del tiempo.¹⁵

A veces su interés por acercar la filosofía no pasaba de anunciar la nueva edición de un libro de un filósofo que le gustara. Lo hizo siempre con Savater, con Marina, y también con filósofos que no fueran de su entorno como André Glucksmann:

13 FRANCISCO UMBRAL, *Los placeres y los días*, p. 20.

14 FRANCISCO UMBRAL, ‘Las mil y una guerras’, *El Mundo*, 26 de marzo de 2004.

15 FRANCISCO UMBRAL, ‘Los pueblos sin historia’, *El Mundo*, 27 de noviembre de 2000.

Se publica ahora en España *Cinismo y pasión* (Herralde/Anagrama), de André Glucksmann, filósofo muy afín a los novísimos franceses y quizá el más brillante de todos ellos. Su libro viene a ser un elegante alegato contra la democracia, escrito, no ya mediante el silogismo o la dialéctica, sino, reactivamente, por medio de la tautología, lo cual significa un retroceso con buenos modales, una vuelta al pensamiento mágico, primitivo, a lo que mi entrañable y admirado Pániker, que anda estos días por Madrid, llama “pensamiento simbólico”.¹⁶

No se olvidaba nunca de él, pues en esta muy posterior también anuncia su libro: “André Glucksmann, en su reciente libro, *Dostoievski en Manhattan*, galvaniza la idea del terror como una presencia nueva y antiquísima que aparece en la Historia periódicamente como verdadera arma secreta de algunos pueblos o civilizaciones”.¹⁷

De las referencias internacionales, Marshall McLuhan será otro de sus filósofos recurrentes, siempre cerca de sus textos. Aparecerá como todos ellos: simplificado, laminado, apócrifo, para apuntalar ideas personalísimas o como un simple rayo de luz cultural en esa vorágine de referencias que le son características. De McLuhan se queda normalmente con el acta de defunción de la era de la imprenta como hito cultural que tiene innegables implicaciones en el mundo de la creatividad:

McLuhan, el ilustre reaccionario que murió con su década, tenía razón: Gutenberg ha muerto (sentencia tan grave como la nietzscheana de «Dios ha muerto», si no fuese casi la misma). Si Gutenberg

16 FRANCISCO UMBRAL, ‘Glucksmann’, *El País*, 7 de mayo de 1982.

17 FRANCISCO UMBRAL, ‘El terror’, *El Mundo*, 28 de septiembre de 2002.

ha muerto, ya se puede enseñar a los niños afganos dentro de un tanque/alfabetizadora.¹⁸

La idea de que el medio es el mensaje viajará por sus textos, con frecuencia dicha en sentido inverso: “el mensaje es el medio”.¹⁹ La noción de medios fríos y calientes también le interesa, y así quedará reflejado en columnas como la que tiene el descacharrante título de ‘De periodistas, tanquetas, proustianos y Mary Pierce’ (1996). Tanto parecía apreciar al filósofo americano, que le dedicó uno de sus inefables retratos impresionistas, con los que se podría hacer una antología singular: “Gutenberg no puede morir, contra lo que pronosticaba aquel reaccionario listo, con corbata de cuadros y cara de almacén, que fue Marshall McLuhan”.²⁰

De la nómina de filósofos españoles, sin duda José Ortega y Gasset se establece como su fijación principal. El escritor madrileño está siempre al pie de su máquina de escribir, y se encuentra un buen número de artículos que le están dedicados aparentemente en exclusiva, aunque ya se sabe que en Umbral lo habitual es que se comience hablando de una cosa y se acabe en otra, con frecuencia bien distinta. Como en el tratamiento a los filósofos ya mencionados, el empleo que recibe oscila entre la utilización y exposición de sus ideas para apuntalar la tesis de lo que cuenta o decorar intelectualmente la columna, ofreciendo según el caso citas más o menos fieles del autor. En una columna titulada ‘La intelectualidad’ reivindica de manera vehemente su figura, algo que está presente en muchas otras a lo largo de su trayectoria: “Ortega, a quien nunca

18 FRANCISCO UMBRAL, *Spleen de Madrid* 2, p. 169.

19 FRANCISCO UMBRAL, ‘Anne’, *El Mundo*, 19 de diciembre de 2002.

20 FRANCISCO UMBRAL, ‘El lenguaje nos juzga’, *El País*, 2 de mayo de 1983.

debimos abandonar. Dice Ortega: ‘El socialismo de Marx no tiene nada que ver con el bolchevismo’”.²¹ También es importante para entender qué ideas le otorga acudir a una anterior, llamada ‘Calderón’: “Ortega distingue, en leidísimo ensayo, entre ideas y creencias: el honor y la honra, enunciados así, tópicamente, no alcanzan el rango de ideas. Sólo son creencias inerciales y pedernales del inmanentismo español”.

El 22 de julio de 1985 publica en *El País* un artículo amplio en el que, bajo el título de ‘Los orteguianos’, resume todo lo que le interesa de él, y los puntos a reivindicar. Por su extensión e interés, más que entresacar aquí unos extractos, recomiendo la lectura completa a quien quiera ahondar en la relación de Umbral con las ideas de Ortega, asunto que sin duda daría para todo un artículo. Uno de los puntos que más remarca es la, según él, adscripción errónea de Ortega a la nómina del 98:

Ortega nace en Madrid unos años antes del 98 (hay eruditos ignorantes, o eruditos de la ignorancia, que lo incluyen en esa generación) y muere en Madrid en 1955. La disparata inclusión de Ortega en el 98 no se debe sólo a una cercanía ideológica, sino a una comunidad de ocupaciones y preocupaciones: España. Pero el 98, última generación romántica, es el funeral del pesimismo, mientras que Ortega representa la primera grímpola del optimismo histórico y vital que aparece en España.²²

El autor de *Mortal y rosa* escribirá mucho en defensa de Ortega, sobre todo ante la acusación tantas veces reproducida de que no creó un sistema filosófico finito y, por tanto, coherente. A lo largo de su inmensa creación periodística, argumentará mucho a favor del filósofo, la mayor parte de las veces reproduciendo un mismo

21 FRANCISCO UMBRAL, *Los placeres y los días*, p. 57.

22 FRANCISCO UMBRAL, ‘Los orteguianos’, *El País*, 22 de julio de 1985.

hecho, pues ya hemos dicho en este trabajo que las ideas culturales quedaban adheridas a su máquina de escribir como vicios incurables, de manera que la misma frase podía aparecer en decenas de columnas, con variaciones mínimas. En esta ‘Los orteguianos’ a la que me he referido como el más jugoso de sus acercamientos a Ortega, sin ir más lejos, se habla de ello:

Lo más intencionado —malintencionado— que se ha dicho sobre Ortega, es que «no tenía un sistema», pero la filosofía de hoy renuncia al sistema, renuncia a construir el mundo, ingenuamente [...] y quiere ser una filosofía azarosa y abierta, escrita sobre la marcha de las cosas, como la hacían los presocráticos sobre el río que no vuelve ni tropieza.

En la columna ‘Ortega’, loa el fragmentarismo que tanto se le achacó como una virtud, no un problema: “Ortega se siente tentado a diario por el fragmentarismo, como Heráclito, como los presocráticos, como Baudelaire, Nietzsche o Cioran. Sabía ya que la filosofía sólo puede ser coyuntural, porque coyuntural y cotidiano es el hombre. Por eso nos es contemporáneo”.²³ Recordemos una vez más que defendiendo a Ortega en esto se está defendiendo a sí mismo, algo que es característica propia del autor: ensalzar en la carrera creativa de los demás lo que se desea para la propia. Defiende lo fragmentario, como no podía ser de otra forma, ya que buena parte de su prosa tenía ese carácter inconexo que sin duda tiene su público, pero también ahuyenta a otro tipo de lector, el que gusta de una prosa conectada y que responda a un universo totalmente definido, con un trabajo más “de relojero”.

Umbral conecta a Ortega y Gasset con la vanguardia, pues le ve mucho más cerca de la creación libérrima que tanto le gusta que de la queja razonada del 98. De nuevo

23 FRANCISCO UMBRAL, ‘Ortega’, *El País*, 17 de octubre de 1980.

en ‘Los orteguianos’: “Ortega empalma con las primeras vanguardias (las no judías), como Apollinaire, Dadá y Bontempelli, optimistas del siglo que nace”.

Eugenio D’Ors asoma con frecuencia por sus textos, pero lo hace de una manera imprecisa, poco definida, casi perezosa. Se pueden rastrear ocasiones en las que el propio autor es consciente de que no se está explicando bien, no está acabando de definir qué quiere decir sobre el filósofo barcelonés: “ya decía Eugenio D’Ors que a cierto cinismo histórico no debe responderse con triadas de honradez, sino con mayor cinismo. Yo me entiendo”.²⁴

Otra de las sombras fugaces en forma de filósofo que pueblan sus escritos es Xavier Zubiri. La mejor columna para entender qué pensaba sobre el pensador vasco fue escrita a la muerte del donostiarra en 1982, con un título de indudables resonancias de Larra: “Zubiri muere muchos años después de muerto, pues que su filosofía —o, mejor, su esfuerzo mental, prodigioso— poco tiene que ver ya con el pensamiento fragmentario, lírico, más casual que causal, de los pensadores de fin de siglo, desde Cioran a André Glucksmann”.²⁵

La filósofa malagueña María Zambrano también aparece siempre de una manera demasiado fugaz, contemplada como un revulsivo en años de importancia de lo masculino, asociada a otras intelectuales coetáneas, entendidas como un todo de alguna manera injusto, por simplista: “Victoria Kent, Rosa Chacel o María Zambrano pusieron una coloración femenina y hasta feminista en aquella República tan macho”.²⁶

En el caso de José Antonio Marina y Fernando

24 FRANCISCO UMBRAL, *Spleen de Madrid 2*, p. 145.

25 FRANCISCO UMBRAL, ‘País de muertos’, *El País*, 23 de septiembre de 1983.

26 FRANCISCO UMBRAL, ‘El matriarcalismo’, *El Mundo*, 20 de febrero de 1990.

Savater, a quienes siente como contemporáneos, ejerce de anfitrión de sus novedades editoriales. Según aparecen los libros, cuentan con un rincón en sus columnas. En el caso concreto del Savater de la primera época, resulta sencillo reconocer un aliento paternalista más o menos sincero cuando habla de él y de su producción. No es Umbral muy dado a la ternura cuando menciona a otros autores, pero se permite cierta cercanía en el caso concreto de Savater. Le dedicará al menos una columna íntegra, recogida en la antología de *Los placeres y los días*:

Fernando Savater había entrado para algunos [...] en una suerte de hedonismo, en un Gulag inverso y egoísta donde le abandonaban a su suerte, porque la envidia siempre encuentra la manera de resarcirse a sí misma. Pero he aquí que el hombre de mirar sesgado y la risa fácil dentro de una barba que la insistencia ha hecho blanca, es hoy el único intelectual de España que se enfrenta fácticamente al terrorismo y, por supuesto, el único que denuncia por el mundo el drama y colisión de su país, el País Vasco.²⁷

Le reconoce, efectivamente, su lucha contra el terrorismo, su valentía para desenmascarar a ETA y la capacidad de saber adaptar su filosofía y pensamiento a la realidad contemporánea. En este mismo artículo no cesa de derramar elogios sobre su figura: “tiene la meridianidad del pensamiento, la urgencia de la calle y la sangre del peligro que corre ya”.

En un artículo de 1982 titulado simplemente ‘Savater’, le regala una semblanza prodigiosa: “está entre ogro intelectual del bosque y fauno precoz de su propia infancia recuperada”.²⁸ Se siente descubridor del mismo, aunque

27 FRANCISCO UMBRAL, *Los placeres y los días*, p. 65.

28 FRANCISCO UMBRAL, ‘Savater’, *El País*, 7 de abril de 1982.

nos resulte evidente que no lo es en forma alguna, y como tal lo presenta en este mismo artículo: “Cuando Savater [...] publicó *La filosofía tachada*, primeros setenta, yo vi en este libro a un nuevo filósofo”. Lo sitúa a menudo entre Nietzsche y Cioran, no porque lo esté ni remotamente, sino porque se encuentra en su panteón particular en su compañía. Con esta afirmación pretendo subrayar algo que es rasgo definitorio de la producción umbraliana: en sus textos se establecen relaciones caprichosas, no de consenso o universales; algo está próximo si está próximo para él, aunque objetivamente no lo esté. Cuando une a Cioran con Russell, con Nietzsche o Zubiri, simplemente está mostrando sus filósofos de cabecera, jugando a presentar su nombre convirtiéndolos de alguna forma en un mito-muñeco que usará cuando quiera. No hay que tomar por tanto sus asociaciones de manera literal, ni me parece que tenga sentido estudiar los paralelismos que Umbral trace en lo que en realidad no es más que una sucesión de filias y fobias.

Su discurso alrededor de la filosofía está plagado de sobre-generalizaciones y simplificaciones, a las que hay que acostumbrarse: “Los ensayistas de los años 20/30 no son sino unos penosos seguidores de Ortega, salvo dos excepciones periféricas y peculiarísimas: Unamuno y Eugenio D’Ors”.²⁹

Para acabar este repaso por la presencia de la filosofía y los filósofos en el periodismo de Umbral, necesariamente reducido y limitado, pues ya se sabe que estamos hablando de un corpus de miles de artículos, lo que requeriría de una empresa infinitamente mayor, conviene señalar que también se cuelan de cuando en cuando los filósofos clásicos en ese olimpo caprichoso de nuestro escritor. Normalmente como divertimento, como juego intelectual. La broma más habitual al abordar el mundo de la filosofía clásica es la que tiene como

29 FRANCISCO UMBRAL, ‘Los orteguianos’, *El País*, 22 de julio de 1985.

protagonistas a Platón y Sócrates; Platón ofreciendo la voz a su maestro. Esta figura, la del discípulo adorando al maestro, le atraerá enormemente, y no dejará de circular por las columnas de Umbral:

Quizá la mayor creación literaria del universo sea Sócrates, que no escribió nada. Sócrates insistía en el aprendizaje de la flauta, pero su pianista es Platón, o sea la cuerda de la lírica cuya música es ya la modernidad que se impone al mundo.³⁰

El libro recopilatorio *Spleen de Madrid 2* también nos ofrece buenos pasajes al respecto: “Platón no escribió otra cosa que el *Diario de un snob*. Yo, por mi parte, siempre he sostenido que Platón no es sino el snob de Sócrates (lo cual en absoluto es malo)”.³¹

Platón retratado como un esnob, actualizado para ser compañero de correrías con Umbral. Lo que yo he advertido desde el comienzo de este artículo: la filosofía tratada como el más refinado divertimento.

30 FRANCISCO UMBRAL, ‘La magia de escribir’, *El Mundo*, 6 de abril de 2007.

31 FRANCISCO UMBRAL, *Spleen de Madrid 2*, p. 86.

UMBRAL Y LA TRANSPARENCIA, *MORTAL Y ROSA*

María Isabel Ferreiro Lavedán

Amaba una a Umbral; me acuerdo de él, y siento no tener su compañía en tantos asuntos, ya perdidos por su máquina de escribir, para los que tan bien vendría su cálida y genial columna. Y con sorpresa se me da esta oportunidad para escribir de él, y me veo como una de esas señoritas de la tesis que vienen a remozar un jardín suyo olvidado, por el que ya nunca pasa, que da igual, y en el que no sabe cómo me las arreglaré. Además, “la cosa no tiene ningún valor cultural”, aunque sí “tiene un pequeño valor humano”: “importa, para mí, el saber que una mujer está haciendo su dobladillo, su labor de vainica, su tarea de agujas, con lo que yo he escrito, con

lo que yo he vivido, con mi vida y mi obra”;¹ con lo que me acojo a este pequeño valor humano, que tiene para él, y que tiene para mí recordarlo. Y, con ocasión de este homenaje a la presencia de la filosofía en su obra, voy, más que a remozar un jardín, a meterme en el jardín de su recomendación de transparencia, la cual no puede ser más filosófica ni más de mi gusto; aunque tampoco yo sepa cómo me las arreglaré ni si podré salir.

“¿Un vacío en mi obra, señorita? Mi obra está llena de vacíos. ¿Un vacío en mi vida? Vivimos en el vacío”.² Partiré, entonces, del vacío, como señorita aplicada; el cual, además de transparente, va a resultar ser lo más previo, la realidad radical, raíz de todas las demás, incluso de las transparencias o chispazos de claridad que el hombre pueda tener. Pues, como dice Zubiri, “el principio es justamente la diafanidad misma”, de modo que “el momento de diafanidad de las cosas es aquello desde lo cual entendimos las cosas”, por tanto, aquello “sin lo cual no se podría empezar a hablar siquiera de las cosas tales como son”.³ Y, así, cabría hablar, también, indistintamente de vacío y de transparencia.

“La transparencia, Dios, la transparencia, pedía el poeta”, y reclama Umbral.⁴ Y curiosamente resulta, como vemos, que la transparencia es también el afán del filósofo. Explica Zubiri que:

La filosofía es pretensión de trascender la cosa, de ir más allá, pero no de un ir allende las

1 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, prólogo de José Manuel Caballero Bonald, Austral, Madrid, 2007, pp. 178, 179.

2 *Ibid.*, p. 179.

3 XAVIER ZUBIRI, *Los problemas fundamentales de la metafísica occidental*, Alianza Editorial/Fundación Xavier Zubiri, Madrid, 1995, pp. 27, 26.

4 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, *op. cit.*, p. 86.

cosas que nos salen al paso, que sería ocupación de la ciencia —ir al protón; sino de una todavía más honda: percibir lo que está en toda percepción y en toda cosa, pero que no lo percibimos precisamente a fuerza de estar inscrito constitutivamente en lo obvio; no lo percibimos no porque esté ultra, más allá, sino porque carece precisamente de esa mínima opacidad necesaria para que el hombre tope con ello.

Así, “estar allende para la metafísica no significa ir a cosas que estén ultra, sino ir a lo diáfano, a aquello que por su diafanidad está inscrito en todo lo obvio que el hombre encuentra en sus actos elementales”.⁵ Lo abstracto, transparente, o universal, pues, no está más allá sino antes: más acá. Por ello, también dice Ortega que “no será nuestro camino ir más allá de la física, sino, al revés, retroceder de la física a la vida primaria”, con lo que resulta así la filosofía “no meta-física, sino ante-física”,⁶ que va a la instancia originaria, anterior a todo y, por ello, fundante o fuente de todo; como también instancia última, término o final, después de todo.

Este empeño de transparencia resulta, por lo pronto, pues, afán por la obviedad, que precisamente por obvia se obvia; o interés por la perogrullada, como dice muchas veces Ortega, pero que brilla o resplandece, porque da con algo que es verdad para todos. La dificultad está en que al hombre le es más natural atender “a las cosas que a lo diáfano”, pues, a fuerza de diáfano, deslumbra y, cuando abrimos los ojos, ya es en terreno más sombrío y opaco, dice Zubiri.⁷ Así, explica Ortega, que, al mirar a través del cristal de una ventana, nuestra atención penetra el vidrio sin detenerse, va directa al paisaje:

5 XAVIER ZUBIRI, *Los problemas fundamentales...*, op. cit., p. 19.

6 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ¿Qué es la ciencia, qué la filosofía?, tomo VIII, en *Obras completas*, Taurus, Madrid, 2008, p. 132.

7 XAVIER ZUBIRI, *Los problemas fundamentales...*, op. cit., p. 22.

No sentimos, al hacer esto, el menor esfuerzo, pero si luego intentamos ver, no el paisaje, sino el cristal mismo, notaremos el esfuerzo violento que es necesario para sostener la mirada en la superficie transparente del vidrio. Habitados a hacer del cristal un tránsito y un medio a través de lo cual vemos lo demás, nos cuesta, no poco trabajo, hacer de él término y objeto de la visión.⁸

Por lo que, por lo pronto, captar lo transparente, u obvio o universal, no es cosa sencilla ni natural para el hombre, que tiende más a las cosas que ve; que a lo que está incluido en lo que ve, pero que no ve. No obstante, cabe decir, de paso, que, si miramos bien las cosas, nos encontramos con que están más hechas de nada que de algo, pues un átomo por dentro tiene más espacio vacío que cualquier otra cosa. Además, el vacío regula el espacio entre electrones y, si no hubiera ese espacio, explotarían la cosa, y explotaríamos todos; y, así, las bombas nucleares tienen que ver con alterar estos equilibrios de vacío. Y ya ni siquiera se va al átomo, la física está en la incógnita de partículas subatómicas en las que apenas se puede encontrar materia; de modo que las mismas cosas tampoco son tan cosas, ni son pocos los físicos que hablan más del vacío que de materia. Con lo que, por su parte, el vacío, en cuanto nos fijamos un poco, se nos muestra como un gran útero para la existencia, sostenedor y organizador de todo: instancia que está antes, durante y después de todos los procesos.

Sin embargo, el vacío ha sido usualmente visto como algo desolador, temido por el hombre, *horror vacui* se dice; y, de hecho, perdemos la vida llenándolo. El hombre quiere cosas concretas, quiere soluciones y recetas puntuales: quiere poder controlar; quiere, también, que

8 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, op. cit., tomo VI, p. 213.

le quieran personas concretas, por lo que decir que “nadie me quiere” es mal asunto. Y es que está configurado por *default* por su inclinación a lo concreto, a lo que ve tal como lo ve; por tanto, también, por la ceguera para lo transparente, para lo universal. Con lo que Umbral viene a decir lo mismo que Platón en los comienzos de la filosofía: que el hombre vive entre sombras. “Uno ve lo que ve y nada más”;⁹ se limita a lo que ve; y, claro es que “lo que ve” no alcanza más allá de su perspectiva; por tanto: le faltan cuadros, es de suyo incompleto. Además, si se tratara de verse a sí mismo, todavía se suma mayor dificultad, pues el hombre “repara mejor en lo que está fuera de él”: en la cosa que ve, que en su ver; y de aquí que esté más impedido para verse que para ver, y le resulte “más fácil ver la paja en el ojo ajeno que la viga en el propio”. Así, para girar su foco habitual al exterior, hacia su interior, tiene que reobrar enérgicamente contra los hábitos milenarios que nos ha impuesto la urgente utilidad de la vida espontánea, y mantener su atención vuelta del revés.¹⁰ Pero, al leer a Umbral, vemos que hace constantemente esta torsión, que gira el foco hacia sí, para darnos lo escrito filtrado, y por ello más verdadero.

Pero además de estas torsiones a contracorriente que la transparencia requiere que hagamos a nuestra atención, tanto hacia uno como hacia lo que uno ve; se precisa otra previa y decisiva: dudar. Y es que, sin sospecha alguna acerca de uno y de lo que uno ve, sin cierta conciencia inicial de la propia limitación: de que se nos escapa algo, o de que no alcanzamos a ver todo; vivimos en función sólo de lo que vemos, y de ahí que nos veamos con frecuencia atrapados sin salida, angustiados, en el laberinto de las cosas y sucesos: en la oscuridad, entre sombras. Por lo cual, como dice Umbral, “lo que

9 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, *op. cit.*, p. 25.

10 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Teoría de Andalucía...*, *op. cit.*, p. 233.

hay que ponerle a la vida es duda, luz de dubitación”.¹¹ La duda, así, más que un penoso método que hace uno aislado en su habitación mientras aparenta llevar una vida normal,¹² resulta dar luz. Lo cual bien merece incorporarse en la vida cotidiana, como algo de elemental cordura, dada la esencial limitación de nuestro ver; como de básico cuidado de sí, para no andar asfixiado por la realidad:

Me ha complacido mucho su carta, amigo mío —escribe Ortega a un joven argentino. Encuentro en ella algo que es hoy insólito [...] Pregunta usted algunas cosas, es decir, admite usted la posibilidad de que las ignora. Ese poro de ignorancia que deja usted abierto en el área pulimentada de su espíritu, le salvará. Por él se infiltrará un superior conocimiento. Créame: no hay nada más fecundo que la ignorancia consciente de sí misma.¹³

El completamente perdido, pues, es el que no sabe que lo está y, por tanto, no duda. Por eso dice Ortega que “el que no se siente de verdad perdido se pierde inexorablemente; es decir, no se encuentra jamás”.¹⁴ Dudar, cuestionar cuanto se pueda, darse por perdido sería lo más propio del hombre, síntoma de saber mínimamente dónde uno se anda: que es en lo incierto, en “lo que podríamos llamar el ‘estado de la verdad insuficiente’”. Pues “el hombre sabe muchas cosas,

11 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 184.

12 “Y así, viviendo en apariencia como los que no tienen otra ocupación que de pasar una vida suave [...] no dejaba yo de perseverar en mi propósito de no recibir cosa alguna por verdadera”, R. DESCARTES, *Discurso del método*, Alianza, Madrid, 2011.

13 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Carta a un joven argentino que estudia filosofía’, *El Espectador IV*, op. cit., tomo II, p. 467.

14 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas*, op. cit., tomo IV, p. 476.

tiene siempre no pocas verdades y convicciones. Mas precisamente éstas le descubren la ignorancia”. Lo que sabe le pone ante lo que no sabe, le muestra la limitación de su saber. Y, así:

Advierte que aun esa verdad o verdades que ya posee, por el mero hecho de estar aisladas, inconexas, sin articulación unas con otras, no son plenamente verdades. Estamos seguros de que $2 + 2 = 4$, pero no estamos seguros de qué sean los números, ni de en qué consista y cuáles sean los límites y el sentido de aquella seguridad sobre la suma de 2 y 2.¹⁵

De modo que “pensar un concepto nos lleva necesariamente a pensar otro”,¹⁶ y otro, y otro.

Además, a esta posibilidad de conocimiento infinito que, por tanto, no nos es dable alcanzar, se suma que los conocimientos parciales que vamos teniendo están en constante cambio, que “no hay adquisición humana que sea firme”.¹⁷ De modo que también las verdades cambian según las épocas, según los lugares, según las circunstancias. “Lo real es, en verdad, como un torrente que pasa y pasa sin cesar, no como una permanencia. La estabilidad, lo permanente e idéntico es ilusión óptica de un momento. Ésta es la estupenda intuición que en el umbral mismo de la filosofía y de la historia del pensamiento occidental tuvo el enorme Heráclito”, recuerda Ortega. Aunque lo cierto es que “el movimiento o cambio es fácil de observar, pero muy difícil de pensar” y, por ello, difícil de asumir, requiere esfuerzo; pues el

15 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Principios de metafísica según la razón vital*. [Curso 1933-1934], *op. cit.*, tomo IX, pp. 94-95.

16 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ¿Qué es la ciencia, qué la filosofía?, *op. cit.*, p. 166.

17 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ensimismamiento y alteración*, *op. cit.*, tomo V, p. 541.

hombre percibe todo como estático, dado de una vez para siempre, y de aquí su gusto e inclinación, también, por el drama “para toda la vida”. Pues “si yo digo de algo que es movimiento, que es cambio, digo que es A pero también B, y como B no es A o es no A, digo que esa realidad cambiante es A y no A”; esto es, me contradigo, “mi pensamiento se anula a sí mismo, se despiensa [...] tengo que arreglármelas para pensar juntos esos dos pensamientos, el A y el no A”.¹⁸ De modo que es tan real que el gato está vivo como que está muerto; que tenemos los conflictos que tenemos como que no los tenemos; que es como que no es. O, como dice Umbral: “ni vivo ni muerto”; pues de hecho “vivo en conversación con los difuntos, y veo mi vida como una novela lejana, tópica, vieja y todavía querida”. Y, “en todo caso, el muerto y yo estamos ahora, quizá, en un momento de relaciones estables”.¹⁹

Hemos vivido partidos, separados, desgarrados en dramas, por habernos creído que “ser o no ser” era la cuestión, cuando había una cuestión previa obviada, una perogrullada desapercibida: que si estamos eligiendo entre ser o no ser es rhay ser y no ser. “Vamos, por fin, hacia una edad cuyo lema no puede ser: ‘O lo uno o lo otro’”. “En vez de ‘o lo uno o lo otro’, sentimos que lo mejor sería abarcar ‘lo uno y lo otro’”,²⁰ escribe Ortega hace casi cien años. La realidad es tan abstracta como concreta, es tan drama como no drama. Por ello, la filosofía no puede ser sino una “faena de fusión e integración”:²¹ un afán

18 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La razón histórica. [Curso 1940]*, op. cit., tomo IX, p. 545.

19 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., pp. 213, 235.

20 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Vitalidad, alma, espíritu’ y ‘Notas del vago estío’, *El Espectador V*, op. cit., tomo II (1916), pp. 569, 546.

21 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, tomo VI (1941-1955), Taurus, Madrid, 2006, p. 250.

constante por ensamblar lo abstracto y lo concreto, lo inconsciente y lo consciente; lo personal y lo impersonal, lo subjetivo y lo objetivo, lo temporal y lo eterno: lo que se ve y lo que no se ve, las partes y el todo. “La sensibilidad de nuestra hora parece dirigida por un afán de integrar y no de excluir. En vez de ‘o lo uno o lo otro’, aspira a ‘lo uno y lo otro’”. No sigamos, pues, a estas alturas, empeñados en “‘o lo uno o lo otro’ —lema teatral, sólo aprovechable para gesticulaciones [...]. Integración. Síntesis. No amputaciones”:²² es mortal y rosa.

La realidad es “a la vez, natal, porque algo nace y se crea en ello, y mortal o fatal, porque lleva dentro de sí su congénito veneno y la causa de su propia exterminación”, dice Ortega. Y “la vida es precisamente la unidad radical y antagónica de esas dos dimensiones entitativas: muerte y constante resurrección o voluntad de existir *malgré tout*, peligro y jocundo desafío al peligro, ‘desesperación’ y fiesta, en suma, ‘angustia’ y ‘deporte’”. Por ello, “a lo largo de su vida le va *sabiendo* su vivir a todo hombre con los más diversos y antagónicos sabores”. “De otro modo, el fenómeno radical Vida no sería el enigma que es”.²³ La realidad es, pues, compleja: tanto los asuntos, como los hombres. No existe el blanco ni el negro, sino el más o menos blanco y el más o menos negro; con lo que “de lo material sólo cabe conocimiento de experiencia, es decir, meramente aproximado y siempre susceptible de mayor aproximación”.²⁴ Por tanto, ninguna categoría ni diferenciación que se establezca podrá ser pura, a rajatabla; y es necesario conceder un margen “lleno

22 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Vitalidad, alma, espíritu’ y ‘Notas del vago estío’, *El Espectador* V, *op. cit.*, tomo II (1916), pp. 546, 569.

23 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, *op. cit.*, tomo IX, pp. 1306, 1140, 1147.

24 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *¿Qué es filosofía?*, *op. cit.*, tomo VIII, p. 300.

de reservas y cautelas”.²⁵ Reservas y cautelas que son imprescindibles para dar cuenta con veracidad de la complejidad que toda realidad comporta, en tanto compuesta de muy numerosos, diversos y cambiantes elementos.

“¡Ah!, los enigmas de lo blanco, ¡ah!, las oscuridades de la luz”. “Si la mayor luz es la menor sombra, la mayor blancura es la menor tiniebla”. “Lo que no se soporta es el absoluto”, que es lo que “nos angustia y nos ciega”, “quizá por la sencilla razón de que el absoluto no existe, es una abstracción mental que nos ahoga”,²⁶ ve igualmente Umbral. Y así se da el caso de que “estoy preso en una inmensa libertad”; de que “el discípulo amado pronto trueca su discipulazgo en rencor”; de que preparamos “un último gesto de odio acuñado con amor”, tomamos “una tranquila decisión violenta”; “me conservo joven entre los libros viejos, mientras que en la calle soy viejo entre tanto libro nuevo”, y de que “hace falta mucha fe en la vida para suicidarse”.²⁷ Por ello, en vez del desgarró de lo “humano, demasiado humano”, interesa más bien integrar “todo lo humano”, su luz y su sombra; porque soy un hombre, y “nada humano me es ajeno”. Y, por tanto, también, “es preferible ser un hombre completo que un hombre bueno”, como ve Jung; porque el hombre bueno igual se pasa la vida rechazando lo malo y, en nombre del bien, cometiendo los más graves daños. “No hablar sólo para decir sentenciosas verdades, sino para sacar a pasear al pobre patán, al loco que uno es, al chico que voceaba su miedo y su rabia en los anocheceres lóbregos de la infancia”: ventilarlo todo, “como abriendo desvanes,

25 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Entreacto polémico’, *op. cit.*, tomo III, p. 796.

26 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, *op. cit.*, pp. 29, 30.

27 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcelona, 2001, pp. 12, 198, 185, 115, 108.

aireando baúles” para dar luz a la infinita diversidad de lo humano; precisamente a la sombra, al fondo común de la especie de la humanidad; y completarnos y completar “esa fruta total que es el universo”.²⁸

Con todo, el hombre ve y no ve, sabe y no sabe, y no es relativismo, sino “una ampliación radical del positivismo”, de situarse entre el utopismo intelectual, que pretende un mundo idílico bien definido; y el escepticismo, para el cual “es imposible todo conocimiento”. Entonces, dado este saber y no saber simultáneo, lo coherente sería también creer y descreer simultáneamente: dudar de lo que sabe. El hombre que duda, además de más veraz, no contribuye a sostener la oscuridad establecida; y ayuda a creer más rebajadamente lo que se cree, que no es poco. Porque “certeza mostrenca ya tiene bastante la vida”; “para añadirle certeza no se debe escribir”.²⁹ Pero el beneficio de dudar no se reduce sólo a esta abstención o no hacer de no ensombrar más; sino que, para mayor ventaja, se une con un estado de disponibilidad; y, así, quien duda se hace transparente: abre un paso al vacío para que se cuele en cuantos asuntos le ocupan y preocupan. Y el vacío va a dar al interior del hombre, lo mismo que al interior del átomo: aire; lo cual va a hacer que tenga más perspectiva, que vea más ampliamente. Por lo cual “darle luz de dubitación a la vida” se traduce en darle aire a la vida: en oxigenarla, hacerla respirable. Y, por tanto, se puede dejar de temer al vacío o abismo que se siente al dudar, y empezar a sentirlo como una enorme liberación, al comprender, como Umbral, que “hay que hacerse transparente”, que hay que dejar hueco para permitir que pase la luz. Esta recomendación o deber de hacerse transparente lo refiere Umbral al escritor, pero vale para todo hombre y todo quehacer; y, de hecho, se refiere a veces indistintamente al hombre

28 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., pp. 158-159, 146, 199.

29 *Ibid.*, p. 184.

en general: “El hombre, el escritor, tiene que elegirse transparente”, “tiene que dejar pasar la luz del mundo sobre la cuartilla, el sol sobre la escritura”. Igualmente, el pintor sobre el lienzo, el músico sobre el instrumento, el conferenciante sobre la exposición, el psicólogo sobre la terapia; el hombre sobre su propia vida: debe “hacerse transparente”.³⁰

Hacerse transparente, nos dice Umbral, es “sólo una cuestión de trance”, “una prestidigitación en cuanto que consiste en desaparecer”, en ponerse disponible a cuanto es: en abandonarse a lo que es para dejarse traspasar, “para que el mundo pase a través de uno configurado como discurso”. Hacerse transparente consiste, así, en permitir “que el curso de las cosas me lleve, que la lengua universal hable por mí”; pues “es el río del idioma lo que se pone en movimiento”: es el mundo lo que “se expresa a través de mí”, no yo. De modo que “escribir es una cosa pasiva, receptiva, contra lo que se cree”; pues no se trata de un hacer sino de permitir que se haga a través de mí: no ser yo el que hable sino la lengua universal la que hable por mí. Yo “puedo tratar de dominarla, de ordenarla, de modificarla. Y entonces habré construido algo, habré trabajado”, pero “habré disecado el mundo y la palabra”.³¹ El propio Quevedo, dice Umbral, cuando se rebela contra su pluma barroca y quiere hacer clasicismo y moral, resulta ilegible; y es que “otro instrumento es quien tira de la pluma”, y “la pluma no tiene que ver mucho con el hombre”. Por eso, “el que se rebela contra su pluma está perdido. Nunca escribirá nada que lo valga. Hay que dejarse llevar”.³² Dejarse llevar por la pluma, como por la mano del niño, es unirse a la vida: a cuanto hay; al comprender que la vida, igual

30 *Ibid.*, pp. 86-87.

31 *Ibid.*, pp. 85, 86.

32 *Ibid.*, p. 180.

que el niño o la pluma, es la que nos lleva, nunca somos nosotros los que la llevamos a ella, por eso hay que aprender a dejarse llevar, “confiarse a su mano”.³³

Más que hacer, pues, se trata de no hacer y, más propiamente, de dejar hacer y de dejarse hacer. “La vida aligera trámites para quedarse de brazos cruzados, que es lo que más le gusta”.³⁴ Pero el hombre, llevado “de la urgencia falsa de vivir”,³⁵ cree que “algo tiene que hacer”, y quieto se angustia, busca actividades, tener experiencias; viaja: que “es andarse por las ramas, exiliarse del centro, rotar en torno de un interior que nos reclama”.³⁶ Con ello, no se entera de la vida, la desoye y desperdicia; y pasa: que “he perdido mi vida viviendo”.³⁷ Sin embargo, uno quieto, fiel a sus coordenadas, es cuando todo el movimiento de la vida opera en él. “No haciendo nada no deja nada sin hacer”, dice el Tao Te Ching; uno no hace nada, esto es: no estorba, y entonces el vacío, la luz del mundo, hace, y por eso tampoco queda nada sin hacer.

“O sea, que todo consiste en lograr esa despreocupación, esa facundia, esa indiferencia, ese dejarse llevar por el oleaje manso de la ciudad en el anochecer, a ver qué pasa”.³⁸ Y “todo es ponerse”.³⁹ Este estado de apertura también se da, dice Umbral:

En la paz, el hueco, el silencio y la lucidez del
post-coito. Es un momento de suprema apertura,

33 *Ibid.*, pp. 42, 43.

34 *Ibid.*, p. 137.

35 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 143.

36 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 99.

37 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 143.

38 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 141.

39 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 128.

de honda disponibilidad, de clara luz [...] —la única beatitud posible— de no desear, de no estar, de no ser. Los proyectos, el ruido de sables, todo eso está ahí, retirado, agazapado, esperando que yo me ponga en pie para invadirme y llenarme de armas, pero ahora, mientras demoro mi vida y abandono mi cuerpo, apenas existo.

Soy “una gran oquedad, una hermosa disponibilidad”, que “me deja el pecho abierto y los ojos inmensos, y el mundo todo acude a llenarme, a cruzar, sin romperlo ni mancharlo, el cristal en que me he simplificado”.⁴⁰

“Hoy lo sé. No era poder lo que disputaba, ni gloria ni dominio ni fama ni dinero. Sólo este ramo sagrado de silencio”; “por fin, la loza simple de la vida”.⁴¹ “Claro que existe la inspiración. Sólo que no es algo externo, ese rayo de luz que baja del cielo”, sino “la comunicatividad, la transparencia, el acertar a desaparecer entre la escritura y el mundo”; el acertar a quedarse “en medio entre dos fuegos, desaparecido, sin peso”, mientras lo concreto y lo universal “se intercambian reflejos, luces”. “Soy el médium que sabe desaparecer”. “Todos hemos querido ser invisibles alguna vez”; y yo “escribo por el placer de desaparecer. Es mi forma de transparencia”, porque escribir “es ausentarse”, “una prestidigitación en cuanto que consiste en desaparecerse”.⁴² Pero es “lo que no entienden [...] la indiferencia para conmigo mismo”;⁴³ y paradójicamente es esta indiferencia por la propia historia, y los propios detalles, gustos y disgustos, lo que permite el paso de la vida genuina, y

40 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., pp. 92, 93.

41 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 206; *Mortal y rosa*, op. cit., p. 195.

42 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., pp. 86, 144.

43 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 147.

paradójicamente lo que le hace a uno verdadero, “dadero de ver”: transparente.

“La escritura no es más que un conjuro”, pues;⁴⁴ una cuestión de comunicación, de conexión y sintonía entre el todo: lo abstracto o universal, y la parte: lo concreto o particular; que se da al hacerse el hombre transparente; o, como dice la fenomenología, al poner en suspenso o entre paréntesis lo prescindible, que es lo que dificulta o interfiere la conexión. Así, “lejos de su biografía”,⁴⁵ los aconteceres del hombre se disuelven irrelevantes; y libre de las interferencias de la personalidad y la circunstancia, se actualiza *on line*. Dice Paco de Lucía en una entrevista que dio en Buenos Aires: “Yo no sé leer música. —¿Y de qué forma *estudiás*, Paco? —Pues no lo sé, a través de la antena que llevamos todos puesta”.⁴⁶ Esta antena que llevamos todos puesta, nos actualiza al momento; como también al animal y, a veces, con más éxito que al hombre que, con frecuencia lleno de interferencias, no ve venir el maremoto hasta que no lo tiene encima; como también, por falta de sintonía consigo, no sabe mirar con la misma limpieza:

Entre los hombres sólo nos cruzamos miradas furtivas, o de momentánea alegría, miradas de superficie, más o menos mentidas. Miradas inquisitivas. Al perro, en cambio, se ve que le interesa todo de mí. Me mira a los ojos largo tiempo y espera que yo le corresponda con una mirada igualmente honesta, honrada, profunda, interesada, curiosa, digna.⁴⁷

44 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 135.

45 *Ibid.*, p. 155.

46 Entrevista a Paco de Lucía, Buenos Aires, 1988, minuto 8: <https://www.youtube.com/watch?v=NY6cIRrTWrw&t=536s>.

47 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 188.

“Cuánto tiempo tarda un hombre en ser dueño de sus ojos, cuánto tiempo he tardado yo en habitar mis ojos”. “Hay que irse a vivir a los ojos como a lo alto de la claraboya, a las claras buhardillas de la casa, a los cielos del cuerpo. Estar en mis ojos para que se me vea y para ver”.⁴⁸

Con todo, “hay días en que se levanta uno transparente, y entonces conviene aprovecharlos para escribir”; pero también “hay días en que el ilusionista no está en forma, se encuentra opaco”, y entonces, “si no se encuentra usted transparente, no escriba. Váyase a la compra y hágale los recados a su esposa”. “Sobre todo, no echar sombra”;⁴⁹ no venir a detallar que por la mañana sube la persiana, mira por la ventana “y por ahí seguido”. Ni, luego, con “la solemnidad pueril que lo reviste todo”,⁵⁰ venir a llamarlo “poesía de la experiencia”, “poesía de lo inmediato”, etc.; cuando no es sino mostrenco tedioso y pretencioso y, lo que es peor: sostenedor del orden perverso establecido. “Peor que echar borrones es echar sombras”.⁵¹ Uno puede equivocarse, es más, de eso trata la vida, de margen de error; y, claro es, eche borrones, y rectifique una y otra vez todos los días; pero el que vive de “lo seguro”, de su cultura y sus viajes, echa sombra; y, con ello, nos retiene sin actualizarnos. Sólo el completo inconsciente cree importante hacer eco de lo consabido; pero, de hecho, “casi todos los escritores estorban a su obra, están delante de ella, echan su sombra de sombrones encima de la prosa”⁵²: “provincianiza[n] sus pretendidos universalismos”; “porque ya se sabe que la

48 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 69.

49 *Ibid.*, pp. 86, 87.

50 *Ibid.*, p. 121.

51 *Ibid.*, p. 87.

52 *Ibid.*, pp. 86-87.

cabeza la tenemos todos a pájaros, y más los que usamos de ella”.⁵³

Cabría pensar, de paso, que casi todos los hombres estorban a su vida, que casi todos los padres estorban a sus hijos o que casi todos los amigos estorban a sus amigos. Echamos nuestras sombras, gustos y creencias, encima de posibilidades, de huecos abiertos: de inocencia; recortando las miras, en nombre de valores y principios. “Por amor a la verdad, que siempre es la verdad de uno. Por amor a la belleza, que también, ay, es siempre la de uno, la que uno puede ver”.⁵⁴ Pero sin tener en cuenta que esas verdades, tan fundamentales para mí, son limitadas y particulares; y, por tanto, irrelevantes, salvo para mí. Increíble pero cierto: todos subimos la persiana. “Todo lo que me pasa le pasa a cualquiera”,⁵⁵ todos tenemos valores, principios y buenísimas razones. Con lo que mi persiana, mi verdad, y mis agradecimientos son, como los de cualquiera, para uno, y a pájaros. No me cuente usted su vida. No ensombre yo a nadie con la mía. Si no se encuentra capaz de apartarse un poco, para dejar ver algo más allá de la certeza consabida, no aconseje, no hable por la radio, no gobierne: haga más recados, más viajes, tenga más experiencias. Solo, por su cuenta, obliterado en sus creencias, sin dar paso a la vida, el hombre no echa más que sombra; pese a los premios momentáneos, cómplices de la sombra, que reciba.

¿Qué es, entonces, lo que le puede interesar al otro que le cuente? Pues, si la vida no es cuestión de biografía, tampoco la escritura es cuestión de tema, asunto, o trama; “el tema es el soporte”. Por sí mismos “todos los temas son comunes y mostrencos”: “no quiero más

53 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 195, 12.

54 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 89.

55 *Ibid.*, p. 182.

escenas, ea”.⁵⁶ Lo interesante está, entonces, no en el tema ni en el hombre, sino en que, a través de cualquier hombre y a propósito de cualquier asunto, corra el río de la vida, del mundo, de la lengua universal. Y, para ello, he de apartar mis opiniones, y verdades de “al pan, pan”,⁵⁷ dejar de dirigir y organizar, y mantenerme poroso, receptivo, disponible a ver otra cosa en cada ocasión que la vida presenta; y, entonces, me hago funcionario de lo público, servidor del mundo: dejo que la luz del sol, la lengua universal, se exprese. Y lo que sea que exprese resulta más ingenioso, gentil y actualizado que la mostrenca certeza o sinceridad, y deslumbra. “El arte une” se dice, pero es que el arte es de suyo universal, transparente, por ello de todos y de nadie. Por lo que el *copyright* es en verdad del vacío; y que éste —Nadie— me quiera es buena cosa. El interés está, dice Umbral, en “pillar al tiempo por sorpresa cada día”, “dar la intimidad del universo y el universalismo de un pájaro dormido a la vista peligrosa de un gato”;⁵⁸ esto es: en ver lo universal en lo pequeño, en traer el mar a la concha.

Claro que este pillar se puede dar antes o después. La realidad se impone antes o después, se dice; se puede ver de lejos, y entonces decimos que nos anticipamos, y ahí nos alcanza la guitarra o la cuartilla; o la puedes ver ya con el tsunami encima. Y, entonces, cuando la realidad ya nos ha arrollado, para que se dé este proceso de comunicación o intercambio entre lo abstracto y lo concreto, puede ser preciso atravesar, no sólo el abismo por el vacío y el miedo a la incertidumbre que cuestionar la realidad supone; sino, también, un gran dolor y, por eso, lo más directo es no escribir.⁵⁹ La verdad duele, pero

56 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 109, 211.

57 *Ibid.*, p. 102.

58 *Ibid.*, p. 56.

59 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 217.

cura, es como un pinchazo: nos despierta, y completa; al contrario de la droga, que nos evade o duerme por un momento, pero nos enajena y va mutilando. Así, pasa que, sea el horror que sea, al hacerse consciente, se integra. En efecto, la consciencia pasa por la biología, y vacuna. Así, dice Umbral: “Sé que consisto en una cloaca”; “soy un desagüe triste de pestes y de penas”.⁶⁰ Porque el hombre, si se queda fiel a sus coordenadas, ve, respira, y asimila aquello que haya, allá donde esté: pestes y penas, como alegrías y gozos en otras ocasiones. Y, pese a que el esfuerzo que requiera tornar del revés la atención, en la de penas, sea extremo, y en contra de todos los automatismos y mecanismos de defensa que van a tratar de huir y de meter al dolor debajo de la alfombra, hay que traerlo a la vista y traspasarlo:

Hay que beber a morro del dolor, como se bebe de las férreas fuentes. Que esta carne de luz empape toda la sombra. Hay que baldear hasta el fin el ciego enlagueamiento de la sangre. Hay que agotar el mal, el sufrimiento, no en pequeños sorbos, no en tragos cobardes, sino seguido y hasta lo hondo [...]. Voy hasta el final de mi dolor, hago todo el recorrido, bebo de mí mismo, sacio una sed de sufrimiento que estaba en mí y yo no conocía.⁶¹

Con lo que, como dice Zubiri, la visión de lo transparente o trascendental es “enormemente violenta. Es la violencia de la claridad, la violencia de la percepción de lo diáfano”, en tanto consiste

en tratar de ver la claridad, pero sin salirnos de la claridad misma. Es una especie de retorsión sobre sí misma. Y ahí es donde está la dificultad, la metafísica no pretende sacarnos de las cosas, sino

60 *Ibid.*, pp. 18, 233.

61 *Ibid.*, p. 195.

retenernos en ellas para hacernos ver lo diáfano, que no es obvio porque no esté en las cosas, sino porque es lo más obvio de ellas.⁶²

Igualmente dice Ortega que “hay que llegar en la claridad hasta el frenesí, hasta el frenesí de la claridad”;⁶³ que es ir hasta el frenesí de la verdad, hasta la violencia de la verdad. Curiosamente llama Umbral a Ortega “maestro de intemperies”.

Con lo que se nos muestran dos propósitos: uno, que es el que traemos con nuestra vida y con todas las necesidades y problemas que tenemos para divertirnos dentro de ella; esto es: lidiar con nuestra vida como sea que la veamos; y otro, que es ponerme disponible para permitir la comunicación “entre dos fuegos”: entre el vacío y el fondo de cualquier realidad. Esto es, permitir que se dé a través de mí la respiración del universo entre lo abstracto y lo concreto, entre lo inconsciente y lo consciente, entre lo que no veo y lo que veo: entre la nada y los algos, entre el todo y las partes. Y con esto, por lo pronto, pongo los pies en la tierra, me ubico, sé dónde estoy y dónde no, conozco mejor mis límites y mis alcances; y a la vez doy honestamente mis coordenadas, que es lo esencial para que el GPS funcione y, al funcionar, lo que hace es mostrar un nuevo camino, expandir los límites, vacunar a esas coordenadas y, por tanto, tolerar mayor alcance; por lo que la vida me pondrá en otras coordenadas diferentes, y no se me repetirá una y otra vez la misma situación.

Y es que la naturaleza lógica del vacío es la ausencia, la ausencia de realidades; por tanto, también, la ausencia de conflictos; y, por ello, sólo el vacío puede mostrar la propia realidad con otra perspectiva, y mostrársenos un

62 XAVIER ZUBIRI, *Los problemas fundamentales...*, op. cit., pp. 22, 23, 24.

63 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *¿Qué es filosofía?*, op. cit., p. 312.

camino que no habíamos visto. Y, como es sabido, para que haya un buen negocio, uno tiene que tener algo que el otro no tiene, por lo que son buenos socios uno que no tiene problemas y otro que tiene un montón. De modo que uno brinda sus coordenadas poniéndose disponible, sea con la guitarra o bebiendo sus problemas a morro; y el otro los consume transformándolos en conciencia, ampliándole la visión. Así, el vacío, único emisor que tiene ausencia de conflictos, ingresa una perspectiva virgen y genera un aire en el inconsciente que permite al consciente ver mejor. Y es un proceso que se hace solo, o inconscientemente, como la digestión, simplemente al ponernos disponibles de cuanto sea. Por ello, sustituir al socio nadie/vacío/nada/enigma, común a todo, por cualquier otro intermediario necesariamente más particular, dios/político/alguien/ciencia/azar, no es, no ha sido y no puede ser buen negocio; porque, como dice Ortega, “el destino del hombre, depende de que en el fondo de nuestro ser mantengamos siempre vivaz esta dramática conciencia y, como un contrapunto murmurante en nuestras entrañas, sintamos bien que sólo nos es segura la inseguridad”, que lo único no problemático es justamente el problema; “lo demás, sobre todo la solución, es siempre precario y discutible, vacilante y mudadizo”.⁶⁴ Sin tonto, sin ponerme en cuestión, sin permitirme estar en blanco, no hay posibilidad de brillante; como listo, cargado de certezas y verdades, sólo echo sombra.

Entonces, “dejo que la blancura del folio ponga en blanco mi vida”,⁶⁵ y un buen día me levanto y veo nuevas caras a los asuntos que me ocupaban que no había visto, y veo otras opciones que no había tenido en cuenta. Y ¿qué se introdujo? Nada: aire, perspectiva, vacío; la asunción

64 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ensimismamiento y alteración*, op. cit., p. 541; ‘¿Qué es la ciencia, qué la filosofía?’, op. cit., p. 137.

65 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 211.

de incertidumbre abrió el hueco y se transformó en ganancia de conciencia. La cual, aunque paradójicamente pueda ser inconsciente, tiene un efecto físico en la biología que se reconoce como sensación de paz; pues se ha hecho la expansión. Por ello, dice Umbral que uno “prefiere deslumbrarse a comprender”;⁶⁶ a veces no nos enteramos de lo que comprendemos y, como deslumbra, apenas lo hemos visto, hemos pasado rápidamente a abrir los ojos en zona sombría, conocida; pero se nos ha hecho el chispazo, nos ha dejado su efecto. Y así, a veces, es en retro cuando me doy cuenta de que el cambio se ha operado, porque caigo en que aquello que en otro tiempo me molestaba tanto, no me inmutó; o me acuerdo de aquello otro a lo que daba tanta importancia, y ya no me importa. Y así comprueba Umbral que “el miedo y hasta el dolor se curan escribiendo”;⁶⁷ y, por lo mismo, dice también que “lo escrito es una lata”, pues es algo que me importó, pero al escribirlo, lo trascendí; estoy tranquilo respecto de ello porque lo tengo incluido: estoy vacunado. Lo asumí, lo asimilé, lo integré; y, sin saber bien por qué, el hecho es que ya no me ocupa más. Porque la verdad es de inicio una intemperie, pero luego cura; incluida ya no duele, lo que duele es el rechazo. Y lo integrado por uno, queda habilitado en el inconsciente colectivo para ser integrado por todos. De modo que la nada nos da aire a nosotros, y nosotros le damos aire a la realidad. Y es el mismo hombre, con los mismos problemas, pero con más oxígeno, menos asfixiado; menos enredado por la realidad: más tolerante, más liviano; como también la realidad se muestra más relajada, y menos agobiante. Es el efecto de haberse filtrado la no realidad en la realidad, lo abstracto en lo concreto, que opera en todo. Así, prefiere Umbral el cuadro abstracto al cuadro con argumento porque, además de no tener que ver la misma

66 *Ibid.*, p. 27.

67 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 77.

escena a toda hora, que va a acabar siendo una lata; “a medida que el abstracto gana lienzos de pared, la casa se aclara y respira mejor. Todo parece nuevo, optimista, intemporal, intrascendente”.⁶⁸

Parece, pues, que este enlace o respiración con lo abstracto, con la instancia vacío, es lo que se ha dado en todos los genios, gracias a la genialidad de quedarse quietos, disponibles a su incertidumbre, allá donde estuvieran; con el resultado de hacerse receptores de transparencias y actualizadores de lo universal, aun sin saberlo ni proponérselo. El mismo Umbral, tampoco es consciente del todo de ello; pese a desarrollar esta brillante teoría de la transparencia, y a exponer con tanta claridad el mecanismo de comunicación que opera. Pues, en ocasiones, hace alguna concesión a la habitual interpretación negativa que se hace del vacío y de la neutralidad; y dice, tras describir el proceso de atravesar el dolor, que lo que queda es “el dintel de una paz vacía, de un cielo plano y soso, de una neutralidad de clima y carne que es toda la imparcialidad desoladora de la naturaleza”, “un fuego neutro, una nada”, “sólo queda el movimiento mediocre y elemental de la vida”. Con lo que estos ocasionales adjetivos supuestamente negativos sirven para mostrarnos que el proceso de intercambio entre lo abstracto y lo concreto, como nos había explicado, es, para el hombre, “cosa pasiva, receptiva” que opera por encima incluso de sus creencias. Y, así, pasa que el sujeto siente en su biología la integración, la mutación a mayor paz o expansión; y luego califica ese estado de paz como sea que lo vea: soso o virtuoso; lo cual dependerá de sus creencias como también de la circunstancia en la que esté, pudiendo hasta sentirse culpable por estar en paz (como bien podría ser el caso de Umbral por estar escribiendo *Mortal y rosa* en circunstancia de tanto desgarró como la enfermedad y

68 *Ibid.*, pp. 210, 211.

muerte de su amado y único hijo de cinco años). Pero, aun en el momento de mayor desacuerdo con cuanto hay, en que tacha al sol de “sórdido” e “inútil”, y a lo neutro de “oso” y “mediocre”,⁶⁹ dice a la vez, pese a todo lo que, por el contrario, se ha ennoblecido y ensalzado al delirio de la pasión, que “más vale la lucidez mediocre que el delirio”. Opta, pues, por la lucidez mediocre de lo neutro; que, en otro momento llamará “sagrado ramo de paz y silencio”, que no cambiaría por nada;⁷⁰ al modo, pues, de Aristóteles que vio en la neutralidad, punto cero, o “término medio de oro”, la virtud y la excelencia. Y, de hecho, esas concesiones románticas, barrocas, no mueven el anclaje de fondo de neutralidad desde el que gira su obra; gracias a la cual procesa el vacío, y capta la transparencia de tantos pequeños asuntos que toca, dando tantos chispazos deslumbrantes por cuanto vistos universalmente.

El hombre, en efecto, siente el abismo, se siente vacío, y se empeña en no asumirlo y huirlo; por lo que el acceso al vacío, a fuerza de evitarlo, ha estado muy restringido, prácticamente bloqueado para la gran mayoría. Pero llega la hora en que el sujeto bien puede abandonar viejas interpretaciones y ver al vacío con una inmensa libertad, incluso como el elixir de la vida; y querer, entonces, enlazar con él a propósito para añadir perspectiva, y así poder ver mejor, con menor sombra, todas las cosas: lo que sea que tenga que ver. Y, así, beneficiarse de este proceso cada vez de forma más natural, e ir realizando su vida de modo diferente: en vez de ocuparse en no parar quieto y acumular experiencias, ubicarse lo más honestamente posible en donde está, sin salirse; pues es ahí donde el negocio o mecanismo de intercambio entre lo abstracto y lo concreto opera. Y, con todo, poder decir “¿Eso es la Vida? ¡Bueno, venga otra vez!”. La Vida es

69 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., pp. 195, 223, 228, 19.

70 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 206, 213.

sentirse morir y gritar a la vez: *da capo!*”;⁷¹ porque la vida es mortal y rosa.

Es la incertidumbre lo que hace la conexión espacio temporal; es la vulnerabilidad lo que nos abre a una conciencia y libertad extraordinarias. Es el vacío, a través de las puertas de la incertidumbre y la vulnerabilidad, lo que se cuela por el hueco que abren, para filtrar su perspectiva fría no lineal dentro de la perspectiva caliente lineal: para quedar en algo tibio, cercano a la ternura, que es donde se gana confianza para cada vez estar más disponible, más vulnerable, como gracias a ello también más transparente y menos enredado. “Hoy vuelvo a ser rehén de la luz, quieto en lo quieto, y se reanuda para mí, visible y hermosa, la elipse de los cielos, la nada mitológica, el viento mismo, el mismo viento, la luz que siempre vuelve en figura actualísima y ociosa”; “luz gloriosa que amo, inicial o final”.⁷² “Abandono mi cuerpo, apenas existo y la tarde viene a llenar, como un agua sin prisa, los huecos de mí que voy dejando”; y “dejo la mano en mi pecho y hago amistad conmigo mismo”,⁷³ entero, en una “última solidaridad” de convivir con todo cuanto hay.⁷⁴ “Y pienso que es en estos momentos cuando puedo morir”.⁷⁵

71 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, op. cit., p. 1142.

72 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 143-144, 199.

73 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., pp. 93, 78.

74 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Gobierno de reconstrucción nacional’, op. cit., tomo III, p. 85.

75 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., p. 94.

LITERATURA Y PENSAMIENTO.
DOS EJERCICIOS SOBRE
*LOS HELECHOS ARBORESCENTES*¹

Francisco José Martín

La idea, durante mucho tiempo sostenida tanto a uno como a otro lado de los Pirineos, según la cual España debería ser colocada en “una especie de marginal periferia de la filosofía occidental”,² ha encontrado en nuestro siglo adecuados contextos de explicación y valoración que, sin restar valor de verdad a tal afirmación, han logrado acercarnos a una comprensión más aguda y radical de *lo hispánico*, a la vez que liberarnos de la

1 Publicado originalmente en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* (Università di Siena), vol. XVI (1995), pp. 239-262.

2 L. SÁNCHEZ FRANCISCO, *Pensamiento en la literatura española*, UAM, Poznan, 1992, p. 14.

sempiterna condena de una carencia. Para empezar, el debate se ha desplazado sobre otras coordenadas hermenéuticas: las de la peculiaridad del pensamiento español. Este, en líneas generales, no se ha dado de forma autónoma, no se ha desarrollado dentro de una tradición filosófica pura, sino siempre (o casi) mezclado con la literatura. En palabras de Unamuno: “[nuestra filosofía], la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos”.³ Y entonces, esa *peculiaridad* del pensamiento español tiene que forzar la investigación hacia una consideración pragmática: se trata de ampliar la problematicidad de la filosofía española y de integrarla con la búsqueda del pensamiento español allá donde lo haya y en el modo y forma en que se encuentre. El presente trabajo nace de estas consideraciones.

EL MAL DE ESPAÑA. El mal de España tiene orígenes lejanos, casi tan lejanos como el mismo nacimiento de España como nación. Se lo conoce también con otros nombres: el de “problema de España”, o el más genérico de “preocupación de España”. Con todos ellos se quiere hacer referencia a una larga reflexión que se ha venido modulando a lo largo de nuestra historia sobre el significado de “lo español” y sobre el destino nacional. Los nombres no son, en este caso, arbitrarios; cada uno de ellos expresa en sí, ya, un modo de concebir y una manera de acercarse a este importante capítulo de la cultura española, así como una perspectiva desde la que se contemplan algunas posibles “soluciones”. Lejos de ser inocentes, estos nombres nos ponen en la pista de la complejidad del ámbito al que nos estamos acercando. Nace bajo la forma de *preocupación* por los acontecimientos políticos, sociales y económicos que

3 MIGUEL DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 256.

se diseñaban en el horizonte de esa reciente “unidad” que era España, como un juicio de disenso frente a la política de aquellos monarcas que encendieron el fuego de nuestro sueño imperial; pero se trataba de un disenso patriótico, que nacía desde un profundo y sincero amor a España. España, otro nombre; y se corría el peligro de que a llenarlo de significado fuera sólo el afán de grandeza de una monarquía y una nobleza amuralladas en sus propios privilegios. Sin olvidar, claro está, a la Iglesia. Y así, de esa preocupación por el rumbo y los destinos de la nación, se pasa a la problematización de la misma nación, de la idea de nación: nace el problema de España, o España como *problema*. Se trataba ahora de definir un nombre, de descubrir sus caracteres esenciales, el fondo insobornable —si lo había— en el que hundían sus raíces y se alimentaban la complejidad y la multiplicidad de las formas superficiales de la vida nacional. De este modo, se pasa inmediatamente a las respuestas o soluciones al/a los problema(s); de este modo simple se llega a la conciencia del *mal*. Claro que este mal va a adquirir una tal variedad de significados —a veces en clara contradicción— que difícilmente puede considerársele un nombre unívoco que porta en su expresión la(s) respuesta(s) al/a los problema(s). Es, más bien, otra cosa. El mal de España va a expresar la gravedad del problema, pues, antes que como solución, se configura como una deficiencia grave (solventable o no) en nuestra estructura de pueblo o nación; es en la búsqueda de la solución que se llega a la raíz del problema, un problema que crece ante la negatividad que lo alimenta: una carencia, una ausencia, el mal.

Con mayor o menor presencia, estos tres estadios se van a dar simultáneamente en todas las épocas de nuestra historia moderna; y cada uno de ellos va a marcar el nivel de radicalización de quien la trata. Los tres estadios van a convivir, a veces, en agudo combate entre ellos, y cada uno será exponente de un tipo de

relación de la intelectualidad de cada época con el poder; en este orden de cosas, el abanico de posibilidades es de amplio espectro: se va de la connivencia con el poder a la oposición prohibida y clandestina.

Aunque la preocupación se manifiesta en seguida, pues España nace como unidad precisamente cuando niega una parte de la diversidad que era la vida peninsular (derrota del último reducto musulmán en Granada, expulsión de los judíos), es durante el Barroco cuando se alza en toda su radicalidad. Durante el Renacimiento, como todas las cosas que nacen, no logra su plena autonomía, por lo que se da generalmente asociada a la polémica sobre las artes y las letras (Vives). El Barroco es quizá una época de circunstancias más propicias: es la conciencia de la decadencia española, el derrumbamiento de los ideales de grandeza con los que el poder embriagaba al pueblo. Junto a la meditación sobre las ruinas, surge el problema de España, una honda y sentida reflexión sobre sus destinos, la impotencia y la melancolía ante unas políticas llenas de desaciertos (Quevedo principalmente, pero también Cervantes, Tirso, etc.). España iba hacia el absolutismo, es decir, que el poder era algo impermeable y cerrado en sí mismo, por lo que estas formas de disenso se sofocaban en seguida si adquirían un cierto tono (la Contrarreforma, en este sentido, jugó un importantísimo papel, prueba de su evidente función política), o se reducían a meras discusiones entre intelectuales que no transcendían del ámbito literario.

El siglo XVIII, el Siglo de las Luces, estuvo caracterizado en España por el fuerte aislamiento impuesto por la monarquía borbónica, y, consiguientemente, por la poca luz que logró traspasar los Pirineos. La herencia la recogieron los “afrancesados”: Benito Jerónimo Feijoo, desde una perspectiva más moral, en su *Teatro crítico universal*, y José Cadalso, desde un punto de vista más social y económico, en sus célebres *Cartas marruecas*, en línea coherente con los escritos de Jovellanos. Durante el

Romanticismo, época de ánimos exaltados, se dio bien a las claras una oposición política que daría lugar a los diversos movimientos de exilio liberal en Londres o París. No fue relevante como época histórica para lo que aquí nos ocupa, sino por lo que iba a significar en el inmediato futuro, el que Julián Sanz del Río importara de Alemania, el krausismo. Frente al reaccionarismo político de la monarquía y el tradicionalismo intelectual de Balmes, el krausismo iba a crear un espacio cultural nuevo para tratar el problema de la preocupación española. Hasta este momento, el tratamiento del problema había carecido de un marco teórico desde el que afrontarlo, por lo que todo se reducía al sólido adamismo español del que tanto se ha quejado Ortega, y con el que quería significar la ausencia de principios teóricos a los que poder referirse en la tarea intelectual; cada escritor empezaba de nuevo como si fuera el primero, desde lo que su pura individualidad le dictaba. El krausismo, con ese “ideal armónico de la Humanidad”, con su doctrina del “integracionismo” por la que las distintas partes individuales y heterogéneas encontrarían una solución armónica en una “realidad” más alta (Dios, Naturaleza, Nación), se iba a convertir en el caldo de cultivo para un fecundo tratamiento del tema. Aquella España disgregada por tantas tensiones iba a encontrar una solución intelectual en el afán integrador de los krausistas. El krausismo iba a concretizarse en el proyecto institucionista de Giner de los Ríos, del que saldría como una costilla el regeneracionismo de Joaquín Costa. Ambos movimientos iban a ser dominantes en el panorama cultural español hasta la guerra civil; posteriormente, por obvias razones, se pierde de vista, aunque permanece vivo y/o renovado en algunos elementos del exilio del 39 (León Felipe, Ferrater Mora), y se recupera parcialmente al inicio de la transición postfranquista (Savater).

Nuestro siglo se abre bajo la bandera de la discusión sobre lo nacional. El desastre del 98 equipara la

meditación del inicio de este siglo con la conciencia de crisis de la época barroca: la derrota de Cuba, las guerras en el norte de África, las tensiones sociales, etc., crean un clima en el que urge replantearse el problema de España. Maeztu, Menéndez Pidal, Unamuno, Costa, Ortega, D'Ors, alzan sus voces en este clima de urgencias; voces contradictorias que, lejos de ponerse de acuerdo, como demuestra el tema de la relación con la tradición o el del papel de España en el contexto europeo, no hacen sino señalar la zanja de una división con raíces profundas y lejanas en la historia. No es este el lugar donde exponer con detalles cada una de estas posturas, ni el de referirse a una serie de escritos que han marcado —y siguen, en cierto modo, marcando— el horizonte de este problema.⁴ A efectos de este trabajo, lo que aquí nos interesa señalar es que este largo proceso iniciado en los albores de nuestra modernidad histórica es, entre otras cosas, una paulatina y progresiva racionalización del problema del mal de España, hasta llegar a identificarlo, con mayor o menor acierto, con estructuras concretas de nuestra historia, de nuestro carácter, de nuestra forma de vida y ordenamiento económico, de la religión y la política, etc. De este modo, la misma razón que identifica el mal se apresta a solventarlo, a superarlo en una creciente y también progresiva ascesis que consiste en confundir el vislumbre de una propuesta de solución con la solución misma. De la formulación racional de los males de España se pasaba de inmediato a la resolución de los males, a la *cura* de España.

4 Un discreto resumen puede encontrarse en G. DÍAZ-PLAJA, *Estructura y sentido del novecentismo español*, Alianza, Madrid, 1975. Aunque carecen de un tratamiento sistemático del problema que nos ocupa, resultan imprescindibles J. C. MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1983; J. L. ABELLÁN, *De la Gran Guerra a la Guerra Civil Española (1914-1939)*, vol. 5/III de *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa Calpe, Madrid, 1991; L. LITVAK, 'Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913', en *España 1900*, Anthropos, Barcelona, 1990.

Dentro de la gran variedad de temas y de estilos que se asoman en la obra de Francisco Umbral, el mal de España, su problemática preocupación, ocupa un lugar preeminente. No podía ser de otro modo en quien ha hecho de su circunstancia vital el motivo y la fuente principal de su inspiración literaria. Toda la narrativa de Umbral tiene una fuerte base experiencial, biográfica, íntima; pero no es un intimismo sin ventanas, encerrado y aislado en sí mismo, sino que se trata más bien de una reflexión individual hecha a posteriori sobre las vivencias que esa intimidad ha tenido/adquirido en la cotidianeidad del contacto con el mundo externo. Y de este contacto tan estrecho entre la vida y la literatura surge, en este autor, “la literatura como forma de vida”.⁵ Así pues, además del valor literario que tiene la narrativa de Umbral, nadie pone en duda su valor testimonial, su ser también documento de la posguerra y de la transición españolas.⁶ La circunstancia en la que se desenvuelven los personajes de Umbral es siempre una circunstancia española; varía la ciudad (Valladolid, Madrid) pero no el fondo (histórico, cultural, socioeconómico). Sólo que, a veces, este fondo español sobre el que se monta la escena de sus novelas pasa a primer plano, deja de ser mero fondo y se convierte en protagonista. Así ocurre, por ejemplo, en *España como invento* (1984), una compilación de ensayos que intentan redefinir y actualizar el problema de España desde la nueva altura de los tiempos, desde la recién estrenada nueva época que

5 F. UMBRAL, *Las palabras de la tribu*, Planeta, Barcelona, 1994, p. 15.

6 “Umbral es, a nuestro entender, un buen escritor; pero, sobre todo, un muy representativo escritor. Su importancia es literaria, estética; pero, más aún, es sociológica, documental”, J. A. FERNÁNDEZ ROCA, ‘Crónica y novela en *Las ninfas* de Umbral’, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 373 (1981), p. 109. Véase también V. SCORPIONI COGGIOLA, *Per una lettura di Francisco Umbral*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1989, p. 3; en nota se recogen diversas aportaciones críticas coincidentes en ver en la obra de Umbral este carácter documental, cronístico y testimonial.

se inaugura con el gobierno socialista de Felipe González. Pero el ensayo es un género que se presta bastante bien a este tipo de cosas, lo difícil era hacerlo en la novela, dar forma narrativa a ese fondo del que hablábamos antes, lo que Umbral hizo, con notable acierto, en *Los helechos arborescentes* (1980): en esta novela, España y “lo español” van mucho más allá del ser meros aspectos documentales o sociológicos, testimonio de una época o de una vida, y se levantan como núcleo temático central con precisas exigencias formales y estilísticas.

Como ya hemos mencionado, este núcleo temático central de *Los helechos arborescentes* Umbral explicitó posteriormente en forma de ensayo. ¿Dónde se coloca Umbral respecto al histórico problema de España?

Toda nación es un invento jurídico legítimo a partir de la ilegitimidad originaria de la cartografía [...] Realmente, sólo podemos tener una noción sensual, sensitiva, de las más altas realidades/irrealidades ideológicas. Los conceptos “Patria, Muerte”, o se encarnan en algo, en alguien, o se desconceptúan. La idea de patria como la idea de Dios [...] España es un sabor, como la madre. Como la amante, como la novia. Las ideas van muriendo por insípidas [...] España como invento/España como encuentro. Hay que *encontrar* España, la que haya, mucha o poca, mejor que inventarla. Lo *español* —como lo *francés* o lo *comanche*— quizá sea, según dijo Rosalía de Castro, a otros efectos, “una cosa que vive y que no se ve”. O que quizá sólo se vea viviéndola”.⁷

En esta larga cita del prólogo de *España como invento* se recogen las ideas esenciales de Umbral respecto al problema que aquí nos ocupa. Se nota inmediatamente un claro escepticismo hacia la teorización de lo español

⁷ FRANCISCO UMBRAL, *España como invento*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1984, pp. 15-18.

y un cierto pragmatismo en la individualización de los elementos que habrían de componer lo español. España empieza por ser una herida que se abre en la geografía, un invento cuyas lindes se marcaron con la espada. Pero la gran novedad temática que va a introducir Umbral deriva directamente de su particular “teoría” del conocimiento: los conceptos (ahora en las antípodas del platonismo) carecen de realidad; las ideas, por sí solas, se desvanecen, necesitan de un soporte material en el que encarnarse. “Eugenio D’Ors, en nuestros días, cuida de no dejar nunca una categoría descolgada de su anécdota, una idea descolgada de su perfume, una forma que vuela desarraigada de otra forma que pesa”.⁸ En definitiva, son los elementos particulares los que fundamentan el concepto y no al revés, son los individuos los que sostienen la idea de Patria y no ésta la que justifica a los individuos. Umbral se rebela contra el totalitarismo de los conceptos al insistir machaconamente (y veremos que esto tiene correspondencias estilísticas) que es lo individual lo que prima sobre las abstracciones teóricas. Aquí se revela la grandeza de Umbral, su compromiso histórico con su tiempo: nuestra modernidad, que en nombre de las palabras con mayúscula —las idealidades ante las que Umbral siempre ha mostrado un escéptico desdén—⁹ no ha dudado en sacrificar tanta concreción de realidades, tantas vidas, tantos individuos con nombre y apellido. Frente a la Idea, Umbral reivindica el cuerpo —por eso es tan importante el tratamiento del erotismo y la sexualidad en sus novelas, porque significan lo irreductible de la corporeidad. Sin un cuerpo que la sustente, la Idea se desvanece. Y por eso Umbral vuelve la mirada hacia la carne de los conceptos: “España es un sabor”, es decir,

8 *Ibid.*, p. 16.

9 A propósito del Universo, Umbral introduce un paréntesis que expresa su relación general con las grandes palabras y los grandes conceptos: “(que ni siquiera sé si merece esta mayúscula)”, *ibid.*, p. 15.

algo sensitivo, que se palpa y se degusta, algo, en fin, de lo que se hace experiencia. Este es el sentido de la cita de Rosalía de Castro, España es vivencia, experiencia concreta. Por eso, al final de nuestra cita (que coincide con el final del prólogo), Umbral nos muestra cuál es su posición en esa línea que hemos trazado y que desde el Barroco hasta la Guerra Civil se ha ocupado del problema de España: encuentro antes que invento. Umbral se enfrenta a todos esos “inventos” e “inventores” de España, que desde su precisa racionalización subsumían lo individual y lo particular a lo genérico, y explicaban España “desde arriba”: hay que detenerse en *lo que hay*, buscarlo, encontrarlo, hay que ir a las cosas pequeñas, a lo cotidiano, a la concreta realidad de los individuos. “Quizá España se reconoce en sus hombres. Seamos españoles y basta. Pero sin demasiada españolidad”.¹⁰

Los helechos arborescentes es una novela que, como decíamos, pone el problema de España en primer lugar; para ello, el autor se vale de una serie de complejos recursos de distinto tipo que hacen de ella una de las novelas más interesantes que se han escrito en los últimos años. Digamos enseguida que el tratamiento del problema de España no forma parte de un discurso orgánico que se ajuste a un razonamiento lógico y lineal; pocas veces viene explicitado temáticamente y, cuando aparece, Umbral prefiere un tratamiento más paradójico que lógico, pues, como dijo de Borges y Quevedo, “prefiere[n] deslumbrar con una paradoja a convencer con un silogismo”.¹¹

Los helechos arborescentes está dividida en 45 secuencias, cada una de ellas dividida, a su vez, en

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 163. Un problema aparte constituye el tipo de “lógica” que rige la paradoja. En nuestro caso con el término *lógico* se quiere hacer referencia exclusivamente a la lógica clásica; no es casual que Umbral use el término “silogismo”.

varios fragmentos de desigual tamaño. Las secuencias nos van dando progresivamente las distintas escenas de la narración; los fragmentos, a su vez, nos entregan diversos momentos de la escena en cuestión. De este modo van desfilando ante el lector los distintos personajes, los distintos escenarios, etc.; todo ello de manera paulatina, como si el narrador nos fuera presentando sus compañeros de viaje, los lugares, las situaciones, con sumo cuidado, uno por uno. El narrador es un niño sin edad, un “niño eterno de España”, que va a ligar en su discurso narrativo su propia vida con la historia nacional: “la España cotidiana que yo entiendo, veo y estoy contando a mi manera al paso que hago la historia de mi vida”.¹²

El “niño eterno” nos lleva directamente a la consideración de la temporalidad de la novela. El tratamiento que Umbral da aquí al tiempo es bastante complejo. Hay un primer nivel temporal sobre el que se sustenta el discurso narrativo: son los años de la contienda nacional del 36, años de guerra en los que las preocupaciones de los adultos abandonan a la infancia al ejercicio de una libertad que tiene por efecto la familiarización con una realidad sórdida, el contacto directo con la calle, sin mediación alguna. El “apicaramiento” de la infancia es algo de lo que parte la novela, con ese contacto con el moro y las casas de lenocinio. Pero, como acabamos de ver, en la intención del narrador está el contarnos su vida al par que nos cuenta la historia de España a *su manera*. Así pues, la representación que levanta la narración no es algo circunscrito en ese primer tiempo apariencial de nuestra última contienda, sino la confluencia de todo el pasado en el presente. Umbral, de este modo, desbarajusta completamente las leyes temporales, no se ajusta a

12 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, Argos Vergara, Barcelona, 1980, p. 54.

esa lógica según la cual el tiempo sería una continua y cadencial sucesión de instantes que en su linealidad afecta a la narración de modo determinante. El procedimiento de Umbral es el ensanche del tiempo, la ampliación del instante hasta hacer contener en su representación todos los instantes de manera simultánea, la representación de un tiempo pasado-presente, o mejor, presente-pasado. El resultado es la *atemporalidad* de la novela. Pero esta transgresión de las leyes temporales tiene dos efectos inmediatos de largo alcance: el pasado deja de ser pasado para vivir en el presente, a su lado y con la misma fuerza; si no hay linealidad sucesiva entre el pasado y el presente, cae también esa ley de causalidad por la que se considera que el pasado engendra el futuro; de este modo, se crea en la novela de Umbral un doble flujo de influencias y condicionamientos: uno que va del pasado al presente y otro que va del presente al pasado. Y es desde esta nueva relación dinámica que se crea entre el pasado y el presente donde se pone de manifiesto el carácter de construcción y reconstrucción que tiene la historia, toda historia, cualquier historia.

La historia es una elaboración que cada presente necesita hacer para ser precisamente presente; la historia es el relato de los vencedores, que dijera Foucault. Pero la historia precisa de la temporalidad para sustentarse; por eso la atemporalidad de *Los helechos arborescentes* va acompañada de un proceso de *deshistorización*. Al crearse en la representación un único presente intemporal, la guerra civil del 36, sobre cuyo fondo se abre el libro, pierde las notas distintivas y particulares que hacían de ella un acontecimiento único, para henchirse y acoger en su seno todas las guerras de España, hasta convertirse en “la eterna guerra civil de España”.¹³ Así, el escenario de la novela es la entera historia de España confluyendo en un presente intemporal y deshistoricizado; ante el

13 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, op. cit., p. 127.

lector pasan Quevedo, Zorrilla, Franco, Álvaro de Luna, Pardo Bazán, Estebanillo González, etc. Refiriéndose a los krausistas, nota Umbral lo siguiente:

Porque se sabían la Historia de España, pero un mulero con sus mulas les desconcertaba, y si a las mulas les daba por mear o cagar, entonces aquellos hombres volvían discretamente a la casilla de los Consumos, retomaban su discusión, y el mulero se iba despacio hacia las sombras de la noche y el monte, cantando vagamente, y el mulero era. España y ellos no.¹⁴

Pero Umbral no opta por narrar la España real del mulero, la intrahistoria unamuniana de los hombres de carne y hueso, la historia de los vencidos que no pueden acceder a la construcción de la Historia. Lo que hace Umbral es poner en práctica todo un ejercicio de “deconstrucción” de la Historia de España, en el que salen a la luz la debilidad de los constructos teóricos que la sustentan, su carácter de “invento” que responde más a las idealidades conceptuales que a las realidades concretas. Por eso, frente al mulero, los krausistas estaban “atónitos de tanta realidad”.¹⁵ Por eso, la casa de lenocinio cobra un papel importante, porque simboliza la materialidad, la carne silenciada por la historia oficial; por eso es tan importante, a efectos deconstructivos, esa presencia de los intelectuales en la casa de lenocinio, como si fuera un sacar a la luz un lado oculto de la realidad que invalidaría las interpretaciones que aquellos mismos intelectuales dieron de nuestra realidad nacional. Y es, además, afirmar, frente a las Mayúsculas que pueblan limpiamente los libros de historia, la viva cotidianeidad de la realidad nacional. A este propósito

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

es emblemática la descripción que hace Umbral de los efectos de la guerra: no nos da una lista de mártires y de héroes, ni de fechas y lugares ilustres por albergar alguna “célebre” batalla, sino que, con tonos esperpénticos y fina ironía, descarga todo su desprecio hacia la historia oficial y concede toda su humanidad a esa cotidianeidad herida, humillada, vejada. La guerra provoca dos efectos: la migración de los gatos y el aumento de la prostitución.¹⁶ Ninguna heroicidad puede ya justificar esta radical violencia sobre lo cotidiano.

Así pues, la representación de *Los helechos arborescentes* se construye con elementos históricos puestos en una nueva situación —ahistórica y atemporal— que atiende preferentemente a la cotidianeidad. Deconstrucción, desmitificación, secularización, parecen ser los objetivos de Umbral en esta narración “absurda” que busca sus efectos no por vía directo-demostrativa sino mediante el contraste y la paradoja. A tal fin obedece la forma fragmentaria de la narración y el uso de arcaísmos y anacronismos. El fragmento rompe la idea unitaria de la realidad, el arcaísmo revive lingüísticamente una realidad remota¹⁷ y el anacronismo configura un espacio narrativo intemporal.

Al final de *Las ninfas*, novela galardonada con el premio Nadal en 1975, se puede leer una cita reveladora de la particular cosmovisión de Umbral:

Creía no haber encontrado nada de valor en mi ciudad, tan soñada y tan odiada, pero había encontrado, sobre todo, el secreto y la clave fundamentales: no había oposición de contrarios, no había arriba y abajo, dentro y fuera, como había

16 *Ibid.*, pp. 51 y 96.

17 “Sussona, hermosa fembra”, p. 20. Con este arcaísmo, que se repite varias veces a lo largo de la obra (pp. 33, 63, 163), Umbral se refiere a una prostituta “que había sido hetaira morojudía en la raya de Toledo, cuando los Reyes Católicos”, p. 20.

creído siempre, en mi visión dualista de las cosas (el dualismo, aunque sea de izquierdas, es siempre un simplismo) [...] Pero entonces ¿la lucha de clases?, me preguntaba ingenuamente. ¿La dialéctica de la historia? [...] Precisamente el mal, lo diabólico, estaba en eso, en que todo fuese uno y en que, en la explotación del hombre por el hombre, el explotado fuese cómplice del explotador.¹⁸

Esta prefiguración del mal —ontológico, podríamos decir— que impide la pacífica resolución de la oposición de los contrarios en una síntesis dialéctica, encuentra claras correspondencias tanto en el plano ético (ausencia de normas generales) como en el estético (fragmentación y retorización del discurso). La contradicción y la contrariedad no se eliminan de la realidad, es más, ésta es siempre *tensión* entre elementos dispares.

El Mal, en esta coincidencia de contrarios, ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. Como la muerte es la condición de la vida, el Mal, que se vincula con la muerte, es también, de manera ambigua, un fundamento del ser. El ser no está abocado al Mal, pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón. Primero debe aceptar esos límites, tiene que reconocer la necesidad del cálculo del interés. Pero debe saber que existe en él una parte irreductible, una parte soberana que escapa a los límites, escapa a esa necesidad que reconoce.¹⁹

Es posible que Umbral no suscriba plenamente esta cita de Bataille; sirve, sin embargo, a nuestro propósito de hacer ver *el mal* como símbolo de la tensión dinámica

18 FRANCISCO UMBRAL, *Las ninfas*, Destino, Barcelona, 1976, pp. 219-220.

19 G. BATAILLE, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1981, p. 32.

que anima la realidad, de su imposibilidad de resolución en una unidad más alta, como expresión de los límites de la razón.²⁰ A nivel estilístico, este mal que mina el imperio de la razón encuentra como cauce expresivo la retorización del discurso: el dominio lógico-demostrativo se sustituye mediante el recurso al estilo y las figuras retóricas.

El mal es la tensión que no se resuelve jamás. Toda la obra está recorrida y atravesada por fuertes tensiones: la tensión entre la anécdota y la categoría, los individuos y el concepto, lo particular y lo general; la tensión entre la casa familiar y la casa de lenocinio, expresión de una realidad vital multiforme e irreconciliable; la tensión entre la religión y la vida, entre las ideas y la carne; la tensión del sujeto narrante: Paquito/Francesillo, símbolo del mal; la tensión de la propia obra entre la totalidad y el fragmento.

Los helechos arborescentes se construye como un mosaico de detalles que pretenden vehicular una representación de España al par que una vida infantil; una representación que se construye desde abajo, desde lo individual, para evitar precisamente la prisión de los conceptos: porque la vida es infinitamente más rica que las ideas/conceptos que pretenden contenerla. Por eso, al hilo de la historia (des-historia) Umbral nos ofrece el fondo intrahistórico de la época, como detrás de la biografía late la intrabiografía de lo cotidiano.

Los elementos dominantes de la narración son la casa de lenocinio, la casa familiar y la religión. Lo cotidiano español, lo anecdótico, se genera desde un dinámico juego de oposiciones entre estos elementos. España es esta tensión. “España, del XVII para acá, es la anécdota rebelándose contra la categoría, clavando a las

20 Un claro ejemplo de la imposibilidad de síntesis superior se encuentra en el inicio de *Memorias de un niño de derechas* (Destino, Barcelona, 1972), en aquel baúl que contiene los elementos de la historia y de la memoria, un mundo.

categorías su aguijón caliente, estival y popular”.²¹ Esta es la “salvación” que acomete Umbral, lo efímero que la Historia había condenado. Y frente a tanto mesianismo salvador que circula por las páginas de nuestra cultura, propone un remedio pedagógico de ética mínima: “El hombre tiene que aprender a ser criatura de cercanías, pastor de lo inmediato”.²² Una inmediatez que no se detiene en el primer patio de nuestra casa (p. 82), en ese jardín florido en cuyo reposo se gestaron tantos “inventos” de España, sino que lo atraviesa y lo deja atrás para mostrarnos un segundo patio, “corralón de vecindonas”, un segundo patio que queda un poco escondido respecto al primero, un patio “popular, libre y loco” (p. 83) en el que las *ideas elevadas* del primer jardín retroceden ante la fuerza del olor de comida y las fatigas del trabajo. Y de este segundo patio popular y cotidiano, Umbral nos conduce a un tercero, escondido siempre porque es como la vergüenza de la casa-España, “lodazal, trastero, refugio de alimañas, salida a la carbonería, negrura de carboneras, moridero de perros, tapia de sabandijas, todo a una luz más sucia y alambrada”. Umbral, en su deconstrucción de la Historia de España, nos revela patios que la intelectualidad no ha solido tratar, y, cuando lo ha hecho, ha sido siempre desde lejos, desde el frescor y la tranquilidad del primer patio, sin *acercarse*.²³

CONOCIMIENTO Y RETÓRICA. La distinción clásica entre *fondo* y *forma* ha dado lugar a no pocos malentendidos; en la cultura española, no hace tantos años que Ortega

21 FRANCISCO UMBRAL, *España como invento*, op. cit., p. 16.

22 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa* (Destino, Barcelona, 1979). Las referencias por oposición de esta cita son claras: Ortega (el hombre es un ser de lejanías) y Heidegger (el hombre es pastor del ser).

23 En la estructuración que hace Umbral de los patios, resulta imposible no pensar en la división platónica de las partes del alma: la racional, la irascible y la concupiscible.

y Gasset se refería equívocamente a ella en el ‘Anejo: en torno al Coloquio de Darmstadt’:

Lenguaje y pensamiento están en ambos casos —en el pensador y en el escritor— en una relación inversa. En el escritor, el lenguaje ocupa el primer término, como corresponde a lo esencial. Los pensamientos quedan al fondo, lo mismo que el humus vegetal es fondo y sustento para la gracia esencial de los florecimientos. La misión del escritor no es pensar [...] Al pensar, el lenguaje se transforma en puro soporte de las ideas, de suerte que sólo éstas quedan —o deben quedar— visibles, mientras el lenguaje está destinado a desaparecer en la medida de lo posible.²⁴

Esta distinción ayuda, indudablemente, a hacer luz en las relaciones que se dan entre la filosofía y la literatura, entre el pensamiento y el estilo, pero es sólo una distinción ideal y teórica: responde a tipologías ideales que esclarecen los fenómenos, pero no se da en la práctica. Filosofía y literatura, pensamiento y estilo, no se dan, no pueden darse, separadamente de modo tajante: predominará una sobre otra, eso sí, pero nada más (ni nada menos). Ni el lenguaje desaparece en la filosofía, sino idealmente, ni el pensamiento se ausenta en la literatura. Y concretamente, en lo que hace al caso de Ortega, el lenguaje, la literatura, está bien presente en su filosofía: podría decirse que, en su caso, la literatura adquiere un grado de presencia que sobrepasa con creces la media de los filósofos. No es, por tanto, sólo el fondo o contenido del discurso el elemento que cuenta en la determinación del significado de un texto o de una obra; la forma también es relevante a tal efecto, es decir, la forma, el *cómo* de la expresión, no es un simple adorno

24 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, IX, Alianza/Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1983, pp. 634-635.

o soporte del significado, sino que es parte integrante del mismo significar.²⁵

En lo que sigue vamos a intentar mostrar la relevancia significativa de algunos elementos retóricos que Francisco Umbral usa en *Los helechos arborescentes*, o, dicho de otro modo, cómo se sirve significativamente de la retórica. Esta idea ya ha sido puesta de manifiesto por V. Scorpioni Coggiola,²⁶ que, además, ha analizado la funcionalidad que la sinécdoque y la metonimia adquieren a la hora de “vehicular el contenido semántico”.²⁷ Nosotros nos vamos a detener en la función que desempeñan la enumeración y la metáfora, dos figuras retóricas sumamente aptas para desvelar una particular teoría del conocimiento, implícita en el texto y coherente con la cosmovisión o ideas metafísicas de Umbral.

La enumeración²⁸ es la figura más recurrente, insistente y llamativa de *Los helechos arborescentes*;

25 Donde con más claridad se expresa esto, sobre todo porque está en la base de su razonamiento, es en el libro de CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (Gredos, Madrid, 1989).

26 “L’originalità e l’alto grado di affascinante incisività degli scritti di Umbral non dipendono da un’innovativa struttura della narrazione, né da una supposta istanza sovversiva del messaggio, bensì dall’esasperata personalizzazione dello stile, dalla forte retorizzazione del discorso, che si fa veicolo, allusivo e tuttavia imprescindibile, dei contenuti”, V. SCORPIONI COGGIOLA, *Per una lettura de Francisco Umbral*, p. 23.

27 ‘La retorica e la memoria: a proposito di Francisco Umbral’, en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, vol. II, ed. a cargo de Inoria Pepe Sarno, Bulzoni Editore, Roma, 1990, pp. 693-703. La sinécdoque cumple con la función de construir lo figurable y de expresar lo no figurable, mientras que mediante el recurso a la metonimia Umbral supera la fragmentariedad de la experiencia.

28 Recuérdese que la enumeración es una acumulación coordinante que forma una agrupación por contacto; se diferencia de la distribución en que en ésta los elementos no se coordinan mediante el contacto, sino a distancia, cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino,

cualquier lector, por poco familiarizado que esté con el dominio de la retórica, percibe este rasgo del estilo de Umbral. La enumeración es un modo de acercamiento a la realidad en base a sus elementos o partes constitutivas: “Soportales de multitud, balcones vestidos de bandera española y Sagrado Corazón, luces de hoguera y vela, lampadarios, faroles de la Virgen, un perfume monárquico y droguero por los aires, y la emoción del rezo, la sangre y el sermón”.²⁹ Este ejemplo es un caso extremo de sintaxis reducida a una pura enumeración en la que la frase ha sido desprovista de todo aquello (verbo, complementos) que no es efectivamente un elemento o parte constituyente del ambiente que Umbral quiere describir. La realidad, por tanto, se entrega al lector desde sus elementos singulares y suele carecer del momento de totalización que acompaña a los procesos inductivos. Esto está en perfecta consonancia —siendo, por otro lado, un efecto de ella— con el carácter experiencial de la narrativa de Umbral: sus obras tienen siempre un fuerte componente biográfico, una exagerada presencia de los mecanismos experienciales en la construcción de la narración. La experiencia, sin embargo, es siempre *experimento*, es decir, experiencia concreta y singular de un sujeto en una circunstancia. Y esto es lo que muestra Umbral recurriendo a las enumeraciones: nunca va más allá de su sola certeza experiencial, nunca da el salto inductivo que lleva a pasar de los elementos de la experiencia a la totalización de los conceptos. Y ello porque sabe que ese salto es metodológicamente ilegítimo, sabe que el

Bologna, 1969. Desde un punto de vista no clasificatorio sino funcional, sin embargo, esta distinción clásica, más que constituir un límite bien preciso entre ambas figuras, apunta a la necesidad de considerar la distribución como un caso especial de la enumeración.

29 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, *op. cit.*, p. 37.

momento de totalización que señalan los conceptos se opera sin agotar el universo de los individuos/casos particulares:

Don Doménico creía en los requetés, en la Santísima Trinidad, en los chalecos de invierno, en las fiestas de guardar, en el pelo corto, en los zapatos lustrosos, en la pobreza pobre pero honrada, en la comunión de los santos y el perdón de los pecados, en su santa esposa, en Gil Robles, en un hijo que tenía y que le había salido muy estudioso, en el postre de los domingos y en el tres catorce dieciséis.³⁰

La conjunción que une los últimos elementos de la enumeración no señala el fin de la misma, su agotamiento, sino que, más bien, quiere poner de relieve una especie de limitación consustancial del personaje que describe. A pesar de la “y”, la enumeración es *abierta*, es decir que no agota el universo particular del que procede la enumeración. Es evidente que Umbral está describiendo un hombre español pequeñoburgués del periodo prebélico de los años 30. Pero Umbral no recurre al concepto (en este caso “pequeñoburgués”) para nombrar una realidad, sino que lo hace recurriendo a la enumeración de sus elementos más característicos; es decir, la enumeración no agota la realidad, pero se interrumpe en un momento en que el lector no puede tener dudas a la hora de identificar esa misma realidad (parcialmente) enumerada.

A veces, sin embargo, la enumeración contiene el concepto que globaliza inductivamente la acumulación de elementos de una realidad:

[...] El ABC lo compraba yo algunos mediodías, con lo que sisaba a las putas de los recados, o a doña Laureana, para saber cómo iban las cosas en la zona

30 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, op. cit., p. 81.

roja, en la zona nacional, en la zona carlista, en la zona republicana, en la zona isabelina o isabelona, en todas las zonas de la patria que andaban, como siempre, en guerra y guerrilla.³¹

En este caso, el concepto (la guerra perpetua de España) no pone en entredicho lo afirmado anteriormente sobre el predominio del individuo sobre el concepto en la “poética” de Umbral, sino que más bien adquiere la función de un reforzativo de la enumeración; en nuestro ejemplo quiere remarcar la brutalidad de una situación sempiterna.

La enumeración, al estar ligada a los procesos experienciales, tiene también la función de marcar la subjetividad de la narración: “Yo, a su lado, veía pasar mi ciudad, las acacias de San Miguel, las extensiones de la Antigua, los jardines de la Universidad, la confusión de los mercados, la irreal lentitud de las gentes (cuando se viaja a otro ritmo que ellas) y el clima de ocupación, de guerra, el color militar que destañaba sobre piedras y rostros”.³² De este modo, la serie descriptiva de los elementos que pasan a formar la enumeración, su limitación, es índice de la actividad de un sujeto; en este caso, la limitación de la enumeración pone al descubierto los criterios de selección de los elementos de la realidad, revela el “sistema de preferencias y desdenes” que decía Ortega que era el sujeto.

La enumeración, por tanto, se propone, mediante la acumulación de elementos simples, la descripción de una realidad. La enumeración no completa/agota nunca la serie de los elementos de la realidad, sino que, interrumpiéndose en un punto, nos da la indicación de esa realidad desde una *perspectiva*: “Ofelia era siempre

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² *Ibid.*, p. 141.

igual, serena, segura, optimista, divertida”;³³ El doctor Cazalla era grande, calvo, con gafas muy gruesas, sonrisa que era siempre risa, bigotito de domador, patillas de marinero y vientre de diplomático que se lo había comido todo en las embajadas. Era inteligente, extravertido, simpático, sabio y amigo de mi padre”;³⁴ Aunque hablase cristiano, el yiddish estaba en su voz, lento, complicado, manso, nocturno, lunar, conmovido”.³⁵

Ahora bien, el fuerte empleo que Umbral hace de la enumeración tiene dos implicaciones metafísicas importantes: 1. La fragmentación de la realidad: la realidad no se da nunca al individuo como una totalidad bien dispuesta y ordenada, sino como una serie de elementos cuya disposición depende de su particular itinerario experiencial. El conocimiento experiencial tiende a juntar las piezas del rompecabezas de la realidad. Pero lo que nunca logra el conocimiento experiencial, a diferencia de la inducción, es olvidar los límites que unen/separan a las piezas experienciales; la enumeración marca significativamente la separación de cada uno de los elementos que la componen. Por esta razón, la realidad descrita o conocida por vía enumerativa tendrá siempre un carácter fragmentario; 2. A nivel cognoscitivo, privilegiar la enumeración significa manifestar algún tipo de reservas hacia los distintos tipos de abstracciones y categorizaciones; significa establecer una jerarquía en la que nada esté por encima del conocimiento experiencial y directo. Ontológicamente significa poner en el vértice a los individuos y no a las ideas, lo que traducido en términos políticos significa el predominio de los individuos frente al Estado, y no al revés como ha sido/es costumbre. Como es obvio, esto tiene una trascendencia

33 *Ibid.*, p. 108.

34 *Ibid.*, p. 149.

35 *Ibid.*, p. 115.

tremenda a la hora de determinar el acercamiento de Umbral al *problema de España*, como ya quedó claro en la primera parte de nuestro trabajo.

El término metáfora, etimológicamente, significa “transporte” (procede del griego: *metaphorá*, que viene de *metaphéreîn*, “transportar”, y que pasa al latín como *metaphora*; éste, a su vez, tenía el término *translatio*, de *transferre*, “transportar”, “transladar”. Aristóteles, en la *Poética*, ya define la metáfora como translación (1457b), y éste será el sentido que perdurará en las definiciones clásicas de la misma.³⁶ Sin embargo, nuestro siglo ha visto una importante renovación de los estudios sobre la metáfora. Ya Ortega, gran amante de las etimologías, concibe la metáfora no como el simple traslado del nombre de un objeto a otro objeto distinto con el que guarda algún tipo de analogía:

La palabra “metáfora” —transferencia, transposición— indica etimológicamente la posición de una cosa en el lugar de otra: *quasi in alieno loco collocantur*, dice Cicerón (*De oratore* III, 38). Sin embargo, la transferencia es en la metáfora siempre mutua: el ciprés en la llama y la llama en el ciprés —lo cual sugiere que el lugar donde se pone cada una de las cosas no es el de la otra, sino un lugar sentimental, que es el mismo para ambas. La metáfora, pues, consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental.³⁷

Es lo mismo que le lleva a precisar diez años después una afirmación suya según la cual “metáfora es

36 Metáfora es la sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal presenta algún tipo de semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida; cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1989, p. 160, que, a su vez, reproduce la definición de LAUSBERG, *op. cit.*, p. 127.

37 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Ensayo de estética a manera de prólogo’, *cit.*, VI, p. 261.

transposición de nombre”:³⁸ basándose en los casos de “moneda”, “candidato” y “*se mettre en grève*”, concluye que hay ejemplos de “transposición sin metáfora”. En ellos, una voz pasa de tener un sentido a tener otro, pero con abandono del primero”. Por lo tanto, para que haya metáfora es necesario darse cuenta de la “duplicidad”, que usamos el nombre impropriamente aun a sabiendas de que es impropio.³⁹

La renovación de la retórica ha traído consigo el afianzamiento de la metáfora como medio cognoscitivo y no como simple ornato embellecedor. El *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958) de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca culmina, al sintetizarlas, algunas de estas direcciones de comprensión de la metáfora: centrándose en un discurso propiamente lógico-filosófico que parte de Richards, y rechazando como él la idea de “sustitución” y “adorno”, insisten estos autores en la función argumentativa y creadora de la metáfora. Distinguen entre *tema* —cuyos términos “contienen la conclusión”— y *foro* —cuyos términos “sirven para sostener el razonamiento”—;⁴⁰ y definen la metáfora como “una analogía condensada, resultante de la fusión de un elemento del foro con un elemento del tema”.⁴¹ Ortega ya se había dado cuenta, cuando hablaba del “lugar sentimental”, del potencial cognoscitivo de la

38 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Las dos grandes metáforas’, cit., II, p. 389.

39 *Ibid.*, p. 390. Ortega se estaba verdaderamente anticipando a lo que iba a ser, a partir de los años cuarenta, el gran debate y la revisitación filosófica de la retórica.

40 CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, cit., p. 571.

41 *Ibid.*, p. 611. “No sorprende en absoluto el que la metáfora, al fusionar los campos, al trascender las clasificaciones tradicionales, sea, por excelencia, el instrumento de la creación poética y filosófica. El célebre pensamiento de Pascal (*l'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant*; el hombre sólo es

metáfora: ésta, además de ser un medio de expresión, es también un medio esencial de intelección. Necesitamos la metáfora para lograr pensar algunos *objetos difíciles*: si el “fondo del alma”, dice Ortega, nos fuese tan claro como el color rojo, no cabe duda de que poseeríamos un nombre directo y no uno *oblicuo* para designarlo:

La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual, y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil.⁴²

Estas rápidas observaciones teóricas alrededor de la metáfora ponen de relieve la escasa relevancia que tendría una clasificación morfológica⁴³ de la misma con vistas a la determinación de la teoría del conocimiento que encierra *Los helechos arborescentes*; para nuestro propósito es necesario atender a la *función* que adquieren la metáfora en el texto.

A efectos cognoscitivos, la metáfora tiene la función de

una caña, la más débil de la naturaleza; pero es una caña que piensa), realiza la fusión del tema y del foro en una fórmula inolvidable” (p. 617).

42 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ‘Las dos grandes metáforas’, *op. cit.*, p. 391. “En estética la metáfora interesa por su fulguración deliciosa de belleza. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades” (*ibid.*). Excede de los límites de este trabajo señalar la deuda nietzscheana que tiene la teoría de la metáfora de Ortega, sobre todo de ‘Verdad y mentira en sentido extramoral’.

43 Metáfora atributiva (A es B); metáfora aposicional (A: B); metáfora de complemento preposicional (B de A); metáfora pura o de sustitución simple (B en vez de A); metáfora contenida en el adjetivo (AB); metáfora por comparación (A es como B); metáfora impresionista (A: a, b, c...).

revelar aspectos ideológicamente ocultos de la realidad: “apenas aparecía por vagas escuelas en las que se arremolinaban las cordilleras de la pobreza, la Oretana, la Carpetana, la Penibética”.⁴⁴ Aplicando la metáfora “cordilleras de la pobreza” a la lista de cordilleras de la Península Ibérica que se estudian en la escuela, Umbral entrega al lector una comprensión de la tierra española vista en función de la necesidad física y económica. De este modo se nos cierra la posibilidad de retomar el discurso de las gloriosas cordilleras coronadas por alguna batalla importante (contra los moros, los franceses, los rojos, etc.), de esas que han hecho posible el orgullo español. Con esta metáfora Umbral nos abre una vía cognoscitiva distinta, gana para las cordilleras españolas un nuevo conocimiento (la pobreza de España), a cuyo través se pone al descubierto la falsedad del discurso histórico sobre la gloria y el imperio español.

En otras ocasiones se trata de potenciar un conocimiento mediante la imagen que contiene la metáfora: “Doña Laureana se sentaba detrás de mí [...] y rezaba en su libro negro, con bisbiseo maniático, sobre el fondo de mar latino que eran mis latinajos repetidos, locos, monocordes y sin sentido”.⁴⁵ La metáfora del “mar latino” nos descubre el rezo de Doña Laureana sobrepuesto a una ondulación de sonido con la que Paquito trataba de reproducir los oficios en latín aprendidos durante las misas. Si a esta metáfora añadimos ahora otra que aparece más adelante (“latín salivoso”),⁴⁶ se acaba de redondear una información detallada sobre los conocimientos de la lengua latina que tiene el protagonista. La misma función adquiere la siguiente metáfora: “había visto la llaga de su costado,

44 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, op. cit., p. 27.

45 *Ibid.*, p. 17.

46 *Ibid.*, p. 166.

aquella boca de pez que se le abría cada vez más”.⁴⁷ Aquí, la “boca de pez” nos descubre la llaga como una herida insanable, una herida que no logra cicatrizar, una herida que, *como la boca de un pez*, continuamente vuelve a abrirse.

A veces, nos encontramos con que Umbral recurre a la metáfora continuada con el fin de reforzar el conocimiento de la metáfora principal o primera: “Terminaba, la gran diva, ovillándose en su oh, poniéndole a la o el biombo de la hache, para que nadie la molestase”; “aquella mañana la Peseta andaba como una gallina a la que le han robado los huevos a medio empollar, picoteaba su desazón por toda la casa”.⁴⁸ En este caso, “picotear” *refuerza* el ser como una gallina de la Peseta. Una forma próxima a la metáfora continuada es la metáfora impresionista, en la que al término real A se aponen dos o más rasgos que lo caracterizan y se identifican con él: “Estaba borracho de tinto, de kif, de soledad, de crimen, de sexo, de odio”; “[...] el poeta se quitaba la chistera, o la alzaba, si la llevaban en la mano, para saludarlas reverencial, con una cortesía literaria, romántica y ferroviaria”; “La casa era una tribu, una aldea, un poblado, un mundo”.⁴⁹

La metáfora impresionista tiene un valor enumerativo: se trata de dar a conocer una realidad mediante el uso acumulativo de varias metáforas. Con ella se da una idea de confluencia cognoscitiva y, por tanto, de un conocimiento más amplio, pues se trata de mirar la realidad (la casa, en el último ejemplo) desde distintos prismas (tribu, aldea, poblado, mundo), logrando de este modo una mejor determinación y acotación de la

47 *Ibid.*, p. 119.

48 *Ibid.*, pp. 57, 210.

49 *Ibid.*, pp. 212, 41, 75.

extensión de la idea que se quiere entregar al lector; lo que sucede de manera análoga a los procesos enumerativos antes descritos.

En *Los helechos arborescentes*, por tanto, la metáfora adquiere una particular importancia al ser expresión de un tipo de conocimiento que se niega a la lógica de los conceptos: las cosas se nombran descomponiéndolas en sus elementos simples (enumeración), o por medio de los nombres de otras cosas ya conocidos (metáfora). Ya nos hemos referido a la trascendencia metafísica y política de esta teoría del conocimiento.

Por otro lado, si nos detenemos a observar los campos metafóricos de los que Umbral extrae la mayor parte de sus metáforas, llama la atención que muchos de ellos sean representantes de la *forma de vida* española. Harald Weinrich utiliza la noción de campo metafórico

en analogía con el concepto de campo semántico. Del mismo modo que la palabra individual no tiene una existencia aislada en la lengua, también la metáfora pertenece al contexto de su campo metafórico, dentro del cual ocupa un puesto preciso.⁵⁰

La individuación de los campos metafóricos objetivo e interindividual de una comunidad.

La extraordinaria conformidad en el uso de metáforas entre quienes pertenecen a una misma cultura, y en particular modo a una misma época histórica, puede difícilmente ser atribuido al caso. El individuo se encuentra ya dentro de una tradición metafórica, que le viene transmitida en parte por la

50 H. WEINRICH, 'Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico', *Metaforico e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976, p. 39.

lengua materna y en parte por la literatura, y está presente en él como una imagen del mundo de tipo lingüístico-literario.⁵¹

Así, por ejemplo, tenemos toda una serie de metáforas agrupables en torno al campo metafórico de la cotidianidad de la vida diaria española: “el gato es el fetiche de la pobreza, la joya del portero, el jarrón vivo de la casa sin jarrones”; “escobón revolucionario”; “la Rosa, venía por la mañana y por la tarde a derramar su esencia tupida en el dedal de mi oído”.⁵² Gatos, escoba y dedal son elementos que encajan en la representación de la cotidianidad del vivir español. Otras veces, Umbral recurre a la asociación metafórica de la guerra y la violencia en general con elementos de una violencia cotidiana y natural: “el mastín inmenso de la guerra, el infinito perro de verdugos y poetas”; “la guerra chisporroteante de las velas, la primavera falsa y catacumbal de las lamparillas”; “nuestra ciudad, fortaleza noble de una guerra contra España”.⁵³

Un caso particular y especialmente logrado por Umbral, es el de la metaforización del erotismo: “esa cosa de jardín que tiene el cuerpo de la doncella cuando la edad pasa por él como un perfume azul o una mano que ordena lo naciente”; “ese verde esmeralda que escondes en tus ojos [...] asoma como un río muy lejano a tu mirada oscura”; “descendió hasta el vientre, le dejó en el ombligo un brillante de saliva”.⁵⁴

En estos ejemplos se advierte una especie de exotismo que envuelve a la cotidianidad de las imágenes y que

51 *Ibid.*, p. 33.

52 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, *op. cit.*, pp. 51, 53, 94.

53 *Ibid.*, pp. 53, 62, 154.

54 *Ibid.*, pp. 163, 164, 165.

no haría sino proponer la cultura española como el resultado de un arraigado y feroz catolicismo con ecos más o menos lejanos de culturas orientales. Pero más allá de esta hipótesis, quizá un poco exagerada, lo importante es descubrir que detrás del proceso de metaforización de *Los helechos arborescentes* se esconden los distintos elementos que conforman la cotidianeidad del modo de vida español. Las metáforas, a diferencia de los conceptos, mantienen intacta su proximidad a la vida; por eso cobran ahora sentido las afirmaciones de Umbral de que España es un sabor, es decir, algo intangible que sólo se ve viviéndola; pues bien, la concepción no conceptual de la multiforme y compleja realidad española que Umbral nos entrega en *Los helechos arborescentes* sólo se ve en toda su plenitud en el proceso de la lectura.

POR LOS CAMINOS FILOSÓFICOS DE *UN SER DE LEJANÍAS*

Ana Godoy Cossío

“No escribo con la mano:
pues, el pie siempre quiere escribir conmigo”.
F. NIETZSCHE

Buscar respuestas en el pensamiento de Francisco Umbral conlleva incrustarse en su mente y desentrañar las fibras más profundas y esenciales de su obra, para ensamblarlas con el hombre-escritor y pensador, a partir de la idea de Heidegger: “el hombre es un ser de lejanías”, convertido en título de su libro, en el que, al parecer, sigue la senda planteada por el filósofo de *Ser y tiempo*. Desde este punto inicial, entrega su vida cotidiana y “se deshuesa, se desata, se derrama, se esparce, se disipa y se entrega”, por los caminos filosófico-literarios con extremada

“intimidad y externidad”.¹ En sus diarios, memorias y novelas no deja de autorretratarse, “contarse a sí mismo ‘es contar el fondo común de la vida’”² y preguntarse ¿de dónde viene y hacia dónde va?, para comprenderse a sí mismo. Enigmas que giran en torno a la existencia del ser humano y a sus cotidianidades. Esta auto-contemplación de sí mismo busca “la verdad, no en las cosas exteriores a mí, no en los objetos, no en un conocimiento objetivo, sino en mí mismo y más precisamente en el centro de mí, en mi conciencia y en mi conciencia como vida”.³

En *Un ser de lejanías*, el hombre-escritor asume que es un ser finito y respira la memoria del pasado, preocupación que se ahonda al sentirse atravesado por casi todas las edades, e inexorablemente llega el crepúsculo de su vida y asume que “[t]odos somos seres de lejanías porque no sabemos de dónde venimos ni a dónde vamos”.⁴ En esta última etapa, Umbral toma la ruta del camino heideggeriano y retorna a su *Dasein*,⁵ al ser “en sí mismo” y toma conciencia de su “ser en el mundo”, como “un acontecer que se va desplegando entre el nacimiento y la muerte”,⁶ aunque vive despierto

1 SANTOS SANZ VILLANUEVA, ‘El libro de las pérdidas y despedidas’, prólogo a *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcelona, 2015, pp. 5-22, cit. p. 8.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 JUAN WAHL, ‘Los filósofos del mundo de hoy’, NARCISO POUSA, *Literatura y existencialismo*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1950, p. 59.

4 SANTOS SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 13.

5 Para Heidegger, el *Dasein* “es finito y su existencia será auténtica o inauténtica, propia o impropia, según la clase de relación que establezca con las cosas y con otros hombres”, RAFAEL NARBONA, ‘Ser y tiempo: Heidegger en la selva del lenguaje’, *El Español*, 30/06/2020.

6 MARTÍN HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, en *Nueva Revista*, <https://www.nuevarevista.net/martin-heidegger-ser-y-tiempo/>

al presente (“No hay otra salvación que el presente, el presente es todo mío y me moriré en presente”).

Muy consciente de la dualidad vida/muerte, Umbral toma nota de la afirmación de Heidegger de que “la vida no puede ser considerada como un simple proceso, tampoco la muerte puede ser entendida como su simple detención: para la vida fáctica la muerte aparece como algo inevitable”.⁷ Umbral sabe que la muerte es la otra cara de la vida: “Solo en la angustiada posesión de la muerte sabida se hace transparente la vida como una totalidad para sí misma, porque se hace posible la unificación temporal del vivir”.⁸ La idea heideggeriana de la “existencia auténtica”, de la temporalidad como sentido del destino de cada ser humano lo acompañó siempre y se convertirá en el tema central de *Un ser de lejanías*.

Desde la profundidad del pensamiento de Heidegger, quizás el filósofo más importante del siglo XX, Umbral busca comprender el verdadero sentido de su existencia, consciente de sí mismo y de la sociedad, “ser con otros”, a través de la literatura. Bajo estas premisas, casi en todos sus diarios y memorias reflexiona sobre la significación del tiempo y de lo que le ha tocado vivir, su relación con los que ha compartido su camino, los objetos que le han rodeado, las conexiones con la naturaleza, mientras atravesaba las facetas inexorables del ser en el tiempo.

Aparentemente Umbral siempre ha seguido la senda filosófica de Heidegger “el caminante que varía el camino, no sabe por dónde va a seguir [...] tiene caídas y vuelcos, va abriendo el camino. Es un aventurero en un terreno peligroso”.⁹ Es indudable la influencia heideggeriana en

7 *Ibid.*, p. 112.

8 *Ibid.*

9 JORGE E. RIVERA, ‘Ser y tiempo de Heidegger’, Entrevista de Cristian Warnken en *La belleza de pensar*, UCCable13, 2013.

la vida/obra de Umbral, uno de los guías que “en medio de la oscuridad de las revoluciones y las guerras”, trazó los bosquejos existencialistas, aprendió a vivir y crear su obra, como una filosofía de vida. Para él Heidegger fue “el gran existencialista de nuestro tiempo, con poderoso lenguaje lírico y con un fondo lírico, en todo lo que piensa, idea, imagina, inventa”.¹⁰ Con Heidegger descubre que “la poesía es la que más se acerca a la esencia del lenguaje y, por tanto, a la realidad. La palabra como instrumento del lenguaje y como captación del ser, al des/velar el ser, nos lleva a la filosofía”.¹¹

En sus libros, Umbral no duda en recordar la esencia de sus pensamientos y los transforma en prosa lírica, metafórica e irónica, sobre todo en la última etapa vital y literaria, convencido de la continuidad de nuestros actos y pasiones, “una forma de conocimiento superior al conocimiento mismo: o inferior, más profunda. Ya nadie filosofa desde ninguna esencia, sino desde su propia existencia”.¹² Como seguidor del filósofo, él también transforma sus evocaciones diarias “en elegía en prosa y desemboca en premonición de la despedida última [cuyo] alcance filosófico, desborda la contemplación ensimismada e intransferible del yo”.¹³ Con él aprende a filosofar con las palabras.

Si bien, en *Un ser de lejanías* se inclina por el existencialismo ateo de Heidegger, a partir de quien esta corriente cobra vigencia en el mundo moderno, más adelante se imbuye del pensamiento existencial contemporáneo de Sartre, a quien admira más como

10 FRANCISCO UMBRAL, ‘Los existencialistas’, *El País*, 30/12/1985.

11 ‘Camino al habla de Heidegger’, *Unterwegs sur Spreche*, 1959, cit. por BRIA M. DOLTRA, E. MORENO y otros, *Los libros de los filósofos*, Ariel, Barcelona, 2004, p. 68.

12 *Ibid.*

13 SANTOS SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, pp. 13 y 22.

escritor que como filósofo, aunque quiere ser libre en lo profundo de su ser. Igualmente, la idea rectora para Sartre es que “el hombre debe siempre ser consciente de alguna cosa, y ante todo de sí mismo”, es lo que llama “ser para sí”.

El hombre nace libre, responsable y sin excusa [...] el hombre tiene la posibilidad y la necesidad de elegir su propia vía, los caminos de la libertad que se abren ante él y que aceptará seguir o no seguir según que tenga el coraje de asumir sus responsabilidades o prefiera refugiarse tras el determinismo.¹⁴

En sí, durante sus variados territorios autobiográficos, Umbral desgrana las semillas filosóficas que ha recogido durante su travesía y se sirve del almácgico de variadas ideas reflexivas y lúcidas, en el ejercicio de su lecto-escritura. No sólo leyó a los grandes escritores, pensadores y filósofos “presocráticos y clásicos griegos”, sino aprendió a caminar con ellos y a extraer la esencia de todos:

El escritor vive entre libros como el mago vive entre lianas [...] 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.¹⁵

Sin embargo, como hijo y hombre de su amado siglo XX, descubrimos que su travesía se detiene, se curva, se asienta o toma atajos de otros filósofos anteriores.

14 JEAN PAUL SARTRE, *Ser y la nada*, cit. por DENIS HUISMAN, *Diccionario de las mil obras clave del pensamiento*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 56.

15 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcelona, 2015, p. 29.

Uno de ellos es Nietzsche, con quien Umbral se vuelve un caminante atrevido y apasionado que construye su propio mito de libertad, un hombre de recorrido corto, de trayecto entrañable y breve, una “vibración particular del tiempo en su pequeño gran siglo, en su siglo XX personal”.¹⁶ Para el escritor cada filósofo es un camino que mira al pasado:

Todo viaje a la luz se hace hacia atrás, hacia aquella comarca de filósofos [...] del mismo modo que detrás de Platón está Sócrates, larvándole, y antes de Sócrates están los presocráticos, los cínicos, los sofistas, Heráclito, el pensamiento natural, salvaje.¹⁷

Por Nietzsche, Umbral acepta que el tiempo es un eterno retorno, un círculo que empieza y vuelve otra vez: nacemos, vivimos y morimos, “el nuevo centro de gravedad, el eterno retorno de lo idéntico”.¹⁸ En sus confesiones más íntimas dice que repite la ruta del eterno retorno a sí mismo: “cualquier septiembre es el eterno retorno de septiembre, el eterno retorno de uno mismo. Yo me siento volver con las estaciones, estoy siempre en rotación”.¹⁹ Este estado circular de eterno retorno a su propia historia, se relaciona con su infancia, como niño de posguerra, hijo de madre soltera, como adolescente desarraigado, y abarca hasta el pensionista provinciano y aprendiz de escritor:

Y se repetía en mí la historia triste, frustrada y

16 FRANCISCO UMBRAL, *Amado siglo XX*, Planeta, Barcelona, 2014, p. 25.

17 FRANCISCO UMBRAL, ‘La tregua’, *El País*, 15/01/1980.

18 GERMÁN CANO, ‘Estudio introductorio’, en F. NIETZSCHE, *La ciencia jovial*, Gredos, Madrid, 2010, p. LXII.

19 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, p. 26.

lluviosa del chico de provincias escribiendo contra una pared húmeda, azul y fría, gestando en la matriz encenagada de las pensiones unos libros que no iban a añadir nada a los libros ya publicados, porque toda mi biografía era como la biografía de otro, un vivir lo ya vivido, lo ya sabido, un repetir el itinerario de café, pensión, redacción de periódicos, reuma y academia.²⁰

Esta sensación repetitiva en su vida, es una constante que se refleja en sus distintas obras que, a su vez, se emparentan entre sí por esta característica en la que cada pieza vital se va ensamblando. Así también como el filósofo, Umbral reivindica la importancia de vivir cada instante, ser capaz de superar las angustias y debilidades, consciente de que no existe eternidad, ni libertad absoluta. En esta etapa de las pensiones, Umbral siente que los filósofos de la historia están allí:

Heráclito el Oscuro nos fascinaba en el fondo de las pensiones con plato único [...] El aire de Grecia se quedaba quieto, era un pedernal de luz gracias a la filosofía de aquellos hombres desnudos, pero nosotros no creíamos en la inmanencia y la inmutabilidad porque leíamos a Sartre a la luz escasa de la pensión [...] El viejo Sartre, sí con su rictus amargo, su prosa de café y su valentía revolucionaria.²¹

Así como Nietzsche percibió que “el carácter total del mundo es un caos eterno”, desde esta perspectiva, “nunca ha existido una primera vez (un origen) y que nunca habrá una última vez (un fin de la historia), [es decir] la

20 FRANCISCO UMBRAL, *Retrato de un joven malvado*, Destino, Barcelona, 1986, p. 14.

21 *Ibid.*, p. 105

idea de circularidad del cosmos y el tiempo humano”.²² Idea contrapuesta a la que planteaba la filosofía platónico-cristiana sobre el tiempo lineal y trascendente, Dios y el mundo superior del que procedemos y al que volvemos al morir. Umbral percibe su vida caótica, desordenada y repetitiva: “Esta vida tal como la vives ahora ya la has vivido, tendrás que vivirla, no solo una, sino innumerables veces más [...] Al eterno reloj de la existencia se le dará la vuelta una y otra vez”.²³

Umbral también halla otra justificación de la idea del eterno retorno basándose en el enfoque de Jung y se sitúa entre ambos tipos de hombres solitarios, de genios heroicos: “Es el primer tipo aquel que camina en la vida hacia adelante, con ímpetu, con decisión. [...] Estos hombres, exactamente, son quienes abren caminos nuevos y, al mismo tiempo, dejan rastro”; y el segundo tipo: “que se acoge tan sólo a ese veneno maternal, el que no avanza ni hace camino, sino que prefiere regresar eternamente por los caminos que llevan a la infancia, al origen, al útero”.²⁴ Umbral parece estar situado entre ambas tipologías. Por un lado, hace camino al andar, como decía Machado, porque construye su propio camino vital y literario, al margen de generaciones y/o escuelas, en la soledad de las pensiones, con esfuerzo y sacrificio, hasta convertirse en hombre/escritor perpetuo que escribe con sangre: “De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre y te darás cuenta de que la sangre es espíritu”, como decía Nietzsche. Por otro, su camino está condicionado por su escritura, el cordón umbilical

22 GERMÁN CANO, ‘Estudio introductorio’, F. Nietzsche, *La ciencia jovial*, Gredos, Madrid, 2010, p. LXIII.

23 GERMÁN CANO, *Ibid.*, pp. LXIII, LXIV.

24 FRANCISCO UMBRAL, *Anatomía de un dandy*, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid/Visor Libros, Madrid, 1999, p. 44.

que lo ata al útero materno, un refugio permanente del que no quiere o no puede salir: “ámbito de mujer dentro del cual quiero vivir uterinamente. No es su habitación lo que habito, sino el cuerpo blanco de mi madre”.²⁵ Cada libro es un retorno al seno materno y a la infancia, a la que desgaja en cada página, como una prolongación de sí mismo, de su propio ser y hacer.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche introduce dos principios que estarán presentes en toda su obra: el dionisiaco del caos, el sueño y la intoxicación, y el principio de Apolo, es decir, del orden y la forma. Umbral sigue esta dicotomía para explicar su posición entre las dos fuerzas que tiran de su yo. Se pregunta “el por qué de su vida que quisiera apolínea, se [le] desordena por dentro”, aunque él quisiera una vida mesurada, equilibrada, estable, sin embargo, tiene que lidiar con el otro yo, dionisiaco, apasionado, que lo desestabiliza y le inclina hacia la confusión vital: “ya estaría del otro lado de mi yo, [...] si no mirase la parra todas las mañanas, todas las tardes, con templanza y amor, con serenidad y aprendizaje”.²⁶ En realidad, siente que pertenece a la dualidad del hombre como ser constituido por la combinación de dos elementos: el ser diurno y nocturno. Por un lado, racional, absoluto, apolíneo como el día, y, por otro, apasionado, dionisiaco y orgánico, como la noche.

En Umbral predomina lo dionisiaco, tanto en su vida como en su obra y podría representar lo caótico y orgiástico, o lo inconsciente, nocturno y hasta desbordante, aunque en su escritura creativa es lúcido y muy trabajador: “A los libros, ya digo, como a los gatos, no hay que tratar de domesticarlos. He comprendido que su caos es el caos de mi vida, que quisiera apolínea

25 FRANCISCO UMBRAL, *El hijo de Greta Garbo*, prólogo de Miguel García-Posada, Destino, Barcelona, 1988, p. 259.

26 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 37.

por fuera, pero se me desordena por dentro en cuanto llego a casa. Mis libros [...] me vivirán cuando yo muera, vivirán en mí o viviré de ellos”.²⁷ Esta característica de superhombre de cara al exterior, le otorga “una nueva sensibilidad afectiva y poderosa que ya no se avergüenza, ni se siente culpable de su voluntad”.²⁸ Aunque cada día tiene que lidiar con las contradicciones que parecen perseguirlo en su caminar: el blanco y/o negro de la vida, la belleza o fealdad, la verdad y la mentira, el bien y el mal. Umbral crea una nueva forma de vivir consciente, despierto y sin dramatismos; gracias a su *dandysmo* relativiza el mundo.

Según Nietzsche, el camino verdadero para alcanzar la grandeza humana es el dionisiaco. El escritor se inclina a lo dionisiaco para seguir la línea de la libertad que solo es “una cosa de una pequeña minoría, es privilegio de los fuertes”.²⁹ Bajo ese sello nietzscheano vive su propio anarquismo para desprenderse de todo y de todos: “No quedar adherido a ninguna persona: aunque sea la más amada [...] Toda persona es una cárcel y también un rincón. No quedar adherido a ninguna patria [...] a ninguna compasión”.³⁰ Obediente a esta noción quiere alcanzar la libertad absoluta, aunque “ser libre” es conducirse y hablar desde “sí mismo”: “Pero hay que estar haciendo siempre biografía. Es la única manera de conseguir algo parecido a un yo coherente y fluyente”.³¹ Esto explicaría el por qué toda la obra umbraliana es una constante construcción de su

27 *Ibid.*, pp. 30-31.

28 GERMÁN CANO, ‘Friedrich Nietzsche, Crítico de la moral’, *Nietzsche*, Gredos, Madrid, 2010, p. XCIX.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, *op. cit.*, p. 56.

personaje y de sus circunstancias, como decía Ortega: “yo soy yo y mis circunstancias”. Aunque Umbral, pregona sus circunstancias desde la libertad que le ha otorgado el desarraigo familiar y que, precisamente, lo ha convertido en un hombre sin circunstancias propias, como le ocurrió a Larra y a otros. Por esta razón, el escritor reinventa sus propias circunstancias vitales, en sus libros, una y otra vez, un modo de salvarse, como señala el cauce orteguiano. Quizás bajo el planteamiento del existencialismo: “la vida precede a la razón, que la existencia precede a la esencia”.³²

Francisco Umbral ha sido una rara avis en sus actitudes y comportamientos frente al mundo que le rodeó, como reconoce en su *Trilogía de Madrid*. Esto explicaría el por qué de su postura libre y crítica de su entorno, desde su altura, densidad y valía como escritor: “prefería uno seguir en la periferia geográfica, ideológica, literaria y generacional de Madrid”.³³ En *Los cuadernos de Luis Vives* explica por qué se ha considerado ajeno a las generaciones:

Así como siempre fui muy consciente del concepto de clan, ni ahora ni entonces me ha preocupado mucho el concepto de generación. El concepto de generación es mayormente literario y responde a un tic de la cobardía o la debilidad. [...] Tan decidido como estaba a entrar en el gremio de la literatura, no me planteé nunca, en cambio, mi situación generacional. Aún ahora, cumplida una carrera mejor o peor, no sé muy bien a qué generación pertenezco.³⁴

32 FRANCISCO UMBRAL, ‘Los existencialistas’, *El País*, 30/12/1985

33 FRANCISCO UMBRAL, *Trilogía de Madrid*, Planeta, Barcelona, 1984, pp. 248-249.

34 FRANCISCO UMBRAL, *Los cuadernos de Luis Vives*, Planeta, Barcelona, 1996, p. 111.

Con la autoridad intelectual que se ha otorgado a sí mismo, es razonable que haya permanecido al margen de ataduras generacionales, tanto vitales, sociales, literarias, sociológicas y, aún más, filosóficas: “Constituyo una generación por mí mismo. No me identifico con nadie. Soy distinto, para bien o para mal. No tengo compañeros de viaje y voy a mi aire. Soy absolutamente independiente”.³⁵ Para el filósofo, “vivir es afirmar el yo” desde la libertad;³⁶ por ello, Umbral se mira en el espejo y se autorretrata así mismo para reafirmar su yo.

Umbral, como Nietzsche, siempre ha vivido en plena búsqueda de la libertad, allí se hallarían las claves filosóficas de su vida y de su escritura, “quien vuelve a sus páginas toca a un hombre”.³⁷ Esta singularidad, creemos que tiene origen en la vida del autor, en los hechos que han tallado su temperamento, forjado su personalidad y su naturaleza distintiva, como reconoce: “Pero el origen de esta mi singularidad literaria habría que buscarlo no en la obra sino en la biografía [de] niño solitario, adolescente en busca de sí mismo”.³⁸ Sin embargo, aunque parezca contradictorio, nunca ha hallado la tan ansiada libertad, porque nunca se ha encontrado a sí mismo.

Consciente de que el hombre vive su filosofía siempre enfrentado con algo o alguien, como si fuese un precepto bíblico, “nación contra nación, reino contra

35 GUILLÉM MARTÍNEZ, ‘Aquí se debe haber ahogado un pulpo’, Entrevista a Francisco Umbral, *Químera*, 110 (1992), p. 49.

36 FRANCISCO UMBRAL, *La escritura perpetua*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1989, p. 10.

37 WALT WITMAN, cit. por BÉNEDICTE DE BURON BRUN, ‘La biblioteca de Francisco Umbral’, *Los placeres literarios*, ed. J. I. Díez, Fundación Francisco Umbral, Madrid, 2012, p. 42.

38 FRANCISCO UMBRAL, *Los cuadernos de Luis Vives*, p. 112.

reino”,³⁹ Umbral asume la filosofía como “un continuo y dialéctico de llevarse la contraria unos a otros”, como sucedió con los movimientos de vanguardia que fueron “contra la novela de la vida” y no así “contra el hombre”, como pensó Ortega y Gasset. Para él, “las vanguardias verdaderas, matinales y creativas, nos ponen a salvo de la superstición argumental [porque] toman la belleza o fealdad y hacen con eso otra belleza, otra fealdad, una forma nueva donde el hombre deja de sentirse dramático, concéntrico para abrirse a la imaginativa relatividad del mundo”.⁴⁰

Como hombre-escritor, Umbral abrió nuevas rutas vitales y creativas con los antiguos y nuevos senderos filosóficos que encontró en su transitar. Sin embargo, cada día luchó con las mil y una contradicciones que lo mantuvieron en una eterna duda o ambigüedad existencial: entre el hoy y el mañana, lo diurno y nocturno, belleza/fealdad, verdad/mentira, bien/mal, vida/muerte, justicia/injusticia, igualdad/desigualdad, entre otras. Al final, aprendió a convivir con todas estas antítesis al imponerse una “voluntad de poder” e inventarse una nueva forma de vivir y de sentir sin dramatismos. Amparado en su pregonado *dandysmo*, narcisismo o egotismo, quizás aprendió a relativizar el mundo, al recordar el llamado que hace Nietzsche, cuando habla de las ideas activas y reactivas. Umbral contrasta la culpa, un pensamiento reactivo, que siente al no aceptar la vida tal como es y querer retocarla y/o rehacerla a través de las palabras, para soltar el resentimiento que aún le quema por dentro. Aunque, según el esquema nietzscheano, la culpa es una reacción de “los menos dotados contra los espíritus libres y originales que frecuentemente alcanzan

39 MATEO 24: 7, *Biblia*, versión Reina-Valera.

40 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 43.

nuevas alturas”.⁴¹ Como ser libre y original, el hombre-escritor quizás ha alcanzado alturas vitales y literarias, aunque también ha mostrado debilidades y flaquezas al estar expuesto a la continua revisión de su propia biografía, en los distintos autorretratos que ha tejido en sus libros.

Entre todas las ideas contrapuestas que lo persiguen, como hombre dividido entre las luces y sombras, la brecha entre el ser diurno y nocturno es una de las más profundas que lo han marcado en sus primeras vivencias infantiles, en su sobresaltada adolescencia y juventud, mientras abre su propio camino creativo, a destajo. Umbral vive lo que escribe o escribe lo que vive, convencido que “interesa uno más que el libro, más el hombre que lo que hace”, aunque quizás en su ser, ambas condiciones funcionan juntas como caras de una moneda: diurnidad o nocturnidad como el todo de su vida/obra.

En el primero, vive un permanente estado de nocturnidad asociado a la soledad, el desarraigo personal, a la falta del seno maternal, al estigma de su madre soltera que lo persigue y lo habita, como un ser extraño. Se siente identificado con lo que habló Zaratustra: “Al hombre le ocurre lo mismo, cuanto más quiere elevarse hacia la altura y hacia la luz tanto más fuertemente tienden sus raíces hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo oscuro, lo profundo”. En sus diarios, memorias y novelas, la nocturnidad se amplifica cuando siente que la sociedad no entiende el resplandor de su mente o no les interesa, y dice: “Me odian como odiaron a Lorca. Por eso dejaron que se le asesinase”.⁴² Se siente condenado a vivir en la oscuridad de la indiferencia y el odio, una especie de muerte en vida. Un purgatorio del

41 ‘Nietzsche’, JOHN LECHTE, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 276.

42 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 58.

tiempo perpetuado en un ser de lejanías: “somos seres de lejanías, los hombres, no porque nos vayamos yendo lejos con la edad, sino porque son las cosas las que se van”.⁴³ Si Kierkegaard decía que “la angustia es el vértigo de la libertad”, Umbral vive su nocturnidad como precio por su libertad. Aunque parezca contradictorio, el miedo también le infunde coraje como reafirma en *Mis paraísos artificiales*: “lo que no me mata, me hace más fuerte”, parafraseando a su maestro Nietzsche. Sin embargo, sus miedos se intensifican en la nocturnidad:

El miedo no es que venga de noche sino en la noche se deja ver, como un animal nocturno [...] El miedo duele donde no debiera, solo la noche lo ilumina con diaphanidad y entonces es un miedo populoso, con mucha gente y muchos recuerdos, un miedo habitado, pero otras veces es un miedo solitario, solo miedo, un miedo fijo que nos mira, un réuma del alma, una idea que viaja sombría por todo el cuerpo, el miedo de seguir, el miedo de parar, el frío efluvio de todos esos miedos juntos.⁴⁴

En el segundo, un estado de alivio diurno y soleado, se apodera en la claridad de sus pensamientos que lo salvan de la oscuridad y lo elevan a la superficie oxigenada de su ser, a través de la esencia paliativa de su entorno: su gata Loewe, su máquina de escribir, sus jardines, sus mujeres, sus lecturas, sus premios, sus maestros: “He salvado mejor que nadie a unos cuantos hombres españoles, Larra, Lorca, Ramón, Ruano, Valle, están más vivos en mí que en ningún otro”.⁴⁵

Otro vértice filosófico-literario en la vida de Umbral se balancea entre la dicotomía verdad/mentira y se

43 *Ibid.*, p. 143.

44 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 94-95.

45 *Ibid.*, pp. 58-59.

caracteriza por los contrastes de su existencia. Su vida es una farsa por las propias verdades y mentiras que creó sobre sí mismo y su personaje. Estos parecen enfrentarlo a la permanente duda, ambigüedad u oscuridad y someterlo a las constantes ruedas de molino, a lo largo de sus caminos pensados, vividos, hablados y escritos: “Soy una moneda vieja y falsa que todo el mundo se subasta. Falsa es la plata que amonedo con mi prosa. Y aunque fuese verdadera, ¿no hay aquí una injusticia, un equívoco?”.⁴⁶ Sin embargo, está el otro sendero de luz que esclarece ciertas dudas: “Mis claves literarias valen más que la verdad”. Planteamiento que, como que ocurre con la filosofía sería “la iluminación hacia adentro, [mientras] la metáfora es la oscuridad hacia afuera”,⁴⁷ según él mismo se encarga de suscribir.

Umbra! también “mata a Dios”, mientras se acerca a Nietzsche y repite que “Dios es nuestra más larga mentira”,⁴⁸ aunque en sus libros no se olvida de hablar de él. La ruptura con Dios y con la Iglesia Católica es una de las sombras de su niñez, marcan su ateísmo definitivo y desacreditan sus creencias familiares en el Dios cristiano. Esto significa liberarse de sus sombras y buscar el camino de libertad y el sentido de su existencia. Aunque, a veces, parece situarse entre los “nihilistas clásicos y activos”,⁴⁹ porque vive contraponiendo los valores morales y enfrentado entre dos mundos: el aparente y el verdadero, según la filosofía nietzscheana. Mientras hace un alto en el camino, oye el llamado *de Zaratustra*: “una luz ha aparecido en mi horizonte, compañeros vivos, compañeros de viaje [...] no debe

46 *Ibid.*, p. 93.

47 *Ibid.*, p. 85.

48 FRANCISCO UMBRAL, *Las cartas*, Sedmay, Madrid, 1977, p. 79.

49 JEAN GRANIER, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

convertirse ni en pastor ni en rebaño [...] compañeros busca el creador”.⁵⁰ Durante su travesía, al parecer él siente las tres transformaciones del espíritu: el camello, el león y el niño. Una vez convertido en Umbral-león que quiere conquistar su libertad, comprueba que es insuficiente y por ello se transforma en niño. Solo desde este estado y desde su escritura creativa juega a ser niño una y otra vez: es Paquito, es Jonás. En sí, el hombre-escritor encuentra el sentido de su vida como hombre-niño-creador, que disfruta con las palabras:

¿Qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el León ha podido hacer, porque el León rapaz tiene que convertirse todavía en niño. Inocencia es el niño y olvido. Un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma un primer movimiento, un Santo decir sí, sí hermanos míos, para el juego del crear se precisa un Santo.⁵¹

A su vez, recuerda que “la madurez del hombre es haber vuelto a encontrar la seriedad con que jugaba cuando era niño”, como dice su maestro Nietzsche. Por un lado, es el eterno hombre-niño, un Principito con bufanda roja que se lanza a observar su mundo y el mundo de los otros, dialoga con su gata Loewe, con sus plantas y se hace muchas preguntas sin respuestas. Por otro, es el hombre-maduro que dialoga con los libros, socializa en las tertulias, fiestas, reuniones, en las citas con las mujeres, pero viste un ropaje de apariencia, una máscara que encubre su verdadero yo, un seudónimo que lo identifica y sale hacia el mundo:

A la tarde, metido de lleno en la farsa y el argumento de mi vida, que no lo tiene, me visto

⁵⁰ GERMÁN CANO, ‘Estudio introductorio’, F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Gredos, Madrid, 2020, p. LXXXIV.

⁵¹ *Ibid.*, p. LXXXV

de maduro elegante, o de maduro manqué, o de maduro que madura, y voy a alguna fiesta, literaria o no. La copa, la sonrisa, el beso de una mujer, todo son invitaciones a creer en la continuidad [...] No tengo continuidad, debo admitirlo. Todos somos discontinuos. [...] La continuidad hay que inventarla mediante el trabajo, el amor, la imaginación, el poder.⁵²

Umbral se siente Zaratustra y todas las interrogantes sobre su existencia se le presentan durante el camino de su vida/obra, ¿quién soy yo?, ¿qué lugar ocupo yo?, ¿qué mundo, qué cuerpo habito?, ¿qué imagen me devuelve el espejo? Son las constantes vitales de la escritura íntima. Las respuestas a todas estas interrogantes quizás se encuentran en las continuas dicotomías que rodean su propia existencia y que, en realidad, son armazones que explicarían sus pensamientos y las propias alturas de su propia identidad: “Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, de las del teatro y de las de la vida”, como dice Nietzsche. Así también, se debate en una continua dicotomía de continuidad/discontinuidad. Aunque considera que todos somos seres discontinuos, escindidos y cocidos por etapas, fragmentarios, como afirmaban los existencialistas. En realidad, “[e]l poder y el dinero dan continuidad y argumento a una vida. [...] La supuesta continuidad nos viene de afuera, nos la dan los demás. Por eso hay vida social”.⁵³

El frío y el calor es otra de las contradicciones que vive y sufre el escritor. El frío es su modo de estar y conectarse con el exterior: “El frío va siendo mi manera de experimentar el tiempo, mi vivencia más metafísica, mi

52 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 97.

53 *Ibid.*, pp. 96, 97.

único comercio con lo otro”.⁵⁴ Un frío que lo hiere, daña e inmoviliza: “estoy inmóvil de frío, craquelado por zonas y no me muevo nada, porque si me muevo seguramente me vendré abajo ‘en un fracaso de cristales’”.⁵⁵ A veces, Umbral es el joven que habla con Zaratustra, mientras camina hacia la montaña y en ese camino siente el frío de la soledad, un perpetuo invierno instalado en su casa:

Desde que quiero elevarme hacia la altura ya no tengo confianza en mí mismo y a nadie tiene confianza en mí. ¿Cómo ocurrió esto? [...] Cuando estoy arriba siempre me encuentro solo, nadie habla conmigo, el frío de la soledad me hace estremecer, ¿qué es lo que quiero yo en la altura?⁵⁶

Por el contrario, el calor, conectado con el interior, el calor uterino, identificado con la madre, el calor de pertenencia, de existir y de escribir: “estoy construido de palabras, de literatura, soy un ente de ficción, soy un personaje de libro, estoy siempre haciendo biografía pero sigo sin moverme”.⁵⁷ Sin embargo, una idea motora de Nietzsche ha funcionado como un faro de contrapeso y ha guiado su camino, al recordar que en “los pensamientos y sentimientos se oculta el maestro más poderoso, un sabio desconocido que se llama tú mismo”. Umbral ha pretendido exteriorizar al sabio que llevaba dentro, a través de sus escritos y, por ello, con certeza afirma que “en todo lo mío, del artículo a la novela, hay una vocación por el yo, como en Montaigne o Proust [...]

54 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, Destino, Barcelona, 2011, p. 196.

55 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 130.

56 F. NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. LXXXII.

57 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 130.

soy un afrancesado”.⁵⁸

Otro planteamiento nietzscheano que orbita en torno al hombre-escritor, es la dialéctica del amo y del esclavo. Si bien, cada ser vive atrapado entre una u otra red de caminos y roles, Umbral vive atrapado en esta dualidad: es hijo prematuro de un pasado que trata de reconstruir, libro a libro y, a su vez, es el padre literario de un futuro incierto que teme. Es amo de sí mismo en el presente, pero esclavo de su pasado. Es amo y señor mientras lee y escribe, pero esclavo de sus palabras. Es amo de su tiempo, pero vive esclavizado por su propio yo y por las fisuras de su infancia, por el estigma de ser hijo de madre soltera, por la ausencia del padre a quien no conoció, por sus complejos, obsesiones y pasiones que, como sombras lo habitan y salen a la luz, de modo repetitivo en cada libro y se recomponen como un parche: “Nuestra vida no es verdad que sea una sinfonía continuada, con revés de sueño. Nuestra vida es un zurcido de días dispersos, un harapo de tiempo cosido a otro harapo”.⁵⁹

Sin duda, uno de los faros que ha guiado al hombre-escritor, ha sido la voz de Zaratustra cuando dice “la sabiduría, es una mujer [por tanto], la felicidad es una mujer”. Él sigue los latidos de sus devociones, obsesiones y pasiones por el mundo femenino y ello también explica que la mayor parte de su obra está escrita en clave de mujer. Como afirmamos, la mujer es una constante de sus libros, ha significado volver el eterno retorno a sus orígenes, al “vientre paridor”, “el final uterísimo de la vagina”.⁶⁰ Aquí se condensa una de las razones del por qué abunda en el tema femenino y retrata todos los

58 *Ibid.*, p. 112.

59 *Ibid.*, p. 96.

60 BÉATRICE BOTTIN, ‘Un inconfesable encuentro con Alma Mahler en *El día en que violé a Alma Mahler*’, *Mujeres de Umbral*, ed. de BÉNÉDICTE DE BURON BRUN, Université de Pau et des Pays de l’Adour/ Editions Utriusque Vasconiae, Francia, 2010, pp. 179-190, cit. p. 189.

arquetipos de mujer, desde todos los ángulos, posibles e imposibles, accesibles e inaccesibles, como demostramos en el estudio comparativo de su vida/obra.⁶¹ El hombre-escritor vuelve a nacer, a través de todas las mujeres de sus ficciones/no ficciones, desde el plano individual y colectivo, estos nuevos nacimientos trasvasan las fronteras tempo-espaciales para rehacerlo y calmar a sus demonios personales de la infancia. Aquí radica su inmortalidad y su eterno retorno al útero. No hay mujer ideal, todas representan el inicio, la luz, la vida. Según Nietzsche “hay que filosofar a partir del cuerpo”, Umbral, obediente a su maestro, no solo filosofa a partir de su propio cuerpo, sino desde el cuerpo de la mujer, su primera y más fuerte obsesión, “el filósofo ateo y la mujer doliente quieren que nos sintamos infinitos”. Umbral esculpe su cuerpo y el cuerpo de las mujeres, según sus pasiones y su visión del mundo y quizás obediente a Albert Camus, para quien “el pensamiento abstracto reencuentra al fin su soporte carnal”.

En sí, fue Friedrich Nietzsche con su “filosofía de la libertad”, uno de los vectores importantes de su camino filosófico-literario. Umbral almacenó y procesó en el disco duro de su mente prodigiosa el torrente de ideas y reflexiones al albur de la actualidad, gracias a su voracidad como lector, su sentido agudo y su extremada sensibilidad crítica. Umbral no fue un astronauta a la deriva que viajaba desconectado del mundo y abrazado solo al espacio literario, al margen del bien o del mal, de la verdad y la mentira, la justicia e injusticia. Todo lo contrario; él tenía un corazón que latía al compás de la vida actual, atento a la cultura, la política, la sociología, la filosofía y la sociedad mundial. Sin duda, caminó hacia la trascendencia con su “pensar fluido, distraído, aireado,

61 ANA GODOY COSSÍO, *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas*, Dalya, San Fernando, España, 2019.

demorado que es el pensamiento del paseante”. En el fondo, buscaba comprenderse a sí mismo y comprender la compleja red de pensamientos del ser humano, fiel a la trayectoria nietzscheana, quien a través de Zaratustra habla del ser de lejanías:

Vuelve a casa mi propio sí mismo y cuánto de él estuvo largo tiempo en tierra extraña y disperso entre todas las cosas y acontecimientos casuales y una cosa más me encuentro ahora ante mi última cumbre.⁶²

Para Umbral metaforizar es filosofar y viceversa: “La pasión última de mi pasión literaria es metaforizar. [...] Este continuo mercadeo con las imágenes nos da un lenguaje simbólico, irracional, eficacísimo, que ha sido siempre mi lenguaje secreto”.⁶³ En realidad, Umbral sigue la ruta de su maestro Nietzsche, para quien el lenguaje metafórico es más que un instrumento, un fin constante en sus libros: “Incluso el filósofo que metaforiza, expresa más cosas que los demás”.⁶⁴ “No soy un triunfador como dicen las noticias. Soy un vendedor de metáforas que tiene parroquias. [...] Metáforas nocturnas y metáforas diurnas”.⁶⁵ El escritor también sembró todo su camino metafórico-literario y periodístico de imágenes, alegorías y aforismos, con un componente de ironía y humor, similar a la ruta de sus maestros Quevedo, Valle-Inclán y otros. Sin lugar a dudas, toda la obra umbraliana está impregnada de claves literarias, puntos cardinales que engarzan la totalidad del hombre/escritor. Él es un “hombre/obra”, un escritor perpetuo, como González-

62 F. NIETZCHE, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. LXXXIV.

63 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 83.

64 *Ibid.*, p. 84.

65 *Ibid.*, pp. 84-85.

Ruano y quizás también un filósofo perpetuo que plasma su existencia a través de la tinta y el papel.

En suma, en su original estilo perdura el caudal filosófico de sus maestros, último estadio de su obra creativa iluminada, porque en sí “los grandes novelistas son filósofos. [...] Así Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka. La elección que hacen al escribir con imágenes más que con razonamientos revela cierto pensamiento”.⁶⁶ Umbral proyectó luces y sombras en su vida y su obra y también ejerció “la filosofía de la libertad”, igual que Nietzsche: “aquel en cuya luz o en cuya sombra pensamos todos hoy”,⁶⁷ como expresó Heidegger de su maestro.

66 GUILLERMO DE TORRE, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 152.

67 DIEGO SÁNCHEZ MECA, *¿Quién es Nietzsche?*, Conferencia en Fundación Juan March, Madrid, 10/12/2019.

TEMPORALIDAD Y LENGUAJE EN *UN SER DE LEJANÍAS*

Gonzalo Navajas

INTRODUCCIÓN. LA NARRATIVA FILOSÓFICA DE FRANCISCO UMBRAL. Un rasgo característico de la narración ficcional ha sido su creciente inclusividad y adaptabilidad a diferentes modos y formas del pensamiento y el arte. Desde la historia, la sociología y la ciencia al arte y el cine, entre otros, la novela ha sido singularmente capaz de ampliar y profundizar su repertorio de perspectivas conceptuales y recursos narrativos a lo largo de su prolongada trayectoria en el medio literario y cultural. En particular desde los escritores del llamado alto modernismo europeo (Unamuno, Proust, Woolf, Joyce y Borges), la novela se ha transformado en uno de los modos de interpretación más versátiles de los hechos culturales y humanos. La filosofía ha sido de manera destacada una de las ramas del conocimiento que han

tenido una mayor influencia en el género de la novela en cuanto que ha permitido conferir mayor complejidad y densidad intelectual y ética a una forma literaria que, con frecuencia, se ha visto asociada con el entretenimiento y la momentaneidad. La obra de Francisco Umbral es una ilustración de esta inserción y desarrollo de ideas y temas filosóficos fundamentales —el ser, el tiempo, la mortalidad, el otro— en la narración. Consideraré los aspectos centrales de esta maleabilidad asimilativa de la novela de Umbral en uno de sus textos más representativos de esta orientación: *Un ser de lejanías*.

EL TIEMPO Y EL YO. Ese texto de Umbral incluye en su título la referencia a un tema determinante de una obra capital de Martín Heidegger, *Sein und Zeit* (*El ser y el tiempo*), que investiga el carácter ontológico de la temporalidad. En esa obra, Heidegger propone que el ser humano se caracteriza por su indefinición ontológica, por estar constituido en su naturaleza más definitoria por la carencia de una esencia permanente y estable compartida universalmente con los otros seres humanos. En lugar de esa esencia común al género humano que se transmitiría más allá del tiempo, Heidegger propone que el ser humano se define no por una condición invariable a través de la historia, sino por una constante movilidad e indeterminación a la búsqueda de una esencia o *stasis* ontológica que no llega a alcanzarse nunca. La lejanía, o, en el caso de Umbral, las lejanías, de esa búsqueda no desaparecen nunca, y Heidegger y Umbral concluyen que la condición humana consiste justamente en la persecución de esa esencia, en una dialéctica de enfrentamiento perpetuo con la temporalidad y las circunstancias temporales que obstaculizan e impiden alcanzar el punto final de clausura de la búsqueda.

La muerte podría ser ese momento de llegada y clausura, pero en realidad ese punto es un término que cierra para siempre la opción de la búsqueda. Ambos, Heidegger y Umbral, reconocen el poder de la muerte en

cuanto que, aunque es una abstracción —la ausencia de vida y de toda esencia— es al mismo tiempo la categoría que condiciona la mayoría de las acciones humanas que están orientadas hacia la evasión de la muerte y sus consecuencias.¹ La muerte significa el poder máximo de la temporalidad en cuanto que cierra todos los actos que se han encaminado para eludirla o superarla. Ante esa fuerza ineluctable de la mortalidad, Heidegger aboga por una posición de honestidad intelectual absoluta frente a ella para lograr de ese modo una ética de la lucidez personal frente a un destino inamovible. Umbral, por su parte, reconoce el poder de la muerte, pero no se resigna a él sino que halla en la insatisfacción y la protesta abiertas una medida de afirmación personal frente a unas circunstancias que lo sobrepasan de manera inequívoca. Para Umbral las lejanías del ser humano son incontestables, pero, en lugar de la lucidez desnuda ante ellas, como propone Heidegger, él halla en la meditación melancólica y la afirmación del propio yo un modo de sublimación de la impotencia humana frente a ese hecho universal. La dicotomía ser/tiempo se transforma en Umbral en una relación combativa entre tres elementos, el ser, el tiempo y el yo, en la que el yo de Umbral, como escritor, constituye la fuerza predominante.

1 Heidegger señala el carácter óntico y omnicomprensivo de la muerte en cuanto que la muerte es no sólo un fenómeno biológico y fisiológico, sino una experiencia existencial determinante que condiciona y estructura el significado más profundo de la vida del sujeto individual y de la humanidad en general. Esa es la razón de que Heidegger defina al ser humano como un ser hacia la muerte, ver MARTIN HEIDEGGER, *Being and Time*, The State University of New York Press, Albany, 1996, p. 229. Magda King, en su *Guide to Heidegger's Being and Time*, enfatiza este aspecto absoluto de la muerte en cuanto que afecta no solo a quien muere sino también a aquellos que ven sus propias vidas transformadas y definidas por la muerte de los demás, ver MAGDA KING, *A Guide to Heidegger's Being and Time*, The State University of New York Press, Albany, 2001, p. 150.

La relación con la temporalidad y la muerte es la característica más definitoria del ser humano, pero no es la única. Además de la temporalidad, la relación con la lengua constituye otro componente fundamental de la condición humana y de la vida individual en particular. El ser humano recibe una lengua en la que materializa su visión del mundo y de sí mismo. Esa lengua es heredada al momento de nacer, no es una creación personal sino una donación que recibimos al formar parte de una cultura específica. Para Heidegger, esa lengua heredada debe ser individualizada para hacerla auténticamente nuestra y personal. Cuanto más lúcida y clara sea nuestra relación con el tiempo y la lengua, más genuinamente libre será nuestra vida. La función de la filosofía y la literatura es ayudarnos a posicionarnos libremente con relación a estos dos condicionantes de la vida humana y hacerlos parte activa de nuestra vida en lugar de ser meramente un componente pasivo y no propio. La lengua nos habla, nos impone sus reglas y normas y hemos de conseguir que esa imposición se convierta en una fuerza de renovación y creatividad por medio de una operación de reapropiación del medio impuesto. En el contexto del pensamiento de Jacques Lacan, hemos de conseguir que el poder aparentemente irreversible de los símbolos del lenguaje quede inmerso y se integre en nuestro imaginario individual.²

La visión de Umbral con relación a la temporalidad y el lenguaje se corresponde con las afirmaciones de Heidegger. Umbral concibe la actividad literaria como el vehículo de la afirmación y la liberación personal frente a los condicionamientos del tiempo y de los mecanismos y los recursos de la lengua heredada por el escritor más

2 Para Lacan, el “Autre” es el territorio (“le lieu de la parole”) donde se constituye el yo del sujeto en cuanto que ese otro determina el lenguaje y las reglas de ese lenguaje que el yo utiliza por modo de préstamo para poder operar e interrelacionarse en sociedad, ver JACQUES LACAN, *Écrits I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 242.

allá de su voluntad. Por ello, es imperativo que el escritor asuma la responsabilidad de la creación de un lenguaje propio que le asegure la perpetuación de su pensamiento por encima de la muerte. La posición de Umbral no es única. Otros escritores han atribuido a la obra literaria la capacidad de eternizar la continuidad de la propia identidad dentro del contexto de la literatura y el arte. Miguel de Unamuno atribuye a su obra la posibilidad de que fundamente y garantice la inmortalidad no solo de sus escritos sino de su propio yo. De ese modo, pervivir en el medio literario y cultural más allá de la propia vida es una manera de que la muerte no sea definitiva sino que sus efectos se vean paliados a través de la perduración de los textos del autor. Unamuno se eterniza en el ámbito de la literatura y el pensamiento universales y consigue así una victoria sobre la muerte.³ Umbral participa de esta visión sobre el poder de la literatura, pero la limita a la inserción de la obra dentro del paradigma de la literatura en español. Para Umbral, la muerte es la última afirmación del poder del tiempo sobre el ser de carne y hueso que Unamuno immortaliza con sus escritos. Umbral aspira sólo a que su obra sobrepase parcialmente su propia mortalidad a través de una obra que le identifique de manera única y personal.

Ese concepto de la propia obra como una realización de una identidad personal individualizada es el que le conduce a la propuesta de la literariedad como la cualidad más definitoria de la literatura. Por ello, su obra se separa de las premisas de la literatura representacional

3 De manera característica, Unamuno aspira a garantizar su propia inmortalidad cimentándola en un “Dios sangrante” de carne y hueso, como él mismo, pero, además, trata de solidificar la continuidad de su yo con la inserción de su obra en el paradigma de la literatura canónica y universal. Ver GONZALO NAVAJAS, ‘Unamuno for the Twenty-First Century’, en LUIS ÁLVAREZ-CASTRO, ed., *Approaches to the Writings of Miguel de Unamuno*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 2020, p. 34.

que se ajusta a unos principios convencionales del arte como mimesis y reproducción fidedigna de la realidad existente y da énfasis a las formas de la literatura que destacan su cualidad transformativa y reconfiguradora del mundo. Aludiendo a los teóricos del formalismo ruso, Umbral preconiza la literariedad, que interpreta como la necesidad de que la literatura sea autónoma con relación al medio al que se refiere y al que no está subordinada de manera automática. Esa es la razón de que sus autores preferenciales se correspondan con un concepto de la literatura como una actividad que, aunque tiene al mundo externo como referente, debe reelaborar ese mundo para conferirle unas cualidades que no tenía antes de que la literatura le dedicara su atención.

Heidegger reconoce que no es posible eludir el que la lengua nos hable y que los términos, los signos y las estructuras de esa lengua sean imperativos y formen una parte constitutiva de nuestra identidad a partir del momento de nuestra inserción en una comunidad cultural definida por esa lengua. La lengua nos habla, pero el escritor puede operar cambios y transformaciones en esa lengua que la expansionan y le dan una complejidad y profundidad renovadas que no existían de manera previa a la intervención del escritor.⁴ A partir de esa orientación, Umbral destaca a varios escritores que valora como ejemplares porque lograron crear una obra propia, al margen de las convenciones lingüísticas y conceptuales establecidas: Mallarmé, Proust, Joyce y Borges. Esos autores se alejaron del arte representacional y se afirmaron en un concepto del poema y la narración como objetos de arte que modelan sus propias reglas

4 Tanto en Heidegger como en el propio Umbral, la vinculación con Nietzsche es inequívoca y explícita en cuanto que en ambos la liberación de las ataduras del otro se centra en la ruptura con las categorías del pensamiento heredadas de los demás. El *Übermensch* de Nietzsche o el hombre auténtico de Heidegger y Umbral se realizan cuando hablan su propio lenguaje y no el de los demás.

y presentan una visión transformativa del mundo. En todos ellos, la lengua heredada, el francés, el inglés y el español, es la materia inicial sobre la que opera el escritor para conferirle unas cualidades diferenciales. Proust le interesa en particular a Umbral como referente determinante porque, según él, hizo del reducto limitado de su conciencia el espacio donde ubicar el análisis de su época y su tiempo por encima de las ideas preconcebidas en torno a él. En contra del realismo representacional que narra lo que el observador y narrador perciben, Proust escribió sobre sí mismo profundizando en el sustrato más íntimo de su conciencia y, desde él, emitir una valoración de lo que ese yo concibe y crea de manera irrepetible y profunda. Umbral se apoya en una cita de Proust en la que se destaca la metáfora como el principio más definitorio y fundamental de la literatura (“sólo perdura lo que se dice en metáfora”),⁵ para defender su visión de la literatura no realista como un medio que debe producirse libre de la subordinación al medio preexistente: “No creo en el novelista que escribe como un mozo de cuerda, según Ramón, sólo para contar cosas, y para quien el idioma parece más un estorbo que el sentido mismo de la obra”.⁶

La lejanía y la inconclusión del ser en Heidegger se convierten en Umbral en un concepto de la realidad como no descifrable de manera lineal y transparente, sino como un magma, fragmentario y discontinuo, que solo puede aproximarse de manera más a menos precisa a partir de los recursos de un lenguaje figurado y poético. Lo que Umbral denomina el modelo previsible de Galdós y Baroja debe ser sustituido por un concepto de la narración que se corresponda con un mundo no clausurado, que no es final y plenamente descifrable. Para

5 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcelona, 2015 p. 147.

6 *Ibid.*

alejarse de ese modelo Umbral utiliza los procedimientos de la ruptura de la forma genérica y la intertextualidad.⁷ Las obras capitales de Umbral son textos plurales y abiertos en cuanto a la categoría formal en la que quedan incluidos. Son una amalgama de novela, ensayos, diario y poema y, con frecuencia, la reflexión filosófica ocupa en ellos un espacio central de la obra, como es el caso de *Un ser de lejanías*. El texto se beneficia así de las mejores cualidades de cada género para producir una obra que supera las limitaciones de cada forma genérica. Umbral pretende realizar la obra total y completa que incluya dentro de sí los métodos y las formas de cada género para captar plenamente los contenidos de la conciencia del escritor y conseguir un texto que conecte con las diversas pulsaciones intelectuales y emotivas del lector:

La novela, la poesía, el ensayo, la biografía, las memorias, todo es un continuum que dice siempre lo mismo, como si esa maquinaria del idioma, ese milagro obrero de engranajes, se me hubiera atascado, repitiendo una sola idea, una sola imagen, de mil maneras diferentes.⁸

Esa continuidad de la cita de Umbral no alude a la secuencialidad lineal de las ideas de sus textos, que en realidad son fragmentarios y discontinuos conceptualmente, sino a la inclusión de varias formas en principio diferentes y contrapuestas que no se oponen entre sí sino que son complementarias para lograr un impacto más efectivo en el lector.

Esa es la razón de que Umbral se niegue a seguir la aproximación metodológica de la gran novela clásica

7 El vínculo en este caso es Roland Barthes, en especial su gran texto seminal, *S/Z*, y los formalistas rusos a través de Tzvetan Todorov. Ver ROLAND BARTHES, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

8 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, p. 176.

realista de la que Galdós y Baroja son, para él, ejemplos paradigmáticos. En esos autores Umbral percibe una superabundancia de datos y hechos que abruman las opciones del lenguaje como creación personal. Según él, las novelas de esos dos autores representan un mundo externo, pero obstaculizan la emergencia de una estética diferencial y renovadora. Están hechas a partir de un lenguaje eficazmente comunicativo, pero carente de la exploración de caminos nuevos para la expresión de las ideas y las emociones. *Un ser de lejanías* rompe con esas limitaciones al proponerse como una biografía y un diario íntimo en los que el componente ficcional y reflexivo transgrede las expectativas en torno a esas formas literarias. Frente al *dictum* de Heidegger que destaca el carácter impositivo del lenguaje con sus reglas y normas fijas y universales, Umbral propone el poder de la ruptura de un lenguaje propio único e irrepetible.

Ese mismo intento de ruptura con la convencionalidad y de defensa de una heterodoxia literaria provocadora orienta el texto hacia la combinación de dos elementos aparentemente incompatibles: la fiesta mundana y la meditación filosófica profunda. En el libro abundan las referencias a las múltiples ocasiones en las que el escritor asiste a fiestas y reuniones sociales y en las que se siente complacido por el papel y la posición prominente que él ocupa entre los presentes: “Voy a la fiesta insomne, como a tantas, estoy entre retratos y gerentes, acuñado ya siempre de fotógrafos saludando a los grandes que me halagan”.⁹ En esa y otras reuniones, Umbral cumple apropiadamente con las expectativas que de él se esperan como escritor de nota en el ambiente nocturno de la ciudad de Madrid y aparentemente parece gozar, además, de esa situación de prestigio y reconocimiento sociales.

9 *Ibid.*, p. 169.

No obstante, ese es solamente un aspecto de la participación del escritor en ese ambiente vanidoso y frívolo en el que él confiesa solo lleva a cabo una representación como un actor que no se identifica con el papel que le corresponde en el juego social. La satisfacción del halago es momentánea y aparente y el escritor aprovecha la oportunidad para revelar que su yo más legítimo y verdadero no se halla en ese medio ocasional sino en la consideración y el enjuiciamiento crítico de ese mismo medio que él considera carece de cualidades humanas e intelectuales valiosas:

Entre sones del ron, entre naranjas, entre recuerdos muertos de un gran muerto, o ni siquiera muerto: jubilado, entre las que me acercan sus escotes, sólo ha habido un instante verdadero, un buen momento, la foto con el muerto de hace tanto.¹⁰

La temporalidad que le interesa al escritor no es la vinculada con el fulgor deslumbrante de la alta sociedad de Madrid, sino la que le permite el encuentro con un viejo maestro cuya jubilación él asocia con el declive profesional y vital: “el muerto de hace tanto”. Ese maestro no identificado y anónimo significa la alternativa de la verdad personal y auténtica frente a las mixtificaciones de una imagen social desprovista de profundidad. El destino personal determinado y condicionado por la muerte se presenta como una verdad más genuina que lo que al escritor se le aparece como la falsa alegría de la fiesta. La aserción de esa verdad humilde y tranquila prevalece por encima de las voces y los gestos ostentosos de los que participan en el ritual festivo. La honradez personal se encuentra en la oposición del escritor a aceptar la falsa imagen de su persona creada e impuesta por los demás y afirmarse en una orientación encaminada, como

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

propone Heidegger, a la meditación hacia la clausura de la temporalidad acarreada por la muerte.¹¹

LA BÚSQUEDA DE UNA ÉTICA LEGÍTIMA. Heidegger y Proust son los referentes que definen y orientan la posición de Umbral con relación a la temporalidad narrativa. Umbral halla, además, en Heidegger el fundamento para la creación de un yo legítimo frente a la falacia del yo modelado por los demás. Esa meditación sobre un yo genuino y auténtico le orienta hacia la consideración de los componentes éticos de la literatura y el medio literario. Los autores referenciales son Albert Camus y Jean-Paul Sartre.

Umbral comparte con esos dos autores el interés en la ruptura de las fronteras inflexibles entre las diferentes categorías genéricas de la literatura que tradicionalmente han demarcado y definido la identidad de lo escrito. Para Camus y Sartre, la separación entre novela, ensayo y pensamiento es artificial y, para superar esa falsa división, los dos autores practican un tipo de escritura que combina diversas formas literarias para producir textos que son inclusivos de diversos modos de presentación de lo escrito. Esos dos autores transgreden la división entre literatura y filosofía y las funden en una nueva categoría que participa al mismo tiempo de los procedimientos del discurso filosófico y de la narración y la escena teatral. Obras como *Le mythe de Sisyphe* de Camus y *Les chemins de la liberté* de Sartre son ejemplos. Umbral se adhiere a este concepto de la escritura y el

11 De nuevo, esta reflexión filosófica está íntimamente vinculada con el lenguaje. Hay que superar el lenguaje vacío del otro, *das Rede*, para penetrar en la parte más genuina de la propia conciencia: "Idle talk, which everyone can snatch up, not only divests us from the task of genuine understanding, but develops an indifferent intelligibility for which nothing is closed off any longer" ["La charla superflua, que todo el mundo puede captar, no solo nos aleja del esfuerzo de una comprensión genuina sino que origina una inteligibilidad indiferente para la que ya nada queda cerrado"], traducción mía, MARTIN HEIDEGGER, *Being and Time*, p. 158.

pensamiento y lo convierte en su preferencia con relación a la metodología y la identidad literarias. Como Camus y Sartre, Umbral narra la filosofía y sitúa las ideas y los conceptos filosóficos en un contexto literario.

La meditación en torno a la ética es fundamental en los dos autores de referencia y lo es también en Umbral. En todos, el tema de la posición del yo personal frente a los ocultamientos ideológicos y sociales ocupa un espacio determinante. En Camus, el proceso de la creación de una conciencia honesta y lúcida consiste en el progresivo desenmascaramiento de las coartadas que el yo emplea para eludir la condición de una existencia impenetrable a la interpretación de la razón. Un yo desnudo y desprovisto de justificaciones inválidas puede enfrentarse a la más profunda y verdadera definición de la existencia caracterizada por la nada. La grandeza ética del yo se encuentra, en ese caso, en el reconocimiento de la precariedad de la condición humana y la rebelión frente a un absurdo incomprensible. En esa rebelión sin fundamento metafísico, el yo puede alcanzar una nobleza y dignidad incontaminadas de halagadoras pero fútiles promesas de recompensa por sus actos. El ejemplo del doctor Rieux en *La peste* es una ilustración. Rieux se entrega a un combate incondicional y heroico contra la peste que asola la ciudad de Orán, aunque racionalmente sabe que su acción es marginal frente a unos hechos que le superan y abruman tanto a él como a sus conciudadanos de manera incontestable. Su afirmación final en torno al retorno futuro de la peste y de sus consecuencias en la ciudad es demostrativa de su ambivalencia frente a la calidad ética de sus conciudadanos y de la humanidad en general.¹²

12 “Mais il [Rieux] savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive[...]. Malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d’admettre les fléaux, s’efforcent cependant d’être des médecins.” “Pero él [Rieux] sabía no obstante que esta crónica no podía ser la de la

Sartre expansiona el proceso de desenmascaramiento del yo y propone que ese yo debe cerrarse a toda influencia externa que pueda cercenar o condicionar su libertad personal. El yo de Sartre se hace libre cuando se niega a aceptar la definición que el otro —a través de su mirada definidora— le impone al dirigirse a él. Resistir y oponerse a las imposiciones de la mirada del otro es la realización de una ética que elabora sus propios principios y normas después del derrocamiento del edificio de la moral convencional. Antoine Roquentin en *La nausée* y Mathieu en *Les chemins de la liberté* emprenden esa laboriosa travesía desde la nada para obtener la libertad personal.

Umbral comparte el proceso de oposición a la moral impuesta de modo externo al yo, pero, sobre todo, se concentra en el examen de la propia conciencia que él considera ha cedido a la mirada alienante del otro halagador. Como Camus y Sartre, Umbral no se apoya en un horizonte trascendente para fundamentar su ética personal. No espera una reparación o compensación para las propias carencias en un futuro mesiánico o utópico. Sus libros están ubicados *hic et nunc* en un espacio y un tiempo estrictamente presentes. *Mortal y rosa* está dedicado a la muerte de su hijo, un hecho que él percibe como una injusticia inaceptable que no puede ser entendida ni interpretada desde ninguna perspectiva moral. Esa muerte es absurda e incomprensible y la posición más lúcida y honesta frente a ella es reconocerla de manera inequívoca de tal modo. Esa misma lucidez se aplica a la configuración de su propio yo que el escritor juzga sometido a las deformaciones de su imagen pública.

Un ser de lejanías desarrolla un proceso de autocrítica y autoflagelación para deshacerse del yo público y tratar

victoria definitiva [...]. A pesar de sus desgarros personales, todos los hombres, no pudiendo ser santos y negándose a admitir los desastres, se esfuerzan no obstante en ser médicos,” traducción mía (ALBERT CAMUS, *La peste*, Gallimard, Paris, 1947, p. 247).

de proyectar una imagen diferente de un yo propio independiente y libre. El dictamen sobre su propia identidad es taxativo:

Estoy ya seguro de ser una gran impostura [...]. Soy una moneda vieja y falsa que todo el mundo se subasta. Falsa es la plata que amonedo con mi prosa. [...] El mundo cambia nuestros manuscritos en billetes. Mi seguridad se sustenta en una inseguridad. Todos los días me levanto creyendo que la farsa se ha terminado. Pero suena el teléfono, como en la Bolsa, con la primera oferta de la mañana.¹³

La impostura del yo tiene una doble vertiente. El escritor aspira a la verdad y la profundidad conceptual y ética y a ocupar a través de su obra un lugar prominente e indisputable en el paradigma de la literatura, pero su obra existe en el mercado cultural y se ve sometida a las presiones y las deformaciones de ese mercado.

Al mismo tiempo, el escritor es consciente de que su examen de conciencia está mermado y condicionado por el deseo de complacer a un público que tiene expectativas específicas sobre el perfil público del escritor y que no contemplaría con satisfacción y aquiescencia una transformación radical de ese perfil. La dependencia con relación al otro (la llamada de teléfono afín al mercado de la Bolsa) parece infranqueable. Mersault en *L'étranger* prefiere morir que ceder a las presiones de un sistema de justicia que premiaría su retractación o arrepentimiento por su crimen y esa determinación y lealtad a sus principios éticos le conduce a la muerte. Las figuras de Sartre combaten consigo mismas para no acomodarse a los principios de la moral de los *salauds*, los que han cedido a la presión social y familiar y han aceptado la vía fácil de la aceptación del *statu quo* en lugar de enfrentarse a él de manera decidida. De modo

13 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 92-93.

más ambivalente, Umbral confiesa que su impostura, que él denuncia sin ambages, va a continuar porque el ego del escritor requiere de la confirmación de su propio yo a través de los demás.

La reflexión de Umbral sobre sí mismo no produce figuras de ficción, como las de Camus y Sartre, que pudieran actualizar de manera concreta la configuración de un yo auténtico. La diferencialidad de la propuesta de Umbral consiste en que es él mismo el que se ofrece a la autoinmolación para denunciar las propias deficiencias y acomodarse a la moral de los demás. El *Angst* del vacío existencial de los personajes de Camus y Sartre se proyecta en seres creados por ellos para ejemplificar y mostrar las diversas vías que pueden seguirse en la búsqueda de un camino más auténtico, pero ni Camus ni Sartre emprenden una autocrítica de su propia identidad y disfrutan de la prominencia social que la vida cultural y política del momento les ofrece tanto en su país como en el resto del mundo cultural. El escritor no se confunde con su obra ni con sus creaciones de ficción. De modo diferente en *Un ser de lejanías* el propio Umbral constituye el personaje central del texto y él mismo somete a ese personaje espejo de sí mismo a una disección de todas las falsas coartadas que la *mauvaise foi* de los personajes sartrianos busca eludir a través del compromiso político y social.¹⁴ El examen crítico es devastador y la autodenuncia conduce a la eliminación de las posibles evasiones exculpatorias. La impostura y la falsedad en su caso aparecen como definitivas e irre recuperables, lo que condenaría al escritor a un callejón sin salida moral viable.

La búsqueda de una personalidad genuina no

14 El personaje paradigmático de esta trayectoria intelectual y ética es Hugo Barine en *Les mains sales*. Hugo se debate entre lo que él juzga es su deber moral e ideológico y su capacidad de análisis crítico del movimiento político en el que está integrado. Ver JEAN-PAUL SARTRE, *Les mains sales*, Gallimard, Paris, 1970.

concluye en la ruptura del escritor con el entorno cultural y social habitual en el que él se halla instalado como un “menesteroso del éxito”.¹⁵ Umbral denuncia la banalidad y la vanidad de ese medio, pero se nutre de él y convierte su posición contradictoria con relación a él en un instrumento para incrementar el contenido dramático de sus escritos. La denuncia va asociada con la coexistencia continuada con lo denunciado y el escritor incide en la repetición de los mismos actos que dice menospreciar porque corroboran su imagen de escritor de éxito. La mirada y la voz del otro se revelan como demasiado poderosos y el escritor vuelve a ceder a su atracción: “Una fiesta, un homenaje, los techos de espejo que tiene la gloria. [...] De la fiesta de príncipes, bellas y espejos, sólo queda, ya digo, un jirón de colores muertos y lujos viejos [...]. Me veo a mí mismo con condescendencia, complacencia y un cierto asco”.¹⁶

La ambivalencia de los principios éticos del escritor persiste más allá de las críticas y las denuncias contra el medio y los ataques contra sí mismo. El “asco” alterna con la “complacencia” respecto a un yo que se siente vacilante frente a las opciones divergentes que él mismo ha elegido libremente. La lucidez y la claridad frente a su propia condición no impiden que el escritor siga inmerso en el ambiente nocturno de la ciudad de Madrid en el que él encuentra la satisfacción que ansía como confirmación de los logros de su carrera de escritor y hombre público:

Considero el mundanismo que ha sido mi vida,
el largo equívoco entre un *esmoking* y un idioma,

15 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 157.

16 *Ibid.*

entre ir vestido de pajarita o ir vestido de versos, los andrajosos versos de los grandes poetas. Lo más inútil de esa farsa es lo repetitivo.¹⁷

La dualidad entre un yo genuino y auténtico para sí mismo y un yo falso para el otro se produce también con relación a su trayectoria de escritor. Umbral se debate entre su vocación de escritor reflexivo y profundo, dedicado a temas de elevado nivel conceptual y cultural y su profesión de articulista periodístico. Por una parte, Umbral reconoce que sus escritos en periódicos le han mantenido en contacto con un público que está interesado en los análisis y las interpretaciones de la actualidad diaria. Por otra parte, esa misma actividad es un obstáculo para su dedicación a la literatura en su acepción más rigurosa y ambiciosa. En términos de Heidegger, el periodismo es para Umbral una “distracción”, un desvío de su interés en la reflexión en torno a la condición humana en su dimensión más profunda y universal. Desde esa perspectiva, el articulismo sería una forma de inautenticidad y falsedad personal, una forma de concentración en la efimeridad del presente en detrimento de la esencialidad y la trans-temporalidad de las reflexiones de carácter filosófico:

El articulismo supone sacrificar la verdad a la actualidad. Hace pocos días he escrito [...], lo que entiendo por verdad: la constatación gustosa del presente, el tiempo sin fisuras, el campo sin puertas, la fluencia natural de la vida.¹⁸

El periodismo limita las opciones de la orientación del escritor que él considera como más duradera: el examen de la condición humana y de la posición del yo

¹⁷ *Ibid.*, pp. 231- 232.

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

en un mundo que, según él, ha renunciado a la búsqueda de ideas y objetivos que unifican a la humanidad a partir de un horizonte común compartido más allá de los temas contingentes del presente: “El artículo exige vivir pegado a una actualidad que cada día me importa menos”.¹⁹ *Un ser de lejanías* es la realización práctica de la ambición filosófica del escritor. A diferencia de Camus y Sartre, que hacen una propuesta comprensiva tras el análisis extenso y preciso de la adulteración y la devaluación de los principios éticos en su época, Umbral mantiene su reflexión dentro de un contexto individual y personal de crítica de la propia conciencia convirtiendo al propio yo en el campo de experimentación y verificación de las propias ideas. La tensión y la intensidad emotivas de su reflexión existencial sustituyen el discurso más sistemático y unitario de Camus y Sartre. Aunque con procedimientos diferentes, el propósito de estos tres escritores es la exposición de las evasiones y las ocultaciones en que incurre la razón en el proceso de entender la realidad sin condiciones ni límites, al margen de las consecuencias que ese esfuerzo de comprensión pueda provocar.

Para Camus el enfrentamiento con la incomprendibilidad y la incoherencia de la condición humana es una oportunidad para un *Aufhebung* ético en el que el yo alcanza una grandeza moral inequívoca que le redime de la abyección en que incurre al utilizar falsos pretextos que suplantán vicariamente una ética de la verdad. Sartre percibe la negación ontológica de la nada como el impulso para el logro de la libertad absoluta del yo que puede crearse sus propias normas y principios tras la tabula rasa de la moralidad tradicional.²⁰ Umbral

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Sartre hace de ese impulso hacia la libertad personal absoluta el cimiento de una versión renovada del humanismo, como pone de manifiesto en su tratado *L'existentialisme est un humanisme*. Ver

tiene una ambición más limitada. Denuncia las coartadas morales del yo, prefigura un camino alternativo para sí mismo como escritor y como ser humano, pero no llega a hacer una propuesta sistematizada como alternativa para un yo falso que él rechaza y menosprecia.

EL AUTOEXILIO LITERARIO. El exilio como realidad y como concepto ha sido un tema capital de la literatura moderna, en particular la de la primera mitad del siglo XX, que fue un periodo caracterizado por la violencia y la represión ideológica y política a las que suelen ir adjuntos como consecuencia la emigración y el exilio forzosos y sus múltiples ramificaciones humanas y existenciales que quedan reflejadas en los textos literarios. En la literatura española, los ejemplos son numerosos. Mencionaré el caso de dos escritores cuyo exilio provocó cambios significativos en su obra: Luis Cernuda y Pedro Salinas. Para Cernuda, el exilio es una experiencia traumática y perturbadora que transforma su relación con la sociedad y la historia cultural españolas. La obra escrita por Cernuda en el exilio está definida de manera fundamental por la ruptura y la alienación con relación a la patria abandonada sin que haya compensaciones emotivas o afectivas a ese hecho para él devastador. Por su parte, Pedro Salinas sufre también el exilio y, como Cernuda, nunca regresa a su país de origen. No obstante, Salinas es capaz de reorientar el dolor del exilio hacia la consideración de una humanidad abrumada por las guerras y los genocidios y potenciar los valores del humanismo y la cultura como agentes activos para la creación de un mundo más fraternal y pacífico. El exilio de Salinas le hace trascender los orígenes patrios y ampliar los registros de su conciencia y su escritura a toda la humanidad.

El exilio de estos dos escritores fue causado por

una situación extrema, como la Guerra Civil española y el subsiguiente período dictatorial. Además de esta forma del exilio, existe otra variante que también ha ocupado un espacio central en la literatura. Esa variante es el autoexilio. En el caso del autoexilio, el escritor o escritora no abandona imperativamente su país y lugar de origen. Su exilio no es tanto espacial o geográfico como interno y emotivo. El escritor no comparte las características del medio social y cultural en que se halla y, en lugar de abandonarlo por otro lugar o país, opta por retrotraerse en sí mismo, limitar los puntos de contacto con ese entorno rechazado o menospreciado y crear dentro de su propia conciencia un ámbito privilegiado en el que poder crear una obra al margen de ese medio limitador. Los ejemplos de Virginia Woolf y Franz Kafka son representativos de esta forma de exilio inducido por uno mismo.

Francisco Umbral comparte esta versión del exilio en *Un ser de lejanías*. El autor participa activamente en la vida social de Madrid, pero reconoce que es contraria a su búsqueda de una verdad personal que le ponga en contacto íntimo y directo con el paradigma universal del pensamiento y el saber. Umbral vive físicamente en Madrid, pero su hogar intelectual es la literatura y la historia de las ideas y ese hogar es el espacio preferente en el que desea instalarse de manera segura. Frente a la mediocridad y la falsificación de las ideas propias del ambiente frívolo de la vida social nocturna de Madrid, Umbral se ampara en su espacio personal que él se ha construido para contener los embates de lo que él percibe es un medio cultural instalado en la efimeridad y la nimiedad conceptual y existencial. El escritor persigue principios y valores esenciales y permanentes y el medio de Madrid le ofrece sólo un repertorio repetitivo y previsible de lugares comunes e ideas triviales. En lugar de la marcha, Umbral elige el *locus* abstracto, pero eterno y permanente, de los textos literarios y las obras de arte.

Virginia Woolf y Franz Kafka pretendían huir de medios nacionales lastrados por deficiencias sociales y morales incorregibles. Virginia Woolf rechaza la arrogancia imperialista de la Inglaterra de entreguerras que era todavía ciega a la próxima disolución de su imperio y Franz Kafka no puede identificarse con una *Mittle Europa* en la que los marginados étnicos o culturales carecían de medios para expresarse y proyectarse culturalmente. La situación de Umbral es específica en cuanto que su movimiento de evasión va dirigido a liberarse no los condicionamientos restrictivos de una nación sino de un entorno social que determina su propia identidad.

Habitar la literatura y dentro de ella internarse en un cosmos en expansión constante en el que el yo del escritor se siente acogido entre autores y textos que responden a su búsqueda de una definición esencial del mundo, que es la historia de la cultura y el arte para Umbral: “Los poetas son de siempre, van y vienen por siglos, todos llevan golilla o no la llevan, [...] ellos hacen nación [...]. Contra este gran centón, palabra huracanada, nada puede un mediocre diputado”.²¹ En *Mortal y rosa*, el autor se refugia en ese espacio singular y único para hallar consolación por la muerte de su hijo y hacer de ese hecho personalmente asolador la motivación para la creación de una obra dramáticamente intensa sobre la condición azarosa de la vida humana. *Un ser de lejanías* hace de ese ámbito un modo de aserción de un concepto ambicioso y profundo de la literatura y el arte.

Emmanuel Levinas considera la experiencia y la condición del exilio como imprescindible para superar la política de la exclusión y la discriminación que ha caracterizado la historia en general y de manera abrumadora la historia del siglo XX en particular. Según Levinas, el exilio nos obliga a salir de los límites del propio

21 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 126.

yo para tratar de comprender e integrarnos en la cultura que nos da acogida.²² Ocurre así con Pedro Salinas, que incorpora a su poesía la reflexión en torno a la sociedad de la tecnología y de los medios de la comunicación masiva que él presencia en el Estados Unidos poderoso y optimista de la segunda guerra mundial y la inmediata posguerra. Desde esta perspectiva, el exilio expansiona en lugar de reducir y minimizar el repertorio existencial de quien lo experimenta.

El autoexilio no incluye al otro más que como un punto de referencia del que alejarse para poder generar en la conciencia propia un contexto cultural y humano más genuino y valioso. *Un ser de lejanías* revela abiertamente que ese proceso de alejamiento del medio social conduce a la concentración en el análisis crítico de la propia biografía para poder configurar una versión más aceptable del yo. La crítica no es pasiva sino que implica la creación de un yo nuevo. En otros autores, el autoexilio produce una versión amplia alternativa de lo rechazado. Por ejemplo, a la Inglaterra colonizadora, adscrita a una visión varonil y caballeresca de la historia, Woolf contrapone una visión más inclusiva y empática que ella asocia con la perspectiva femenina, que es la adoptada por ella.²³ La trayectoria de Umbral es más parcial e incompleta. Siguiendo el método de Nietzsche que define la orientación conceptual y formal de Umbral, está

22 Levinas minimiza los componentes traumáticos de la experiencia del exilio y potencia los componentes más enriquecedores de esa experiencia. A diferencia de Heidegger y Sartre, para Levinas la aproximación al otro vulnerable y necesitado, que es el exiliado, es un vehículo para la expansión y enriquecimiento de la conciencia personal. A su vez, el exiliado amplía el entorno limitado de sus orígenes con la inclusión de la cultura del nuevo país o tierra en los que se halla como exiliado. Ver ABI DOUKHAN, *Emmanuel Levinas. A Philosophy of Exile*, Bloomsbury, Londres, 2012, p. 31.

23 Esta visión se pone de relieve en *Mrs Dalloway* y se materializa conceptualmente en *A Room of One's Own* y su crítica de la marginación de la mujer en el *Oxbridge establishment* y la vida

compuesta de fragmentos, apotegmas e ideas sucintas, no completamente articuladas, para poner de manifiesto el mundo intenso y parcialmente caótico de una mente que rehúye las convenciones: “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)”.²⁴

La literatura puede ser un ámbito intelectual y emotivamente acogedor, pero no garantiza ni la dicha ni la paz interior y espiritual, aunque multiplique y profundice las dimensiones existenciales del escritor. En la dialéctica de la temporalidad y del enfrentamiento con la mortalidad, que es una motivación central de *Un ser de lejanías*, Umbral halla un refugio personal dentro del cual es posible configurar una parcela de pervivencia e inmortalidad. Como la visión de Unamuno, esa noción de la inmortalidad es subliminal y figurada y carece de la materialidad de la vida objetiva y físicamente real. No obstante, le permite al escritor superar, siquiera momentáneamente, el *Angst* de incertidumbre e inseguridad personales que conlleva el hecho ineluctable de la mortalidad.

CONCLUSIÓN. DOS MÉTODOS FILOSÓFICOS DIFERENTES. La obra de Francisco Umbral es una muestra de que los caminos del pensamiento filosófico no son únicos ni uniformes, sino que incluyen formas y métodos diversos de hacer filosofía. Los temas que se consideran y analizan en *Un ser de lejanías* constituyen un componente capital del pensamiento filosófico moderno: la temporalidad, el *Angst*, los conflictos yo/otro y la alienación y el exilio son temas estudiados por la filosofía moderna,

intelectual y académica inglesa de la época. Ver VIRGINIA WOOLF, *Mrs Dalloway*, Oxford University Press, Oxford, 2008 y *A Room of One's Own*, Harcourt, New York, 1981.

24 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 239.

desde Martín Heidegger a Emmanuel Levinas y Giorgio Agamben. Lo que hace el libro de Umbral es tratarlos, no desde la perspectiva sistemática y completa propia de los procedimientos convencionales de la filosofía, sino como experiencia existencial individual. Umbral no se concentra en el significado ontológico de la muerte, al modo de Heidegger, sino que la considera como un hecho personal y directo a través de la muerte de su hijo y de su creciente proximidad a la muerte a causa de su propio envejecimiento.

El escritor se nutre de las reflexiones y las aportaciones de algunas figuras destacadas de la historia de la filosofía, las traslada al discurso de la literatura y las convierte en el núcleo de su pensamiento y lenguaje. A diferencia de Heidegger, Nietzsche o Bergson, Umbral no sigue la pauta hermenéutica de filósofos y profesionales de la filosofía. No es ni su orientación ni su especialidad. No posee, además, la formación y la especialización necesarias para hacer una lectura e interpretación crítica del pensamiento de esos filósofos. No obstante, *Un ser de lejanías* aborda algunos de los temas de esos y otros autores a partir de la aplicación a su biografía personal. No examina la temporalidad como categoría absoluta, al modo en que, por ejemplo, lo hacen Kant o Hegel, sino su impotencia y ansiedad ante la vejez inminente y los desgastes que esa fase de la vida conlleva. Como Camus, Umbral hace filosofía desde la experiencia personal con un lenguaje en el que las imágenes y los recursos poéticos no cumplen una función accesorio y cosmética, sino hermenéutica y explicativa. Umbral *vive* la filosofía y no solo la piensa e investiga. De ese modo, la aproxima a un lector no especializado que, de otra manera, no se habría decidido probablemente a entrar en los grandes temas y textos que componen el archivo del saber filosófico.

La literatura de Umbral es literatura de ideas y reflexión más que de relato y narración. Alterna entre la crítica cultural y social y el imperativo de hallar un

fundamento permanente y fiable para su yo y su obra que constituya el camino de su inserción inequívoca en el paradigma de la literatura en español. Esa inclusión debería constituir, además, la prueba de la afirmación de su yo frente a la desmemoria, el olvido y la nada.

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA METÁFORA EN FRANCISCO UMBRAL ("ESA LANZA QUE MATA")

Eloy E. Merino

Siempre se vuelve / al pecado nocturno y filosófico,
/ al alcohol del pensar, / a esa otra lucidez [...] / a
esa lanza que mata, lanza o lumbre, / y enciende el
corazón para más vida".

FRANCISCO UMBRAL, *Obra poética (1981-2001)*

En uno de los capítulos sin título de su novela-diario lírico *Un ser de lejanías (Usdl)*, con la frase "La metáfora" como encabezamiento informal, Umbral nos ofrece varias definiciones poéticas de lo que denota y connota para él el tropo de la metáfora y el proceso de metaforización de la realidad por la literatura. El cual, escribe, es la manera

más centelleante de racionalizar la primera, y representa el hedonismo más manifiesto de y en las letras. Aquella, la metáfora, es “una iluminación no deliberada” que se gesta “entre la pupila y la imagen”.¹

Ese texto de referencia en *Usdl* es casi una suerte de manifiesto muy personal suyo sobre el tema, donde el autor español nos expone con gran entusiasmo su decidida inclinación a la metáfora y la trascendencia inequívoca que le concede y ha concedido siempre a la misma en su escritura y en su visión del mundo:

Me he pasado la vida monetizando y acuñando metáforas. Más que ideas o verdades he vendido metáforas. La pasión última de mi pasión literaria es metaforizar [...] Sólo lo que está dicho en metáfora me interesa.

Esa predilección tan vehemente la justifica Umbral desde varias perspectivas, según confiesa. Metaforizar le atrae con suma “fruición” en tanto que tal actividad busca el encuentro inesperado de dos realidades, “que copulan sin conocerse”, coincidencia efectuada por el poeta, conexión que deviene “un milagro del ver o del imaginar”. Ese continuo mercadeo con las imágenes, afirma Umbral, le brinda a su discurso “un lenguaje simbólico, irracional, eficacísimo, que ha sido siempre [su] lenguaje secreto”. La metáfora, afirma, es la elocuencia del mundo, y le basta con metaforizar cualquier evento, objeto o suceso, para “exorcizarlos”. Cada vez que un poeta constituye una metáfora, salva su sujeto “del tiempo y de la ruina”, asevera. Mediante la metaforización del entorno, añade Umbral, las “personas y los objetos, las miniaturas del mundo, los frutos y las monedas, quedan más dichos”, es decir, mejor afirmados

1 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcelona, 2001, p. 30, www.scribd.com. Las citas subsiguientes de este fragmento de la obra tendrán la misma paginación, de no indicarse de otra manera.

o redondeados en nuestra experiencia mental y sensorial de ellos, para su enriquecimiento y exuberancia: “La metáfora dice más las cosas y dice más cosas”.

En un momento de su exposición trae a colación el ejercicio de filosofar para vincularlo de inmediato a la metáfora, en un sugerente paralelismo: “La filosofía es la iluminación hacia adentro. La metáfora es la iluminación hacia afuera”. La “iluminación” a la que Umbral se refiere aquí no es la que podría asociarse con una experiencia semi o pseudomística —aunque el placer estético, hedonista, que se derivaría de conseguir una metáfora original e impactante se acercaría a esa sensación de euforia que, según él mismo reconoce, sucedería cuando logra o logre concebir “la más inesperada metáfora, [la] más intolerable imagen”, esa sola “que nos asfixiará de belleza si la pronunciamos”—, sino, más bien, es la iluminación que el diccionario de la RAE explica como “conocimiento intuitivo de algo”, un esclarecimiento experimental o racional, acepción donde he suprimido los adjetivos “interior” y “místico” al calificar ese esclarecimiento.

En la yuxtaposición de las dos definiciones se revela la estrecha alianza que Umbral revela y defiende entre los dos procesos intelectuales, el de filosofar y el de metaforizar (“el filósofo que metaforiza, expresa más cosas que los demás”, advierte, aunque precisa, al modo romántico decimonónico, que los poetas llegan más lejos que los pensadores y los filósofos a la hora de resumirnos o descifrar el mundo, “del tiempo o de la tarde”). Esta estrecha conexión entre ambas actividades la han patrocinado otros escritores notables en Europa (T. S. Eliot, por citar uno), y en la cultura española también. En relativa contemporaneidad con Umbral, en España destacan autores filosóficos de talante lírico, por ejemplo, como Unamuno (“Yo no siento la filosofía

sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente”).² O como María Zambrano (“¿Qué raíz tienen en nosotros pensamiento y poesía? [...] ¿A qué amor menesteroso vienen a dar satisfacción?”).³ Y poetas de inquietudes metafísicas, como Antonio Machado, quien propugnaba en sus poemas una doctrina filosófica “diletantesca/voltaira y funambulesca”.⁴ Federico García Lorca definió la filosofía como una “gran cebolla de ideas”, cuyas “cáscaras, color de oro, color de amatista, relucían en el momento de ser arrancadas”, tal cual un sugerente venero ideológico casi infinito, igualmente propicio para la poesía.⁵

Ya el poeta barroco colombiano Pedro de Solís y Valenzuela había definido en el siglo XVII la metáfora como una “flor como anzuelo para cebar el entendimiento y la curiosidad, con utilidad y fruto”.⁶ Ambas son nociones de iluminación conceptual (entendimiento y curiosidad), que Umbral formularía con un verbo afín, “explicar”, así utilizado para abogar por su esquema de metaforización, como la mejor manera de entender el mundo y de

2 Carta a Zorrilla San Martín, de 1906. Citado por ANTONIO COLINAS, *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2004, p. 23. Unamuno también había escrito sobre el poder iluminador de la metáfora: “Me enseña más, me alumbraba más, y, sobre todo, encuentro calor debajo de ella, pues la imaginación sólo a fuego trabaja” (cit. por LUIS ÁLVAREZ CASTRO, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, p. 125).

3 MARÍA ZAMBRANO, *Obras completas I*, ed. de Jesús Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015, p. 688.

4 ANTONIO MACHADO, *Poesías completas*, www.infotematica.com.ar, p. 136, www.scribd.com.

5 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía. Obras completas I*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, p. 666.

6 PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, tomo I, ed. de Rubén Páez Patiño, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, p. 64.

iluminarlo (ilustrarlo, enseñarlo). En la filosofía, la iluminación hacia dentro, *nos* explicamos la realidad; en el acto de crear la metáfora, la iluminación hacia fuera, explicamos *el mundo para los demás*. Como tal, parece decirnos Umbral, la filosofía es tal vez una actividad privada, íntima, mientras que la metaforización es una pública. Para expresarlo en otros términos, aquella es pasiva, un recibir; ésta activa, un hacer.

En *Usdl* Umbral avisa que los elementos independientes de la realidad misma en sí no le interesan si no es a través de su asociación con otros, impuesta por terceros más o menos caprichosamente; y cuanto más distantes estén entre sí los dos componentes antes de su apareamiento, “más intensa la imagen” que se efectúa en la metáfora, y mayor placer cognoscitivo y estilístico, por citar dos corolarios, se devendrá por su creador y por su receptor. Por ello agrega Umbral en *Usdl* que el invierno *ha* de comprenderlo como si portara la estación, así personalizada, un capote de campaña; que las muchachas se identifican en su mente con las cabras griegas; y que su imprescindible gata *Loewe* la entiende mejor él relacionándola con una capitular gótica.

Esa iluminación o conocimiento intuitivo que proporciona la metáfora más hábil, nos esclarecería Umbral, no hace más que reafirmar, no suprimir (aunque así se entendiera, paradójicamente) la validez del sentido común en nuestra capacidad de descifrar la realidad. La metáfora no descubre ángulos misteriosos o fantasmagóricos antes insospechados, sino certezas naturales que se habrían antes desperdiciado o descartado por su carácter en apariencia insólito. Habría una contradicción entre el sentido común y la intuición, en cuanto aquel es, según la RAE, la capacidad de entender o juzgar de forma razonable, y la segunda la facultad de comprender algo instantáneamente, sin necesidad de razonamientos. Umbral armoniza estos dos conceptos discordantes por recurso de la novedad inmediata que la

metáfora alcanza al deparar, a su manera, un puente que se ha tendido al tanteo, la elaboración de la cual, si resulta de algún modo innovadora, se constituirá en un nivel por el que se manifieste su “*inesperado* sentido común” (mi subrayado), frase a todas luces clave de su *Diccionario de literatura*.⁷ Es decir, la conexión que va a establecer el autor-poeta entre dos componentes de la realidad parte de un juicio meditado, pero su resultado tiene todos los visos de una intuición, de una “percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene” (RAE).

He ahí la paradoja y, a la vez, el sumo atractivo de tal operación mental y pública para Umbral: “Con una metáfora les matas [...] testimonio de que uno escribe mejor cuando está dispuesto a matar”, advierte en *Usdl*,⁸ y aunque el pronombre indirecto se refiere en el texto a los políticos españoles del entresiglo, debe funcionar para todos los otros, en la perspectiva de Umbral: compatriotas, forasteros, enemigos y amigos, vecinos y conciudadanos. Gira tal asesinato simbólico en torno de la intrepidez, de la audacia (aspectos que lo emparentarían con el hacer de Góngora y los poetas culteranos), y refleja, por ejemplo, la decisión por Umbral de igualar a las jóvenes con cabras griegas, en probable relación por una parte con el trasfondo mitológico del animal —nodriza de Zeus, el macho máximo, y fundamento de la lascivia de los sátiros y de su erotismo dionisiaco—, disposición osada, si cabe, que Umbral defiende a la hora de crearse sus metáforas, así les parezca a los lectores y detractores como políticamente incorrectas, humillantes u ofensivas. “Cada mañana continúo la fabricación y perfeccionamiento de la metáfora, en la que se pueden

7 *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995, p. 11, www.scribd.com

8 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 81, 93.

dar cada día saltos más audaces”, escribe en el fragmento comentado de *Usdl*. La mujer, aclara Umbral, sólo puede explicarse metafóricamente, “por supuesto”, y para él no habría mejor definición para aquella, en el momento en que escribe, en ese pasaje de *Usdl*, que representarla como “un jarro tembloroso de agua”. Esta imagen, advierte, de disociarse, ha de marchitar a la mujer en la visión suya y personal, nulificarla, hacerla inservible. Metáfora, recuérdese, que cumpliría para él con ser “un milagro del ver o del imaginar”, aunque haga de la mujer un utensilio, un ente utilitario que se usa según convenga, como toda vasija o recipiente suele; “tembloroso” porque está su ser de jarro en actitud expectante, como un ente en celo, ante su usuario potencial, el hombre, o porque a éste se le antoja que ella está hecha de materia insegura, fácil de trastornar; la mujer es subalterna y tiembla quizás por el miedo. Y es agua porque el sujeto es incapaz de abstenerse de “ella”, y ha de agotarse el contenido una vez se la beba por completo, para dejar ese jarro vacío —¿después de fregarse/fregarlo por el mismo hombre?— hasta llenarlo en su próxima función.

Umbral nos ha explicado a la mujer en esa metáfora, iluminándola para su entendimiento y el de sus lectores solidarios en esta ocasión, a mi juicio, mitad humorística, mitad circumspecta, toda sintomática. Puede decirse a sí mismo ahora que la “conoce”, a su manera, al menos en varios de sus múltiples aspectos: la mujer es un instrumento de utilidad (ella es *como* un jarro), es de esencia liviana y nerviosa, participante pasivo (la mujer es un ser asustado), pero es presencia decisiva, irrenunciable, en su vida (la mujer es *como* el agua). Por medio de esa metáfora, Umbral ha llegado a conocer una cierta dinámica de la realidad de la mujer, en su muy peculiar ver.

Aquí su proceder se entronca con la moderada, por debatida, importancia que la metáfora en general (o cierto modelo limitado de ella) ha adquirido en el discurso

filosófico moderno y contemporáneo como herramienta epistemológica, sobre todo en el marco continental europeo, menos en el anglosajón, en el que la metáfora se tiende a circunscribir en y a la filosofía del lenguaje. El pensador norteamericano Donald Davidson limita de modo exclusivo su ascendiente así al texto en la que se encuentra, en el que asume un significado estrictamente literal, de ensueño cuasi onírico textual (“the dreamwork of language”), el cual no puede extrapolarse a la realidad, para hallar sentidos suplementarios, extratextuales o metafísicos, por el mero antojo del intérprete.⁹

En Europa se le brinda a la metáfora más vasta preponderancia, mayor y crucial transcendencia, empero. Así, el filósofo francés Paul Ricoeur expresa en su ensayo *La metáfora viva*, de 1975, con traducción castellana de 1980, ideas similares o afines a las de Umbral. Para Ricoeur lo “vivo” en la metáfora también tiene que ver con su vivacidad, es decir, su eficacia y vigor en el discurso y más allá del mismo; con su agudeza e ingenio “ella” incide en el medio social y cultural del texto, asimismo. Ricoeur distingue entre la metáfora viva y la muerta, la segunda siendo la de los clichés y los tópicos que ya forman parte de la cultura y de los diccionarios, cuyo impacto originario se ha diluido por su actual o acumulada polisemia y el uso constante de su beneficio ideológico. La metáfora viva es para Ricoeur un acontecimiento creativo, como para Davidson, mas también epistemológico. Comparable al evento inesperado, e “intolerable” por su belleza, de Umbral. Cada metáfora nueva inaugura una novedosa relevancia hacia x , o pertinencia de x , en la realidad que queremos compenetrar, sugiere Ricoeur. Para refrescar “la elocuencia del mundo”, convendría Umbral. Ricoeur defiende el poder intelectual y gnoseológico de la metáfora, pues “vivifica un lenguaje constituido”

9 DONALD DAVIDSON, ‘What Metaphors Mean’, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, 1984, pp. 245, 246.

e “inscribe el impulso de la imaginación en un ‘pensar más’”.¹⁰ Para entender o explicar el mundo, suscribiría Umbral.¹¹

En el ámbito español la referencia obligada sobre la metáfora suele ser la teoría de Ortega y Gasset, desarrollada a lo largo de su obra. Al principio de su vida intelectual, este pensador alababa la metáfora en términos similares a los de Umbral: “¡Qué riqueza!”, escribía en 1909. Si se fuera a suprimir este tropo de nuestra vida, “nos quedar[ía]mos disminuidos en nueve décimas partes”.¹² Más tarde atempera sus elogios y canaliza sus ideas de manera algo más mesurada, pues ha llegado a entender que la utilidad principal de la metáfora, más allá de su trascendencia hermoseedora en la poesía y géneros afines, es asistir al investigador o al filósofo, a alcanzar la definición de un juicio dado, o a canalizar su pensamiento, facilitando un planteamiento conceptual, idea comparable con la de Ricoeur. Es decir, para Ortega la metáfora no ha de ser, como en Umbral sucede a menudo (no siempre, desde luego, en su intención), o en primera instancia, un fin, una explosión de “palabra huracanada”, misión primera de la poesía según asume en *Usdl*,¹³ sino un medio, un paso en el proceso. La práctica de crear metáforas por el hecho de hacerlo, hasta llegar al “lirismo canalla, [tan] bárbaro y atroz” de los culteranos o de los vanguardistas, para

10 PAUL RICOEUR, *La metáfora viva*, trad. de Agustín Neira, segunda ed., Editorial Trotta, Madrid, 2001, pp. 135, 250, 400.

11 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 30.

12 V. todas las citas de Ortega y las ideas vertidas aquí sobre su teoría de la metáfora en ELOY E. MERINO, ‘«Bomba atómica mental»: La metáfora como conceptualización epistemológica en Ortega y Gasset’, *Meditaciones orteguianas*, ed. de ESMERALDA BALAGUER GARCÍA y CARLOS X. ARDAVÍN TRABANCO, Nexofía/Torre del Virrey, Valencia, 2018, pp. 97-124.

13 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 48.

deslumbrar al lector, es tarea propia de poetas mal o bien encaminados, no de filósofos o científicos, según Ortega.

El investigador de Ortega complementa la realidad con su metáfora, hallando aspectos ocultos de aquella, en tanto que A y B cooperen en la ecuación de identidad (A es B), aunque sus “personalidades” no se amalgaman. El creador de la metáfora, para Ortega, asume una posible falsa equiparación para rebatirla, en caso de ser necesario. No casaría ello con los propósitos ni con la práctica de Umbral, quien, una vez concebida su “matadora” metáfora, la asume por entero y pasa a la siguiente, si acaso más atrevida. Debe proceder para Ortega el sujeto de lo más a lo menos, de lo general a lo específico, a la vez que pondera la utilidad de exagerar al inicio la identidad imaginada, antes de abanderarla. Ha de existir un cometido ético y moral, cívico, al final del proceso mental, por consiguiente; los poetas no son responsables de la belleza de sus poesías, advierte Ortega, “pero son responsables de la *rectitud* de su estética” (mi subrayado).

En Umbral y en la gran mayoría de los escritores líricos sucede, como suele, lo contrario; van de lo específico a lo general, y no es otra la consecuencia esencial de la metáfora en sus discursos líricos, pues se acepta y se celebra la posible falsedad de una identificación arbitraria o hinchada. Umbral aprovecha su contacto íntimo con cualquier mujer, por ejemplo, para englobar el colectivo en la metáfora antes comentada, afirmando de manera llana, sin ambages, que *todas* son jarros temblorosos de agua. En Ortega, por el contrario, el sujeto “esencializa” el más o menos difuso objeto de su interés; lo criba en su universalidad, tornándolo más concreto, en un movimiento centrípeto. Mientras el poeta generaliza, y centrifuga el objeto con su metáfora (*todas* las A son B), el filósofo/científico de Ortega particulariza su alcance y propósito (*esta* A es sólo *esta* B). La convierte en un intermediario, un paso auxiliar hacia la formulación de

un concepto. También la integra en sus logros estéticos y estilísticos, y, a pesar de la probable excepcionalidad de la metáfora —Ortega, como se notó arriba en la nota, la define como una “bomba atómica mental”—, la incorpora a un plan de trabajo, científico o filosófico. Las ideas de Umbral presentan cierta afinidad con las de Ortega, de todas maneras, debe notarse. Según el último, “no sólo la necesitamos para hacer, mediante un nombre, comprensible a los demás nuestro pensamiento” —la iluminación “hacia fuera”, postulada por Umbral—, sino que “la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles” —la otra iluminación que anuncia Umbral, “hacia dentro”. Ese punto de contacto entre las teorías de Ortega y las de Umbral sobre la metáfora no consigue aunarlas en un cometido común, sin embargo. Parece que sería con Ricoeur y su ascendiente europeo con quien el escritor español presentaría mayor afinidad, aunque no he encontrado referencias de que estudiara o conociera al autor francés. O viceversa.

Es ilustrativa, ahondando, la afinidad de las ideas de Umbral con las del francés, lo cual no desdice de la posible innovación o fertilidad del primero, sino que califica una vertiente del pensamiento cultural europeo (en el cual Umbral se imbrica naturalmente) en relación con el valor epistemológico de la metáfora, que, en el caso de la obra de Ricoeur, muy prestigiada en Europa, ha tenido fuerte eco también en Norteamérica. Ricoeur afirma que la metáfora, para él una auténtica aventura y fabulación de la palabra, reescribe la realidad, haciendo de ésta, así, una referencia y no una influencia coaccionante. Como la metáfora es un modo de enraizarse en la realidad, deviene ella un exponente ontológico, una forma de ser. “Al menos aumenta nuestros modos de sentir”, escribe

Ricoeur. Tanto la conciencia como el ser crecen en la operación de metaforizar, acto que descubre lo que crea, e inventa lo que encuentra.¹⁴

Así procede Umbral cuando completa, por ejemplo, un documental sobre la capital española, del que da fe en *Usdl* [“he terminado mi película [...] tanto Madrid vivido y escrito, sentido e inventado (ahora, ante las imágenes, veo [que] Madrid es así, dorado y barro, como yo estaba queriendo que fuese). [Voy] a disfrutar esta obra plástica tan trabajosa, para la que he ido inventando planos y momentos”)].¹⁵

En Umbral la metaforización, como indicaba antes, es la búsqueda de un conocimiento intuitivo de la realidad (Madrid y su entorno vital y social, los demás componentes de su vida personal e intelectual, por ejemplo), que se acepta tal cual, una vez imaginado y revelado, y del que pueden derivarse al menos cuatro diversas vertientes en su perspectiva, una de regodeo y jactancia estéticos, otra de afrontamiento y resistencia culturales, una instrumental o utilitaria, y la iluminadora o gnoseológica, ya adelantada antes. En el primer caso, la metáfora es un fin por sí mismo, pero no sucede así con las otras manifestaciones, puentes para el siguiente evento, sea este el ataque desenvuelto a la sociedad, un útil expediente para modelar la intención de su escrito, o el designio de explicar por el escritor su contexto vital. Idealmente Umbral querría conseguir dos obligadas modalidades, la primera y la última, en todas sus metáforas; es decir, no sólo hermoear con brillantez su estilo, sino también originar un tropo iluminador de la realidad en que vive, como para justificar su pericia y su intrepidez literaria y conceptualmente, pero los otros corolarios no serían superfluos. Umbral no escribe, nos recuerda en *Usdl*:

14 RICOEUR, op. cit., pp. 12, 55, 64, 201, 254, 286, 316, 386.

15 *Ibid.*, p. 38.

para convencer, sino para fascinar. La literatura no es pedagogía sino magia [...] no hay que leer mis metáforas como las del Evangelio —qué más quisiera yo—, sino como puramente poéticas y sociológicas, que es lo que son.¹⁶

Para conseguir lo que declara en *Usdl* es el objetivo de sus metáforas, “la fruición de un encuentro inesperado de dos cosas que copulan sin conocerse”, se pensaría que Umbral hubiese de favorecer la imagen “diafórica”, en la que la identidad resultante se crea a partir de la yuxtaposición de ideas sin aparente relación alguna, aliadas en la ecuación por el autor no importa lo ajenas que semejen ser consideradas individualmente. En la metáfora diafórica, la equivalencia propuesta es más acentuada en su aparente desarmonía, y el lector puede no comprenderla, o rechazarla ofendido, por la tensión o brusquedad ideológica a que invita. La poesía de vanguardia hace y ha hecho uso frecuente de este tipo de metáfora, y Umbral se sentiría naturalmente inclinado a ella, por su afición a los escritores y poetas vanguardistas españoles, como Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez y César González Ruano, entre otras causas. Curiosamente, no es el tipo de imagen más evidente en los escritos de Umbral. “Que la muchacha sepa lo que tiene de cabra griega. Que el gato sepa lo que tiene de capitular gótica”, escribe en *Usdl*,¹⁷ posibles ejemplos de metáforas diafóricas, ciertamente la primera imagen más agresiva que la segunda. Comenté antes lo que el curioso adjetivo “griega” podría significar; en cuanto a lo de igualar las muchachas a cabras, debe ser porque el animal es por lo común saltarín, nervioso y arisco. Y codiciado por los machos cabríos, los depredadores

16 *Ibid.*, pp. 22, 45.

17 *Ibid.*, p. 30.

y por los hombres, asimismo, si no es el par anterior una redundancia irónica. Otros ejemplos posibles de metáfora diafórica en Umbral, con mayor o menor grado de antagonismo o despegue semántico reconocible, logrado: el “alcohol [es un] esbelto lobo transparente”, el “dolor [es una] luna inversa con cráteres de vértigos”, la “gloria [es un] gran pájaro amarillo que se posa en el alma”, el ser “humano [es un] acantilado de muertos sucesivos”.¹⁸

La metáfora tradicional o clásica, “epifórica”, es, por otra parte, fácilmente reconocible y abundante en las obras de Umbral, y ha sido la preferida de casi todos los poetas occidentales a lo largo de los siglos; ésta busca suscitar en el lector el asentimiento y la comprensión aveniente, al construirse por medio de una implícita comparación proporcionada entre dos términos de la fórmula, A y B, que poseen cierta afinidad semántica o cultural. Una muestra sería la de equiparar el gato a un “terciopelo inmóvil”. Esta idea contiene un cierto grado de novedad, pero no es excesivo, pues es admitida la similitud entre la piel del felino y la del tal género al tacto, aparte de que los gatos domésticos, provistos de alimento, albergue y seguridad garantizados, pasan gran parte de su día en la relativa inmovilidad, como paradigmáticos felinos.

La clasificación entre “epifórica” y “diafórica” proviene de Aristóteles; Philip Wheelwright la estudia y desarrolla en su libro, de donde he tomado y adaptado sus definiciones.¹⁹

En el primer sentido citado antes, el estético,

18 FRANCISCO UMBRAL, *Obra poética (1981-2001)*, ed. de Miguel García-Posada, Seix Barral, Barcelona, 2009, pp., 191, 209, 213, 253, www.scribd.com.

19 PHILIP WHEELWRIGHT, *Metaphor & Reality*, Indiana University Press, Bloomington, 1962, cap. IV/La metáfora de Umbral (“terciopelo inmóvil”), *Obra poética (1981-2001)*, p. 99.

Umbral querrá procurar en cada metáfora que crea esa marca textual ensoñadora y onírica a la que se refiere Donald Davidson, aunque no siempre lo logre. El autor español se obsesiona —tal vez con mayor intensidad en su etapa creativa madura— con dotar a su discurso de una impronta poética. En sus dos últimas obras de ficción repite la idea como si de un sortilegio providente se tratase: “Mis novelas son también puramente líricas [...] Los críticos señalan el lirismo como mi nota más alta”; “me llama temprano el rey Juan Carlos para felicitarme [...] él, muy borbónico, me elogia la forma, la ironía, el lirismo”.²⁰ En *Los metales nocturnos*: “A mí todo se me iba en lirismo [...] De lo que estaré más cerca, seguramente, como siempre, es de la lírica”.²¹ Umbral reconoce temprano que la metáfora es uno de los mecanismos óptimos para lograr ese sello de prestigio, la elegancia elegíaca; de ahí que Miguel García-Posada, en su introducción a la compilación de poesía originada en la pluma de Umbral, afirme que sus textos son “auténticas inundaciones metafóricas”.²²

Muchas de las imágenes que se hallan en un texto tan sintomático como *Mortal y rosa*, por ejemplo, corresponden al objetivo esencial de engalanar el discurso y de adecuar la inspiración de Umbral a la intención del texto. Una elegía en prosa al hijo perdido es una oportunidad idónea para sublimar el estilo, no sólo porque la muerte se ha asociado estrechamente con lo poético desde los inicios de la literatura, española o no, sino también porque el niño recién fallecido merece un “superior” cantor, excepcional y espléndido, en su

20 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 33, 78.

21 FRANCISCO UMBRAL, *Los metales nocturnos*, Planeta, Barcelona, 2003, pp. 159, 193.

22 ‘El fenómeno poético en Francisco Umbral’, FRANCISCO UMBRAL, *Obra poética (1981-2001)*, Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 14, www.scribd.com.

padre; además de que la metáfora en la elegía permite, según Karen E. Smythe, un consuelo topológico, pues anima al “epiceda” a pretender alcanzar mágicamente el cuerpo o la persona ausente, mediante la transferencia o transformación de su angustiosa realidad actual.²³ Las metáforas encajarán bien en las consideraciones sobre la muerte del niño, en el plañido del padre sobreviviente y en las alabanzas al hijo difunto. Como Davidson apunta, la metáfora es asimismo tan efectiva en la alabanza como en el agravio, en la plegaria religiosa como en el medro social, y en la descripción como en el precepto. Y, añade el filósofo norteamericano, no hay garantía de que la imagen resultante transmita una verdad antes que una falsedad, que es el mismo modo en que se comporta el lenguaje llano, el de la calle; el texto metafórico es solamente más exótico, menos accesible, o viene más astutamente disfrazado.²⁴ Cuando se considera *Mortal y rosa* como un texto literario con el propósito elegíaco agregado, la instrumentalidad de la metáfora se hace patente, asimismo. Un libro sobre el luto no es el luto mismo. Umbral ha tenido por necesidad que dejar transcurrir tiempo entre el intenso y súbito dolor ante la muerte de su hijo, y el momento de comenzar a redactar ese testimonio sobre su angustia, el cual habrá de planificar, razonar, revisar, modificar, pulir, vestir metafóricamente, como cualquier otro texto de su producción. Para transformar su razonamiento y su diatriba metafísica en algo literario de valía. Umbral habrá de convertir su aflicción, su duelo, en *otro* performance más de su carrera literaria, “pues lo que importa no es el tema, sino el procedimiento”, según confiesa en *Usdl*. Y lo que plantea para esta anterior novela le sirve también para el conjunto de su obra, incluyendo *Mortal y rosa*,

23 KAREN E. SMYTHE, *Figuring Grief: Gallant, Munro, and the Poetics of Elegy*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1992, p. 13.

24 DONALD DAVIDSON, *op. cit.*, p. 246.

para el cual se habrá dispuesto, como siempre, a ser “un poco el chino de los collares” cuando sale con su “carga ligera de metáforas”, como si de baratijas se tratase: “Soy un vendedor de metáforas que tiene parroquia. He realizado un sueño infantil de fabricar cosas imposibles para luego regalarlas o venderlas”. Elegía o no, ha Umbral de cumplir su “vocación literaria”, esa “mezcla de vanidad, histeria y caligrafía”.²⁵

La metáfora le sirve a Umbral para acicalar, justificar y literaturizar sus escritos, como a muchos otros escritores que atienden con celo y miramientos su estilo, además de estar atentos al efecto de esos textos en la recepción por el público, y quienes velan con solicitud el prestigio cultural que la práctica les brinda. De ahí, por ejemplo, que Umbral censure con resolución a aquellos autores que evitan metaforizar sus textos a conciencia, como Azorín, a quien llama “un baldado de las letras”, por haber considerado las metáforas como trampas que los literatos arman para estafar a un supuesto lector inocente. Es que, discurre Umbral, Azorín “sólo estaba defendiéndose y justificando su incapacidad metafórica”, su mediocridad literaria, es decir.²⁶

En otra disposición, también se valdrá Umbral de la metáfora para provocar, desairar y contrariar a los lectores de su entorno español, característica que no es tan común en el discurso lírico, empero, y que lo particulariza hasta cierto punto. Es una de las maneras del escritor para desafiar aquello que en su sociedad o en su vida no le complace. Así, la poesía durante el franquismo maduro, como la de Ángel González —quien

25 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, pp. 25, 30, 64. Para un estudio de la presencia y usos de la metáfora en la novela-elegía de Umbral, ver ELOY E. MERINO, ‘Sobre la metáfora en *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral («flores en una roca»)', *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*: CIEHL, 21 (2014), pp. 100-113.

26 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 30.

en un poema de 1972 equipara muy “umbralíamente” a las monjas con animales ridículos o lerdos (monas de figurerías, ovejas balando, o gatos lamiéndose)—, “parece muchas veces existencialista, satírica o cínica, negativa y sin esperanza”.²⁷ Esa postura contendedora se puede interpretar, por otra parte, en mucha de la obra poética y lírica del exilio español durante la dictadura, asimismo, desde la impotente privación del destierro en Norte y Suramérica. Ramón J. Sender definió al poeta compatriota de su contexto, por aquellas tierras, como “un idiota disgregado”, un “pobre diablo que disimula como puede su propia tontería”.²⁸

El cinismo es una distinción muy patente en todo el discurso de Umbral, sea este conceptual, periodístico o creativo; por lo mismo no extraña que el autor pudiera extrapolar su usual combatividad al terreno de la metáfora. En la voz y en el hacer de intelectuales y personas cultivadas, los que nos interesan aquí, el cinismo es un desenmascaramiento intencional, “unmasking” o “demasking”, que puede llegar a ser cruel, áspero y ruin, es decir, “crude” en inglés, según el practicante.²⁹ Umbral concibe así, también, la “metáfora cínica”, una transferencia de identidad que a la vez “desenmascara” el objeto tratado, en la equiparación, desde el peregrino y ácido punto de vista suyo. La imagen antes comentada de la mujer como “jarro tembloroso de agua”, es un buen ejemplo. Otras metáforas afines, tal vez más agresivas: en *Usdl* asocia a la mujer con una “novela llorandera y peligrosa”, y a su colectivo, el femenino, lo precisa como

27 SANDRA SCHUMM, ‘El aspecto alusivo de la poesía de Ángel González’, *Hispanic Journal*, 12.1 (1991), pp. 133-145, cit. pp. 133, 138.

28 RAMÓN J. SENDER, *Libro armilar de poesía y memorias abiertas*, Aguilar, Ciudad de México, 1974, pp. 20, 21.

29 PETER SLOTERDIJK, *Critique of Cynical Reason*, trad. de Michael Edred, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, pp. xxxvii-xxxviii, 3-4, 5, 6, 13, 22.

un “jardín de coños”.³⁰ En la última novela que publicara antes de fallecer, Umbral entiende que la mujer es un “alma de mazmorra y [un] corazón de venganza”.³¹ En uno de los poemas en prosa que escribiera la define como una “armónica nada”, un “desvariado sueño”.³² Naturalmente, Umbral no se limita a la mujer para ejercer su cinismo. Otros ejemplos, tomados de *Usdl*: “¿No son muebles los féretros que se come la carcoma del cementerio, esa carcoma que en realidad es la polilla del corazón?”; “El hombre no es más que la jaula viva —barrotes humanos— de todos los tigres, hienas y lobos interiores”; “Dios es un gran rebaño de tormentas, conducido por rebecos”.³³ Esta última imagen es algo desconcertante en la primera lectura, al convertir a los seres humanos en tormentas individuales (metáfora dentro de la metáfora), pero una lectura más detenida revela su acierto (*son, somos* tormentas y tormentosos, sin duda). El rebeco es una gamuza, antílope común en los Pirineos, animal malabarista de precipicios con un sentido de la vista sumamente limitado, también una innovadora manera de llamar cínicamente a los líderes naturales de la humanidad. La metáfora parece parcialmente diafórica.

En principio, esas imágenes anteriores respecto a la mujer, así de machistas, misóginas y parcializadas (políticamente incorrectas las llamarían los censores de Umbral) como nos parezcan, deberían “iluminar” o explicar a la mujer su esencia ontológica y su lugar en la realidad, para Umbral. Que otro tanto haga para el lector (para el cual se dirige todo discurso escrito, y sea él/ella el destinatario compartido del mensaje codificado

30 *Ibid.*, pp. 59, 97.

31 FRANCISCO UMBRAL, *Los metales nocturnos*, *op. cit.*, p. 100.

32 FRANCISCO UMBRAL, *Obra poética (1981-2001)*, *op. cit.*, p. 28.

33 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, *op. cit.*, pp. 16, 59, 78.

en la metáfora creada), dependería de la comunidad de intereses e ideología que aquel comparte con el autor. Idealmente, la metáfora que explica exitosamente el mundo ha de armonizar intención y recepción sin trabas o, quizás, sin originar controversias. El poeta exhorta al lector a concebir un mundo nuevo (“I invite you to conceive a world”, afirma Samuel Levin que nos convida a hacer todo poeta), y, si la invitación se acepta por aquel, es porque habrá por su parte un acuerdo tácito de aceptar ese mundo posible, uno imaginado por el poeta, en el cual las condiciones de la novedad referencial y de la suspensión de lo veraz se tolerarán con mínimas resistencias.³⁴

Ese necesario pacto entre autor y lector sería uno de los limitadores más importantes a la hora de defender la iluminación que la metáfora pueda brindar, según la teoría de Umbral, por lo que la solvencia del “inesperado” sentido común en el proceso mental viene ya condicionado y no es tan contingente o candoroso como el autor propone. Incluso, él mismo se contradirá a la hora de definir el alcance de aquel. Umbral publicó un artículo en *El mundo*, así titulado (“El sentido común”), el 19 de febrero de 2002, siete años después de su *Diccionario de literatura*. Para ilustrar cómo José María Aznar se conducía en la vida pública y política del país, con tal cualidad, “que llevada a su extremo y su rigor puede dar muy arquitectónico resultado”. Analizando la conducta del presidente entonces del gobierno español, Umbral nos indica que el sentido común, el que no define, es un don poco explotado por los españoles, y se fundamenta en los datos, no en la elocuencia, “o sea [la] cifra, la precisión, la exactitud y todos [sus otros] dones”, que “no aportan hallazgos líricos pero aportan

34 SAMUEL R. LEVIN, *The Semantics of Metaphor*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2019, p. 118.

verdades”.³⁵ Al afirmar que nada relativo al sentido común podría producir poesía original, se entroncan sus ideas con las de José Ortega y Gasset, por ejemplo, quien lo equiparaba a la opinión pública, al fárrago de lugares comunes en la expresión del lenguaje social colectivo, así inconscientes, ciegos, mecánicos, triviales. “El individuo lo adopta no por inteligencia, sino por sugestión social. [Es] una mecánica vigencia social”, que, no siendo “ninguna facultad inteligente, no puede crear”, escribió Ortega. El sentido común, según él mismo, no pertenece a nuestra vida mental despierta y lúcida; nos impele a actuar por la espalda, empujados, “lanzados por el empujón de aquellos” lugares comunes. Cualquier filosofía que se base en el sentido común es una empresa “incapaz”.³⁶ Umbral, por su lado, de habersele preguntado por aquella contradicción en sus ideas, alegraría tal vez que el sentido común obra según su esfera de influencia, como si el ámbito en el que se mueve el presidente Aznar enrareciera las posibilidades de éste hasta su más indigente o moronda presencia. Como afirmando Umbral que hay sentido común y *sentido común*, por usar la común práctica social de repetir el término, pero poniendo el énfasis sonoro, verbal, en uno de ellos.

La ambivalencia de sus juicios sobre la mujer, por abundar en el tema, sugiere un ejemplo de ese desfase y la imposibilidad de que la iluminación siempre se cumpla. En uno de los capítulos iniciales de *Un ser de lejanías*, Umbral recuerda a una de sus amantes pasadas, Odette, su cuerpo “perdido y recordado” en ese momento de la escritura, y recrea para definirla una metáfora que la enaltece; en su soledad actual, una “populosa de nada”, Odette es en su memoria como una “lámpara de un alto cuerpo, oro o nieve”. Más

35 www.fundacionfranciscoumbral.es

36 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, tomo VIII (1958-1959), 2da. edición, Revista de Occidente, Madrid, 1965, pp. 157, 246-7, 285.

adelante, generalizando de nuevo, afirma el escritor que toda mujer “es un baño de realidad germinal”. La misma persona genérica que en otro lugar no pasa de ser más que una novela sentimentaloides y peligrosa, con un alma en encaje de mazmorra, especie de prisión para el hombre. Son las contradicciones inherentes al carácter subjetivo de la metaforización de la realidad, a la que Umbral tampoco escapa, por más que defienda sus procesos creativos y mentales como “su realización vital, intelectual y trágicamente” escrita.³⁷ O por lo mismo. En este sentido, Umbral compartiría la visión de otros poetas contemporáneos suyos, como el ya mencionado Ángel González, quien en su obra durante el franquismo tardío, según Sandra Schumm, utiliza la metáfora para crear tensión entre tendencias dispares de significado, ambigüedad que el lector percibe fundamentada en la polaridad de los conceptos en oposición, que, al igual que en Umbral, se encuentran pareados casi.³⁸

Otro colectivo que es objeto de la creatividad de Umbral, tanto en su esplendor como en su miseria (de acuerdo con su perspectiva), es el de los homosexuales. En la primera faceta, los considera rubíes “en la inmensa relojería del amor”, “literatura en sí misma”, y su condición un “proceso metaforizante en delirio”. En la segunda, los cataloga como “pequeños faunos viciosos”, “medusas entre dos aguas”, “ángeles con las alas lastradas de mierda”, “pájaros de café con leche”. Viven su homosexualidad con una “rabia de gatos rabiosos” en permanente “concentración de evadidos”.³⁹ Como con la mujer, la dicotomía o discrepancia de pareceres en sus

37 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 4, 27, 41.

38 SANDRA SCHUMM, op. cit., pp. 133, 134.

39 Para las fuentes de estas citas, ver ELOY E. MERINO, ‘Maricas y homosexuales en la visión de Francisco Umbral (entre el hechizo y la repugnancia)’, *Valoración de Francisco Umbral*, ed. de CARLOS X. ARDAVÍN, Llibros del Peixe, Gijón, 2003, pp. 319-344.

metáforas responde a empeños dispares, alternados o amalgamados en su discurso; la motivación difiere en ambos casos. Si el imperativo en fustigar a los *gays* tiene un fundamento cultural y social, y el ensalzarlos uno artístico o estético, con la mujer se aúnan ambos en un único motor, que los engloba y esclarece, el personal.

Umbral precisará de la aquiescencia del lector para explicar el mundo en beneficio *de ambos*, para efectuar esa iluminación hacia fuera que predica, si aspira a que su proyecto no pase de un mero solipsismo estético y filosófico. Por ello, más allá de sus afanes y ahínco en la defensa del lirismo en el estilo de todo escritor que se respete, más allá de su pericia en crear metáforas novedosas en el suyo propio (“Un tema sin literariedad es un chisme”; “Yo sólo iba para poeta puro”⁴⁰), si el lector no ha comprendido la metáfora o no ha aceptado sus antecedentes y resultado, la transacción poética (“*the poetic transaction*”) no ha tenido lugar, y el contrato estipulado por el autor con su lector no ha dado fruto.⁴¹ Al mundo no se le ha conseguido explicar el tema o el asunto en la visión de Umbral, al menos, como este autor/poeta pretendía, y el cometido de éste queda trunco, exiguo. Es cuando las metáforas que el poeta esboza se constituyen en meros “destellos partidistas” (“*partisan glimpses*”), como las llama Wheelwright.⁴²

De ahí que William H. Rueckert se valga del dicho popular (“dime con quién andas y te diré quién eres”) para afirmar que uno se define por las metáforas que crea y con las que se acompaña, pues revelan una perspectiva personal, una personalidad única. Cuando menos, descubren la articulación de los deseos y anhelos de un individuo. Por ello, o a causa de ello, uno puede

40 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 25, 33.

41 SAMUEL R. LEVIN, op. cit., pp. 118, 119.

42 PHILIP WHEELWRIGHT, op. cit., pp. 172-173.

sublimar o humillar el ser propio y el ajeno, además de demonizarlo, animalizarlo, empoderarlo o desacreditarlo (“You can do anything you like with metaphors: increase or decrease being, demonize, animalize, avianize, elephantize, empower, depower and so forth”), como algunas metáforas cínicas de Umbral tienden a hacer. Un aspecto positivo de estas, empero, es hacerle sentir más conforme con su propia expectativa, aunque se juzgue por otros erróneamente; un comulgar suyo más afín con la ambigüedad, incertidumbre y paradojas de la vida española contemporánea que le toca. Umbral es consciente del poder de su fabulación (“con una metáfora les matas”, recuérdese ha escrito) y Rueckert concuerda: las metáforas son tan peligrosas como las armas de fuego. Son ellas las pistolas que llevamos ocultas en la ropa del lenguaje (“*Metaphors are more dangerous than handguns. They are everybody’s concealed weapons*”).⁴³

Suponemos que Umbral aspira, de todas maneras, a dotar a sus metáforas de un pasaporte cognoscitivo que pueda compartir con sus lectores, y mientras más numerosos estos, mejor. La búsqueda de Umbral por canalizar una razón crucial de ser para sus profusas metáforas, sin embargo, es en principio, como se ve, limitado y dependerá del contexto social y cultural en que circulen, de su horizonte de recepción particular, a pesar de que él las quisiera de trascendencia universal, para que en lo posible completen el mundo.⁴⁴ También dependerá su eficacia o impacto del tenor, el componente A en la fórmula A=B, la palabra o ente que origina la imagen. Cuando aquélla es casi políticamente neutra, incluso, no sería suficiente quizás todavía para motivar

43 WILLIAM H. RUECKERT, ‘Metaphor and Reality: A Meditation on Man, Nature and Words’, *The Journal of the Kenneth Burke Society*, 2.2 (2006), s. p., sitio web de la Universidad de Clemson.

44 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 99.

el interés potencial e intelectual del lector y procedería a quedarse la imagen como cota ornamental en los textos de Umbral, como sucede, pongamos, con sus abundantes metáforas sobre su gata *Loewe* y los félicos domésticos en general, a los que refiere a menudo en *Usdl* y además dedica cuatro poemas en su *Obra poética*, escritos entre 2000 y 20001, entre los muchos otros que dejara inéditos.

La “iluminación hacia fuera” que propone Umbral, y que posibilitaría en la metaforización de la realidad la potencia de explicarla, se justificaría mejor, si cabe, con un tema relativamente libre de connotaciones polémicas y a la vez uno grávido de significación humana, de mayor consecuencia filosófica que el tratamiento literario de los gatos, por así decirlo. El de la sangre, “ese rojo fraterno”,⁴⁵ por ejemplo, inspiración para uno de los capítulos más sugestivos y elocuentes de *Usdl*. Parece que la meditación la suscita en la escritura del diario una herida que se ha causado el escritor (“pero aquí está la sangre, de repente, en incidente vano [...] accidental”).⁴⁶ Reproduciré por entero el fragmento de la novela en sus secciones, siete párrafos (545 palabras), para que guíe mi comentario.

“La interrumpida sangre, la sangre de mi sangre, de pronto aquí, a la vista, sangre de la boca, del intestino, sangre de la herida o de la clínica, y me acuerdo de pronto de mi sangre”, principia Umbral su lírica meditación, particularizando de improviso su presencia como si se tratase de una circulación universal, suprahumana, metafísica, de la que Umbral participase casi inconsciente o involuntariamente (“me acuerdo de pronto de *mi* sangre”, mi subrayado), en cada uno de sus canales subalternos de tránsito interno, boca o intestino, o de

45 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 52.

46 *Ibid.*, 53. Las citas subsiguientes de este fragmento de la novela tendrán la misma paginación, de no indicarse de otra manera.

interacción con la realidad, por la herida y en la clínica, y cuyo flujo vital, continuo, se ha detenido temporalmente, al salirse del cauce natural, la vena, afectando leve pero señaladamente su curso universal. La segunda frase del fragmento, un juego de significados, “la sangre de mi sangre”, denota y connota, y parece anclar todo el párrafo. En el primer sentido, la segunda frase (“[de mi] sangre”) puede referirse al fundamento del linaje o parentesco de Umbral, de sus ancestros inmediatos o lejanos; esa sangre vertida, sacada al aire corruptor por un accidente de su cauce natural, es la prueba de que él está enmarcado en una cadena hereditaria y genética. También podría aludir a la condición o carácter de su persona (“[de] mi sangre”), tanto la esencia que la determina como el individuo Umbral, como sus permutas y evolución personales; “la circulación de la sangre [...] manifiesta el movimiento y el cambio constante que suceden en nosotros”. Estamos “condenados a nuestra sangre.”⁴⁷

En el siguiente párrafo se alude de nuevo a esa supraexistencia metafórica de la sangre, como una especie de líquido y universal élan vital que sólo podemos experimentar en su individuación: “La sangre, de la que vivimos olvidados, ese ramaje rojo que crece y crece, que se vuela en mi cielo y vuelve a crecer en mis límites, la hermosa sangre con la que nunca contamos sino como metáfora, como retórica, sin acordarnos para nada de nuestra corazonal, joven y violenta sangre”.

Ambas sangres, la comunal, “que se vuela en [nuestro] cielo”, y la propia, crecida “en [nuestros] límites”, se mueven de modo incesante, hacen su labor, fluyen de modo paralelo hasta que un accidente interrumpe su curso momentáneamente en ambos niveles, evento que, según Umbral, nos obliga a reconocer su ser y su importancia, como si la presencia y función de la sangre la

47 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 27, 104.

diéramos por sentada. Es irónico que asevere que sólo la traemos a colación en el discurso cuando la abstraemos, convirtiéndola en una herramienta retórica, cuando él mismo equipara la sangre, en una clara metáfora, a un “ramaje rojo que crece y crece”, la que imagina casi como autónoma e imparcial, a la otra, la “real”, la ve como “corazonal, joven y violenta”. El “ramaje” mismo, además del verbo que refuerza su significado, el “crecer”, ya sugiere una progresión vigorosa, como elemento de un árbol bien nutrido, en su subida hacia el infinito. Esta abstracción de la sangre, cuyo incesante fluir “hacia arriba” avala y se avala [en] la condición humana, nos recuerda el “árbol de la vida”, del filósofo francés Henri Bergson, árbol que semeja nunca envejecer, en tanto las yemas en las puntas de sus ramas reaparecen y reaparezcan constantemente, para hacer brotar nuevas bifurcaciones, flores, hojas, frutos. Su savia es la sangre, nos explica Umbral, presencia más concreta que el principio creativo, más vago, postulado por Bergson.⁴⁸ Es interesante cómo el crecimiento paralelo se refleja en la sangre individual, que “vuelve a crecer en [sus] límites”, para fundamentar no sólo el funcionamiento del corazón, el autómatas en esta dimensión, sino también la que posibilita esa lozanía, en constante renovación a través de las generaciones, las que engendran nuevas generaciones. Y su violencia. Umbral debe estar pensando no solamente en el ímpetu de la circulación dentro del cuerpo, sino también en todas las connotaciones que la sangre posee en la cultura española y occidental, y todos los ámbitos que ella contribuye a metaforizar asimismo (la guerra, la muerte, la salud). Sangre que derramamos y otros nos hacen derramar. Pero que nunca semeja agotarse, como una fuente de vida eterna, que hay que defender a toda costa. En otro lugar de *Usdl* Umbral

48 HENRI BERGSON, *Creative Evolution*, trad. de Arthur Mitchell, Henry Holt and Company, New York, 1911, pp. 16, 43, 225.

escribe que “el árbol de la vida tiene una abrumadora cargazón” en sus ramas, como si estuviese consciente de la responsabilidad que porta y aporta.⁴⁹

El tercer párrafo del fragmento es el más extenso:

Soy árboles sucesivos de mi sangre, cómo la sangre clara se oscurece, cómo interrumpe el día con su cresta, con su brusco asomar, con su silencioso grito. Y veo que estoy vivo, mi sangre me entera y está aquí, llevo dentro una alegrísima pintada roja y nunca la recuerdo, sólo el salto felino de la sangre me da optimismo, es más yo que todo lo que hago y todo lo que pienso y todo lo que siento. Es la hoguera perpetua de mi vida, se enciende renovada a cada instante, es un tigre de sangre saludable, la sangre de la herida, la sangre gratuita con su infantil violencia, cervatillo encarnado que brinca por mi vida, gracia fluvial, violenta, de la observada sangre, de la olvidada sangre, la solitaria sangre que viaja mi cerebro, mi corazón invernal, mis enteradas manos, sangre que me calienta, coñac de la cepa del corazón que bebo y bebo en la embriaguez de la lucidez.

Podemos referir varias metáforas en el pasaje, que Umbral concatena de forma que también sugiera el ritmo continuo, apabullante, de la sangre en nuestras venas y arterias:

- [1] árbol sucesivo
- [2] silencioso grito
- [3] alegrísima pintada roja interior
- [4] salto felino
- [5] hoguera perpetua de la vida
- [6] tigre [de sangre] saludable
- [7] cervatillo encarnado que brinca por nuestra vida
- [8] gracia fluvial, violenta
- [9] coñac de la cepa del corazón que bebemos

49 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 65.

Unas más que otras, todas las metáforas anteriores afligranan el texto de Umbral, otorgándole una elegante cadencia. La “sangre” de la que trata es en esencia un tema de los que llamo neutrales; no pretende provocar resistencia ideológica en el lector, ni desairarlo. Son imágenes que ayudan a transmitir un mensaje, como en una conversación ingeniosa con el lector. Tampoco presentan una impronta cínica, como cuando, por ejemplo, utiliza Umbral el mismo tenor en su *Obra poética*, para insinuar un desenmascaramiento de su sujeto: “El asesino duerme en su almohada de sangre”, o “Almodóvar, [con] la sangre en los tacones”.⁵⁰ Las metáforas epifóricas en el fragmento de *Usdl* son fácilmente identificables en [1], [2], [3], [5] y [8]. No existe una correspondencia semántica muy evidente en las restantes, que presentan ciertos visos de experimentación vanguardista. [4], [6] y [7] se valen de animales o de su entorno o de su entorno semántico. “Felino” y “tigre” se relacionan entre sí claramente, pero ninguna lo hace con el “cervatillo” brincador (v. más adelante), sino es como víctima de ambos. La imagen más experimentadora, y que más desasosiego pudiera sugerir, es la [9], al igualarse la sangre a una bebida alcohólica —aunque una de origen refinado—, aludiendo a un vampirismo metafórico, de placer ¿criminal? y de enviciamiento.

Se conecta [1] directamente con la idea del párrafo anterior, la que encaja con la idea de Bergson y la noción del crecimiento ilimitado de la humanidad, cada generación subsiguiente formando un ramal nuevo del árbol de la sangre. De esta guisa, también [5] y [8] aluden al mismo fundamento, refrendado en la primera imagen por el adjetivo “perpetua”, y a su carácter pletórico, como la de un río benéfico (“gracia fluvial”) que puede, también, ser impetuoso y arrasar, como el fuego. La

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 99, 203.

violencia implícita en el concepto y la realidad de la sangre, también mencionada en el anterior fragmento de Umbral, recuerda imágenes de Federico García Lorca y de Miguel Hernández (en el primero la sangre es “frenética lluvia de nuestras venas”, y “sierpe roja”; en el segundo, un “fusil fiel”).⁵¹ Así la sangre tiene varios cometidos; el de irrigar la vida o conceder su “alegre” potencialidad, representada por aquel cervatillo en [7], símbolo de la promesa que conlleva para el ser dejarse inundar por la sangre y, en consecuencia, disfrutar los efectos de esa posesión, donde radicaría el “optimismo” de que habla en [4] (“sólo el salto felino de la sangre me da optimismo”), gritado en [2]. También la sangre propia es la que posibilita, paradójicamente, que seamos capaces de derramar la ajena, idea que Umbral explicita en otro párrafo del fragmento, más adelante; nuestra “hoguera” es la garantía de que podamos extinguir la del prójimo, con probabilidad uno de los significados factibles de la imagen referida en Miguel Hernández, concebida tal vez durante la Guerra Civil. Es la sangre-tigre de [6].

La sangre es total poesía, con todas sus contradicciones inherentes, nos parece recordar Umbral. Tanto una esencia regenerativa, en su mudo —porque es agente casi furtivo— carácter abrumador; en su capacidad de otorgar vida y de quitarla; en su abundancia (árbol, río, hoguera, elixir) y en su precariedad (es, en resumen, asimismo, un mero cervatillo encarnado, saltarán). Aunque no se encuentra en Umbral, según puedo colegir, el casi cliché, utilizado por muchos otros, de concebir la literatura como una escritura en sangre, en otra sección de *Usdl* admite que los implícitos tres puntos

51 Respectivamente, en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía. Obras completas*, tomo I, ed. de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 461; *Teatro. Obras completas*, tomo II, ed. de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, p. 336. MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obra poética completa*, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 326.

suspensivos que subyacen en el triunfo o fracaso de todo texto son “como tres gotas de sangre” que el escritor se ve obligado a ofrendar al final de su labor.⁵² El escribir “en sangre” proviene de Friedrich Nietzsche, o al menos fue este filósofo alemán el que ayudó a popularizar la idea en Occidente como constancia y fundamento de la pasión en el vivir. Es posible que Umbral hubiese leído o “aspirado”, por así decirlo, este concepto en la obra del alemán, para adaptarlo a su particular cosmovisión. El Zarathustra de Nietzsche sólo ama aquello que se ha escrito con la sangre propia, que es la única manera de rendir el alma al mundo.⁵³

Los dos siguientes párrafos del fragmento se comprenden mejor en su unidad o concatenación:

Nos vemos en los cristales de la calle como borroso ser, lento fantasma, pálido ente de dudosa existencia, de supuesta verdad, nos vemos en hipótesis, vivimos en hipótesis, sin conseguir pasar del estado hipotético, en el fondo no creemos estar vivos porque el tiempo nos borra de continuo, nos sustituye y traspapela.

Pero aquí está la sangre, de repente, en incidente vano, sangre sin dramatismo, primavera interior de cada día, mi renovada sangre, este ser vivaz y líquido, trascendental y espeso, recental, el verdadero yo, el yo de los tratados físicos y metafísicos, alambrada de sangre que protege mi vida, eso soy y no más, me ha alegrado la vista inesperada de la sangre, en un día gris de invierno, en el incoloro mundo que nos acoge, me ha llenado de esperanza esta sangre bailarina.

En la lectura conjunta de ambos párrafos, Umbral

52 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., p. 93.

53 BABETTE E. BABICH, *Words in Blood, Like Flowers. Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche, and Heidegger*, State University of New York Press, Albany, 2006, p. vii.

nos sugiere que la tenencia, usufructo de y coexistencia con la sangre (todos, reconozco, sustantivos que no relacionamos con la sangre y que parecen forasteros a ella), nos hace reales, a la vez que mortales, otra paradoja. Nos humaniza. Compartimos su función con muchísimos animales y seres vivos, pero la sangre, *en* nosotros, nos sublima, por así decirlo, algo ajeno a aquellos. En estos dos fragmentos también hallamos varias metáforas, todas más o menos epifóricas, y no todas relacionadas con la sangre:

- [1] borroso ser
- [2] lento fantasma
- [3] pálido ente de dudosa existencia
- [4] primavera interior de cada día
- [5] ser vivaz y líquido, trascendental y espeso, recental
- [6] el verdadero yo
- [7] yo de los tratados físicos y metafísicos
- [8] alambrada que protege nuestra vida

La idea que Umbral nos presenta en el primer párrafo de la cita anterior recuerda hasta cierto punto la justificación del existencialismo, estirando tal vez bastante la analogía, en el sentido de que ganamos autenticidad, corporeidad, por medio de la realidad y el concepto del existir mismo, que aquí se alegoriza en la sangre, cuya ausencia metafísica en Umbral ha sustituido la agonía existencial y su remedio. La imagen que en abstracto conseguimos de nosotros en la vitrina casual, la de ese fantasma en [1] y [2] casi exangüe por adelantado, entre vivo y muerto, es sólo una hipótesis que gana potencia y funcionalidad cuando nos poblamos y derrochamos con la sangre. Es ella, su promesa, su asombroso don, su vital acción, nos explica Umbral, devenimos, y logramos paliar algunos de los males que nos han convertido en ese “borroso ser, lento fantasma, pálido ente de dudosa existencia”. Me refiero al pavor, al

tedio, la alienación, lo absurdo, la ausencia de libertad, de compromiso, la nada de la existencia, en resumen, todos los puntos de partida del existencialismo europeo. Es como si el mero existir de la sangre nos tornara hacia la certidumbre. Nuestra sangre es la única dimensión que, mientras vivimos, impide que nos borremos y traspapelemos. Ella nos materializa.

No parece que el simbolismo de la sangre entrara en la consideración de la filosofía existencialista europea, que conozca. Es, ciertamente, tal vez, demasiado poético, un componente pasivo del ser humano, que ya *está* ahí, que no requiere de una lucha o un compromiso personal, ideológico, para lograrlo. No es que hayamos de existir de alguna manera específica para merecerlo, idea que estaría en sintonía con la que Umbral argüiría, por cierto.

Animado con la sangre, el ser humano se reafirma y por su recurso su existencia pasa a ser genuina, irrefutable. Sin ninguna acción de nuestra parte, nos posibilita la sangre el renacimiento diario ([4]), idea a la que Umbral se refiere a menudo en *Usdl*, renacer escenificado en y por otros frentes o posibilitadores de la vida (la crónica diaria en los periódicos que ha de escribir para sobrevivir; la lectura de aquellos; su convivir con la gata *Loewe*; el contacto telefónico con las mujeres en su entorno; los efectos cambiantes de la naturaleza en el jardín de su casa; los achaques y la conciencia del morir próximo; las reminiscencias sobre su vida pasada, sobre conocidos, amigos y enemigos; la anticipación de alguna visita; sus lecturas en proceso; sus meditaciones sobre lo vivido, o sobre la farándula y sociedad españolas; y otros).

Tiene la sangre personalidad filosófica propia; no es un mero suplemento de nuestra naturaleza, como sugiere Umbral en [5]; es otro ser paralelo al nuestro. El otorgamiento a aquella de una identidad cuasi-independiente, ya sea metafórica y metafísica (fantasiosa, si se quiere), ya estaba presente en el imaginario

del Siglo de Oro español; es un “espíritu viviente en licor”, según Juan de Moncayo y Gurrea; una “vida en púrpura envuelta”, para Agustín de Salazar y Torres.⁵⁴ En el entorno hispanoamericano, ya contemporáneo de Umbral, la sangre es otra “alma bullendo por las venas” (Soledad Lloréns Torres); un “resumen del hombre” (Roberto Juarroz).⁵⁵ La idea de Umbral, a partir de su propia especulación u horizonte culturales, podría contextualizarse de algún modo en esos ecos pasados y modernos. La sangre, en esa perspectiva, es una entidad ficticia, con una característica humana al menos según Umbral, la de la viveza, sustantivo con connotaciones y denotaciones en el diccionario de la Academia (prontitud o celeridad en las acciones, o agilidad en la ejecución/ardimiento o energía). Ontológicamente, no hay duda de la existencia de la sangre, aunque este aspecto limite su simbolismo a lo biológico y lo orgánico; es en el terreno metafísico donde hay bastante más posibilidad de exploración (nuestro alter ego psicológico y real, sugiere Umbral: [6] y [7]). Como ‘ser’ vivo, la sangre se renueva continuamente; siempre es nueva, reciente o “recental”. Tiene de lo físico (liquidez, espesura) y de lo “humano” (viveza, actualidad); asimismo categoría metafísica (trascendencia), que agrupa los dos ángulos anteriores. Si se rebatiera la idea quimérica de que la sangre tuviera personalidad propia, podría alegarse de que no es inverosímil su existencia en otro mundo posible; o de que el autor, en la concepción ya tradicional de pequeño, aunque omnipotente, dios en su ámbito, tiene derecho y justificación de dotar a la sangre de una identidad

54 Respectivamente, en *Poema trágico de Atalanta [e] Hipomenes*, Diego Dormer, Zaragoza, 1656, p. 284; *El encanto es la hermosura*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, tomo II, ed. de Ramón Mesoneros Romanos, M. Rivadeneyra, Madrid, 1857, p. 249.

55 Respectivamente, en *Obra poética y algunas prosas*, Publicaciones del Instituto de Literatura Puertorriqueña, San Juan, 1979, p. 51; *Poesía vertical*, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 257.

metafísica, para explicársela y explicárnosla de manera óptima.⁵⁶

Pensar en la sangre como una alambrada de protección ([8]) es ciertamente una manera novedosa de ver su objetivo en la vida (metáfora diafórica). El cometido de una alambrada es, sin embargo, doble; no permite el acceso al forastero, pero tampoco facilita la salida del anfitrión. La sangre deviene como una especie de “camisa de fuerza” biológica e ideológica. Una barrera bidireccional, que en la cultura del *afuera* se entiende como exclusivista, disuasoria, amenazante, intimatoria, y pasivamente violenta (por sus posibles púas). De ahí la resistencia natural a donarla o a, poéticamente, derramarla en la guerra en aras de la patria o cualquier otro ente romántico y novelesco. Es una manera adicional para Umbral de particularizar aquel árbol universal de la sangre del primer y segundo párrafo; una vez se nos “asigna” nuestra porción líquida de ella, la instituimos en un coto privado, en el que ella misma sirve de policía.

Continúa Umbral:

Porque sólo nos enfrentamos con nuestra sangre y con la de los demás en trance siniestro, en herida o muerte, y tenemos una idea exclamativa de la sangre, casi preferimos olvidarnos de esa fuente que mana vida y muerte dentro de cada uno. Así ha llegado a tener mala prensa nuestra sangre, la activísima fuerza, tan esbelta que corre más que yo, moviendo los relojes del presente, los ahogados relojes del hígado, del páncreas, del riñón. Y por eso me ha sorprendido y emocionado la sangre accidental, incidental, como fuente de pueblo llenando cántaros, el cántaro claro del día con su manar de roja transparencia.

56 FRED KROON y ALBERTO VOLTOLINI, ‘Fictional Entities’, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. de Edward N. Zalta, invierno de 2018, s. p., www.plato.stanford.edu.

Esa “idea exclamativa de la sangre” que tenemos, según Umbral, se relaciona con la imagen previa de la alambrada y sus derivaciones ideológicas, precisamente en la conciencia que hemos de su usufructo privado, por el cual la defendemos (y violentamos la ajena, si a ello se nos precisa) en el enfrentamiento, “en trance siniestro, en herida o muerte”, por medio del cual probamos nuestra intención de guardarla por la fuerza contra todo riesgo de perderla, hasta desangrarnos en el intento (otra paradoja), manando vida y muerte dentro de cada uno. La pasión y vehemencia con que la resguardamos de extraños podría sugerir una especie de anarcoindividualismo en relación con la tenencia de la sangre, que es, parece afirmar Umbral, la mejor garantía de nuestra autonomía personal, y su mismo fundamento. Sería la sangre aquello que nos posibilita y autoriza a sentirnos únicos en nuestra individualidad, siendo su posesión para el individuo, asumida con fanatismo, exaltación y enardecimiento —tal y como la asume Umbral en este capítulo de *Usdl*—, la principal coartada subyacente en la famosa aserción de Max Stirner, en su manifiesto de 1844, inspiración original para gran parte de los movimientos libertarios en Occidente hasta la actualidad: “Soy todo para mí, soy el único [...] Nada está por encima de mí [...] Soy el propietario de mi poder, y lo soy cuando me sé único”.⁵⁷

Otras metáforas presentes en el fragmento anterior de Umbral:

[1] activísima fuerza, tan esbelta que corre más que uno

[2] movedora de los relojes del presente

[3] ahogado reloj [del hígado, páncreas y riñón]

[4] fuente de pueblo llenando cántaros

57 MAX STIRNER, *El único y su propiedad*, trad. de P. González Blanco y Eduardo Bisso, Libros de Anarres, Buenos Aires, 2018, pp. 14-15, 371.

[5] cántaro claro del día

[6] manar de roja transparencia

Son las imágenes afables, de pletórica saciedad, que asociamos con la sangre, una vez seguros, con ella, dentro del perímetro de la “alambrada”, y no precisemos de defenderla o de agredir a otros para hacerlo. Algunas metáforas ([4], [5]) vuelven a sugerir aquel árbol universal, bergsoniano, del que participamos todos los seres vivos; una fuente metafísica de brotar perpetuo, que a los nuevos recién llegados colma, vitalizándolos, como en un toque mágico que se opera con beberla. [2] y [3] relacionan la sangre con el tiempo, autorizándolo, pues sin ella no hay vida, y sin ésta el concepto de tiempo no tiene ninguna relevancia. Es curioso que Umbral especifique sobre la naturaleza de los relojes que la sangre autoriza y anima, los del presente. Los del pasado, garantizando los anteriores, han dejado de tener importancia; la única sangre que significa es la actual, la del momento imprevisto y efímero. Los futuros no están avalados de ninguna forma, por ello el narrador afirma que le “ha llenado de *esperanza* esta sangre bailarina” (mi subrayado), porque más no puede certificar; sólo puede vivir su sangre del instante. Es una expectativa sobre la que nunca hemos de estar seguros. Esa lesión sangrante, en apariencia leve, que motiva todo el fragmento (“La interrumpida sangre, la sangre de mi sangre, de pronto aquí, a la vista [...] sangre de la herida o de la clínica”), no descarta una posible complicación, un empeoramiento súbito, un desangramiento potencial o el colapso subsiguiente del organismo, tras lo cual la sangre deja de tener valor alguno y pierde todas esas connotaciones metafóricas que Umbral le ha otorgado antes. La sangre implica la posibilidad de la memoria, la certidumbre de la actualidad, pero sólo la posibilidad del futuro. Ha escrito antes que la sangre es la hoguera perpetua de la vida, pero no lo es, “perpetua”, en el

individuo; la flecha del tiempo que la sangre suscribe es limitada. Esa “gracia fluvial” que Umbral le confiere, de río, como el tiempo se ha visto tradicionalmente, sólo está certificada para el momento. Es la de un afluente siempre instantáneo, que se autorregenera de inmediato para otro instante posterior, y así indefinidamente.

Umbral ha afirmado antes que la sangre es el verdadero *yo* de los tratados físicos y metafísicos, como si sólo ella autorizara toda la filosofía que pudiera armarse sobre el ser y la realidad. O el tiempo. Podrían citarse otras ideas relacionadas con [2], en el sentido de que la sangre, por ejemplo, hace del tiempo una entidad privada y pública al mismo tiempo; sin la sangre animando el árbol de la vida no existiría necesidad ni eventualidad del tiempo. Esa conexión tan íntima se establece entre aquella y el tiempo por Umbral cuando la hace “movedora de los relojes del momento”. En su irrigación del cerebro, posibilita en este nuestra conciencia del derredor físico, parecería sugerir Umbral. Y en la dinámica fluvial, violenta de la sangre, se avala que midamos la evolución del entorno, esa serie de momentos que constituyen el tiempo, según Leibniz, como bien el reloj del presente de Umbral atestiguaría.⁵⁸

No habría ni había peligro de aquella catástrofe, la del desangramiento que adelantaba antes, después de todo, porque en el último párrafo del segmento nos informa que la herida es/era en realidad, ligera, y a todas luces contenida:

Ah qué ramo de sangre, o esa gota parada, salpicada, como pulga o pulgada, como latido suelto del ser. Mi saludable sangre alegre de ver el sol, sol interior, rebaño de aguas coloradas cruzando bajo los puentes de mi pensamiento, primavera de sangre que florece a cada instante, coronando mi frente de

⁵⁸ BRADLEY DOWDEN, ‘Time’, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu>, 2021.

la flor del almendro de la idea.

El capítulo cierra con la propuesta de las siguientes metáforas e imágenes, a partir del anterior párrafo:

[1] latido suelto del ser

[2] sol interior

[3] rebaño de aguas coloradas cruzando bajo los puentes del pensamiento

[4] primavera que florece a cada instante

[5] corona de la idea

[6] la idea como flor del almendro generada por la sangre

En [1], de nuevo, hay una metáfora en estrecha relación con la filosofía contemporánea, como reforzando lo que ha sugerido Umbral en los anteriores párrafos. Es un ser, ese que la sangre propicia, lejos del estatismo, sin embargo, ejemplificado por ese latir y su agilidad o constante movimiento. Opuesto al ser trascendental de la metafísica tradicional, que lo considera indiferenciado e inmutable. La sangre, identificada con un devenir vital y dinámico en [1], se imbricaría en lo que se denomina “procesismo”, una ontología contemporánea posiblemente derivada del existencialismo, que postula todo lo contrario, para un ser en constante mutación y diverso. No es, diría Umbral, el ser metafísico el que explica la existencia de la sangre, sino al contrario, es esta la que en verdad lo posibilita, más allá, o en indirecta desautorización, de los conceptos tradicionales que la filosofía ha manejado (derivación de Dios, su dicotomía con el alma, su intangibilidad, su carencia de atributos físicos capaces de percibirse, su invisibilidad, su necesaria abstracción, la oposición entre apariencia y realidad, y otros).

Las restantes ideas que sugieren las metáforas en [2] a [5] se refieren, en la estela de [1], a su potencia e

imprescindibilidad, a su constante rejuvenecimiento en [4] (las ideas del árbol y del manantial en anterior párrafo), a su impetuosidad [3], a su estrecha conexión con el intelecto, justificándolo y legitimándolo en [3] y [6].

Umbral es exitoso las más de las veces en producir la sorpresa en el lector e, incluso, motivar su complacencia y asenso; sus metáforas son originales, y osadas, a menudo. Ha afirmado, por otra parte, que esa admiración generada por la metáfora, tanto en su creador como en el receptor, es, en resumen, no más que otra dimensión del sentido común, no un mero capricho de esteta, o un acto de prestidigitación poética, que el poeta-mago se la sacase de su sombrero de copa para el que asume listo para rendirse público. Y es aquel, el practicar nuestro sentido común, el que cimentaría la aspiración a explicar el mundo o a explicarnos la realidad, en sus dos iluminaciones, como las refiere, guiando la exploración o iluminación “hacia dentro” y “hacia fuera”, tras lo cual se sucede el encanto, el pasmo, de descubrir una dimensión de la realidad que yacía, por así decirlo, escondida, idea que es, asimismo, en principio, la de José Ortega y Gasset (su “bomba atómica mental”). No metaforizamos para ejercitar nuestro sentido común, nos aclararía Umbral, sino que lo enriquecemos con tal actividad, casi involuntariamente.

Más allá de la aparente contradicción que él mismo originara, como comenté antes, al haber distanciado los dos conceptos (el sentido común, escribía en *El Mundo*, no aporta hallazgos líricos, sino que aporta verdades), vincular la metáfora al sentido común es una manera de democratizar la imaginación del autor-poeta; de bajar, por así decirlo, al nivel del receptor, el lector, como si nos planteara muy convencido Umbral de que todos somos potenciales creadores de metáforas, sin preverlo. Esa democratización del metaforizar es una manera de vincular teoría con la práctica en las iluminaciones, casi

involuntarias, que Umbral patrocina o nos dice patrocinar. Es un modo de exorcizar la realidad, de librarla, como quien dice, de sus demonios, de simplificarla. Otras funciones de la metáfora en Umbral, como he repasado antes, es la del incesante descubrimiento de nuevas aristas del ser y del existir, de objetos y personas; la de, por su recurso, efectuar la importante vinculación con la filosofía, que en los países anglosajones se minimiza o se desdeña. Es el modo de incentivar aquella, un procedimiento pasivo, hacia su componente social, uno activo. Es reconocer, y limitar en lo posible, el potencial de la metáfora como arma ideológica, que se neutraliza hasta cierto punto en el afán de reconocer su poder iluminador, resaltando así su posible posibilidad ética y moral, cívica.

Umbral no fue siempre consecuente con sus teorías o conceptos, como la contradicción respecto al sentido común evidencia. En cuanto a la metáfora, temprano en 1973 pensaba que era castillo en el aire,⁵⁹ es decir, vana esperanza de conocer la realidad mediante su planteamiento, fantasía conceptual irrealizable, o ilusión lisonjera con poco o ningún fundamento, como explica el diccionario de la RAE. Tal vez no estaría lejos de la certidumbre, pues para que la metáfora funcione necesita Umbral el pacto con el lector, que no siempre logra en principio. Sería la metáfora castillo en el aire porque es en esencia un pareamiento subjetivo por parte del autor, de modo que la iluminación hacia fuera, la explicación de la metáfora, viene a ser un punto de vista más en el mundo, no el único u óptimo; no sólo dependerá del contexto temporal, sino también de su adecuación a las normas de pensamiento existentes en el momento. Si los diferentes visos de la realidad (cultural, social, ideológico, estético, etc.) no consiguen aunarse en la definición de la metáfora

59 FRANCISCO UMBRAL, *Retrato de un joven malvado (Memorias prematuras)*, Destino, Barcelona, 1973, p. 213.

por Umbral, ésta resulta truncada, como si no llegara a ser genuina. Con la contradicción entre intención y consecuencia, el metaforizar la realidad no dejaría de ser más que un solipsismo más o menos provocador. Si por momentos Umbral sublima y humilla su objeto en la metáfora, ¿cómo pretende explicarnos el mundo? Quizás solamente cuando acomete el primer objetivo, el de exaltarlo, elevándolo a un grado superior, es que la iluminación hacia fuera, el explicárnoslo —como he intentado demostrar en mi comentario sobre sus ideas sobre la sangre— sería efectivo y bienvenido. No es poco lenitivo.

En sus otros intentos más controvertidos de metaforizar la realidad tal vez nunca consigue cruzar el puente que hay entre los sujetos u objetos que quiere enlazar en su propuesta metafórica, entre el tenor y su vehículo, como si una persistente y molesta *différance* tuviera lugar, que desbordara su intención sin remedio cada vez que Umbral quiere identificar un evento por medio de otro, como si él, sin poder evitarlo, introdujera el “diferimento” en cada formulación. No es, por supuesto, privativo de él como poeta y estilista; es prerrogativa y carencia de todo autor lírico. Los poetas, admite Umbral, son “magos y hechiceros de la cultura, sin ninguna autoridad sobre la tribu [...] Comunidad atroz”.⁶⁰ A la postre, como escribía José María de Cossío, a un bardo, “en cuanto tal, “no se le pueden exigir otras verdades que las estéticas”.⁶¹ No el mejor expediente para explicar el mundo.

60 FRANCISCO UMBRAL, *Un ser de lejanías*, op. cit., pp. 5, 48.

61 JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, ‘Estudio preliminar’, *Poesías inéditas* de Alberto Lista, Editorial Voluntad, Madrid, 1927. pp. 5-62, cit. p. 16.

PENSAR POR IMÁGENES.
LA IMAGINACIÓN CREADORA EN
FRANCISCO UMBRAL

Carlos Peinado Elliot

“Los que en España vivimos de pensar, siempre estamos
pendientes de lo que piense un general”.
(*Los ángeles custodios*, p. 75)

“porque sólo fui imaginación, creación de imágenes”.
(*Un ser de lejanías*, p. 194)

En la década que va de 1968 (fecha de publicación de *Lorca, poeta maldito* y de *Valle-Inclán*) a 1978 (*Ramón y las vanguardias*) se observa un ahondamiento en la reflexión umbraliana sobre la imaginación, que repercutirá en su novelística posterior. Se trata de un

período de transformación especialmente relevante en el panorama de la literatura española: el fin de la larga hegemonía realista, sustituida por corrientes experimentales, neovanguardistas o simbolistas, que tienen su epítome en el movimiento poético de los Novísimos. La transformación del pensamiento umbraliano sobre la creación poética, que se desarrolla al hilo de sus monografías sobre escritores como Lorca o Ramón Gómez de la Serna, forma parte del devenir poético de estos años, siendo lógicamente influido por alguno de sus principales representantes. Apunta esta reflexión a un centro: la consideración de la literatura como una forma de pensamiento, que construye un objeto autónomo (el texto o poema-cosa) a través de imágenes.

LA LÓGICA DE LA IMAGINACIÓN: *LORCA, POETA MALDITO*. En *Lorca, poeta maldito*, encontramos ya uno de los pilares de la reflexión umbraliana: “todo el arte es una gran metáfora en el sentido de que es una gran suplantación de la realidad”.¹ En su distinción entre una poesía objetiva y otra subjetiva, se observa cómo apuesta decididamente por esta última (que es “más argot” —como la propia obra de Umbral tenderá a ser—), pues “toda la poesía no es sino un argot sublime en que las cosas son nombradas convencionalmente, corazonalmente, arbitrariamente”.² Se distancia por tanto de cualquier estética de carácter realista, basándose en una concepción de la palabra poética independiente del objeto, autónoma. Su consecuencia lógica será la autonomía de la obra. En su raíz, la creación poética no copia la realidad, sino que la crea: “Pero ya decía Eugenio d’Ors que cuando el poeta habla de ‘una rosa de sangre’ no está sólo estableciendo una equivalencia, sino que ha

1 FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito*, Planeta, Barcelona, 2016, p. 101.

2 *Ibid.*

creado un objeto nuevo, un objeto poético, una realidad distinta de la realidad: una rosa de sangre. Es decir, lo imposible; es decir, lo poético”.³

Eugenio D’Ors parte de la filosofía del lenguaje de Humboldt, para calificar a este como “energúeia”, es decir, “no un resultado, algo que se guarda en la inercia del reposo, sino una energía, una creación continuada, un movimiento productor de realidad”,⁴ que D’Ors conecta con el Prólogo del Evangelio de Juan. El lenguaje crea realidad, porque “todo en las palabras es realidad”, las palabras son realidades.⁵ Esta idea de la palabra-cosa acompañará siempre a Umbral, como puede observarse en *Los botines blancos de piqué*:

Y la cosa de las cosas, la cosa por antonomasia, es la palabra; cosa que habla, cosa que suena, cosa que dice, cosa que recuerda. Toda la estética de Valle-Inclán está en tratar la palabra como cosa. Pero como cosa viva, cosa que se dice a sí misma.⁶

Esta base orsiana (el lenguaje como productor de realidad y la palabra como cosa), deriva (según se observa en la cita anterior) en una concepción de la autonomía de la obra (separación entre objeto y poema), de profundo sabor “creacionista”. De esta manera, va a conectar fácilmente con un título sobre la imaginación citado frecuentemente por Umbral: *Lo imaginario*, de Jean-Paul Sartre. Para Sartre, la conciencia imaginante

3 *Ibid.*, p. 105.

4 EUGENIO D’ORS, *El secreto de la filosofía*, Editorial Iberia, Barcelona, 1947, p. 59.

5 *Ibid.*, p. 59.

6 FRANCISCO UMBRAL, *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Planeta, Barcelona, 1997, p. 78.

supone la aniquilación de la conciencia perceptiva,⁷ pues crea “una clase especial de objetos de la conciencia: los objetos imaginarios”;⁸ no es “la reaparición automática de un contenido sensible”, sino que la imagen forjada es “independiente del tipo perceptivo”, teniendo un tipo de existencia *sui generis*.⁹ La imaginación es un acto de libertad, mediante el cual el hombre se libera de lo real, lo anonada o supera para cobrar distancia, a través de la imagen forjada.¹⁰ En efecto, para Sartre, la imagen forjada no guarda relación con la percepción. Esta función de libertad que cumple la imaginación será esencial en la narrativa umbraliana a partir de mitad de los setenta, como veremos más adelante.

Establecida esa independencia de la imagen con respecto de la realidad, el rechazo de una poesía entendida como fabricación de metáforas (ese “silogismo estético paralelo al silogismo conceptual”)¹¹ viene como consecuencia. Aunque aparentemente podría pensar el lector que este rechazo procede de la impugnación de la lógica, la reflexión posterior nos hace concluir que no es este el motivo, sino, en primer lugar, la ligazón (o atadura) que sigue manteniendo la metáfora con el objeto real, pues tiene su base en la sensación (“concatenación lógica, aunque más o menos sutil y lejana, de imágenes plásticas o de sensaciones”).¹² En segundo lugar, el rechazo de una “lógica racional” (del pensamiento hacia los sentidos) en lugar de una “lógica

7 JEAN-PAUL SARTRE, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 158.

8 *Ibid.*, p. 126.

9 *Idem*.

10 *Ibid.*, pp. 235-236.

11 FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito*, op. cit., p. 142.

12 *Idem*.

natural” (de los sentidos hacia el pensamiento). Desde el punto de vista creativo resulta relevante, pues supone dejar de lado el control permanente de la conciencia (oficio, manipulación, trabajo), para que esta ocupe un espacio segundo, punto de llegada o acompañante (pero no rector ni controlador) del acto creador. Pero (esto es crucial) en ambos casos hay una lógica:

[...] el surrealismo es el illogicismo de los sueños puesto en libertad, liberado de la lógica consciente por Freud y André Breton, illogicismo que sin duda tiene una lógica secreta, escondida, misteriosa, perversa por desconocida. Pero una lógica, al fin y al cabo, pues que el ser humano sólo tiene dos direcciones: actuar con el pensamiento sobre los sentidos o dejar que los sentidos actúen sobre el pensamiento. En el primer caso está ejerciendo la lógica racional; en el segundo, la lógica natural, lógica también, porque los sentidos obedecen a unas leyes físicas, mecánicas, en las que queda integrado incluso el capricho fisiológico. Esta presión natural envía al cerebro estímulos que le son extraños en cuanto inconscientes y que nos llevan a hablar de la anarquía del subconsciente, anarquía que por supuesto existe, como en todo el ser y en la creación toda, pero no por ausencia de unas leyes, sino por la gratuidad de que esas leyes han nacido. No sabemos, pues, en qué oscuro punto el surrealismo deja de ser alógico para obedecer a una lógica, no diré más profunda, pero sí más ciega: la lógica de la naturaleza. Esto, aparte de que la lógica consciente, racional, nunca puede ser abolida del todo por una mente en funcionamiento (o en dejación).¹³

La liberación (nunca total) de la lógica consciente conduce a una nueva lógica (la de la naturaleza). Hay, pues, un logos en la imaginación; hay una lógica en la imagen, un pensamiento no conceptual en la poesía, que

¹³ *Idem.*

sólo puede presentarse de esta manera. Esa lógica tiene que ver con la analogía, pues “sólo por asociaciones de ideas funciona la imaginación”,¹⁴ y la interferencia de la voluntad rompe este saber (es el efecto perverso del “surrealismo voluntario”).

Es interesante observar cómo, para Sartre, la imagen es la “encarnación del pensamiento irreflexivo”,¹⁵ de manera que la imaginación representa “cierto tipo de pensamiento”, en el que “[e]l pensamiento no se comprueba en el objeto, sino que, más bien, *aparece objeto*”.¹⁶ Obsérvese esta relativa independencia de la imagen con respecto al objeto, este ser objeto (o constitución como objeto) de la imagen, porque está ciertamente cercana de la afirmación de Ponge tan repetida por Umbral: “El poeta no da nunca una idea, sino una cosa”. La imagen aparece como objeto, así como la imagen-poética o poema.

Al igual que en el texto de Umbral, Sartre defiende que la imagen “dejada a sí misma, tiene sus leyes propias de desarrollo”,¹⁷ no pudiendo alterar el sujeto todos sus elementos: “Ocurre todo como si las transformaciones de la imagen fuesen rigurosamente dirigidas por leyes de composibilidad”.¹⁸ Se trata de esa lógica que descubre Umbral en el juego de la imagen (como Bachelard estudia en el símbolo, llegando a hablar de axiomas de la imaginación). La voluntad puede, sin duda, intervenir

14 FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito*, op. cit., p. 252.

15 JEAN-PAUL SARTRE, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, op. cit., p. 148.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 155.

18 *Ibid.*, p. 156.

y alterar esta lógica, pero la quiebra, así como el surrealismo “voluntario” altera (y destruye) el devenir fluido y lógico de la imagen:

Lorca rechaza la contaminación surrealista. Pero el surrealismo tiene dos maneras: la voluntaria y la espontánea. Mediante el surrealismo voluntario se puede llegar a la enumeración caótica, que es la menos caótica de las enumeraciones, pues sólo por asociaciones de ideas funciona la imaginación, y es la voluntad quien ha de romper esas asociaciones para lograr el caos expresivo, fragmentando el natural discurso del pensamiento. Mediante el surrealismo espontáneo, que es, naturalmente, el más verdadero, se provoca la puesta en marcha de una lógica más profunda: por ejemplo, la *caprichosa* lógica de los sueños, de los delirios, del subconsciente. Hacer verdadero surrealismo, llegar al trance surrealista y tocar el subconsciente, no es, pues liberarse de la lógica, sino entrar en contacto con una lógica más profunda, misteriosa por desconocida, sugestiva por fragmentaria para nosotros. El hombre está preso de su logicismo incluso en los últimos extremos de la locura. El hombre es un animal lógico y su logicidad es constitutiva. Sólo se puede disparatar —voluntaria o involuntariamente— dentro de un sistema de relaciones mentales que son precisamente la racionalidad. El hombre ha superado la irracionalidad.¹⁹

De la cita anterior podemos deducir que la visión umbraliana entiende la racionalidad del hombre como compuesta no solo de logos sino de símbolo o mito, es decir, que el hombre (por decirlo con la terminología de Lluís Duch²⁰) es un ser logo-mítico, en tanto que

19 FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito*, op. cit., pp. 252-253.

20 LLUÍS DUCH, *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*, Herder, Barcelona, 1998.

concepto e imaginación serían dos vías de conocimiento, cada una de las cuales tiene sus leyes, su ámbito de actuación y depara un saber que no puede proporcionar la otra vía. Se trata del logos poético, de la “tremenda lógica poética” (en términos lorquianos), lógica “interna y profunda”, “lógica última”, que excluye, por tanto, lo arbitrario, aunque hunde su raíz en lo gratuito.

PENSAR POR IMÁGENES: *RAMÓN Y LAS VANGUARDIAS*. En su monografía sobre Ramón Gómez de la Serna (*Ramón y las vanguardias*), asistimos a una profundización en el valor cognoscitivo de la imagen, que se descubre como piedra angular del saber poético. No se trata, lógicamente, de una novedad en la obra de Umbral. Sin ir más lejos, en *Valle-Inclán*, obra publicada el mismo año que *Lorca, poeta maldito* (y, en bastantes aspectos, paralela a esta) afirma que “Valle tiene una concepción plástica del universo”, de manera que “sólo sabe pensar mediante imágenes”.²¹ Se encuentra aquí el germen del pensamiento plástico umbraliano, pero todavía parece no haber llegado a conceder la dignidad de pensamiento a este conocimiento artístico. Distingue en este ensayo el pensamiento de la escritura de Valle, a la que define de una manera muy cercana a la que será su propia escritura: “aprehensión plástica de las realidades últimas y expresión barroca de esas realidades”.²² Aún no califica de manera plena este tipo de escritura como pensamiento, distinguiéndolo del pensamiento puro, o viendo en la “fabulosa imagería” del escritor un obstáculo para ver “el bosque completo de las teorías”, y no otra vía de conocimiento de lo general o lo absoluto. Por eso puede concluir que Valle no es un pensador.²³ En el presente

21 FRANCISCO UMBRAL, *Valle-Inclán*, Unión Editorial, Madrid, 1968, p. 31.

22 *Ibid.*, p. 32.

23 *Ibid.*, p. 66.

epígrafe observaremos la diferente conclusión a la que llegará con Ramón Gómez de la Serna. No obstante, en su obra sobre Valle-Inclán, ahonda en la inteligencia plástica, que “no ve ideas, sino cosas”,²⁴ siendo la raíz de la concepción autónoma de la obra de arte en Umbral, pues el poema o el texto es una “cosa” o imagen, que no ha de ser fiel a la realidad, sino que la suplanta, la crea. Se separa del realismo para afirmar (estamos en 1968) un arte independiente de la vida:

Valle-Inclán es uno de nuestros grandes barrocos [...] porque en él llega al paroxismo el afán apropiativo del objeto. En sus páginas de la segunda época, de la época pictórica, una gitana o un jarrón no son copia literaria de las gitanas y los jarrones de la realidad: son una gitana y un jarrón literarios, hechos de palabras, nacidos en el libro, independientes de la vida. Valle llega a la literatura como cosa antes que nadie en España, y sólo tiene el precedente desconcertante de Quevedo. Después del naturalismo, el realismo y el costumbrismo, que suponen la más servil fidelidad artística a la vida, Valle inventa un neobarroquismo que viene a coincidir con todo el arte moderno y todavía está vigente en nuestro momento. Los cubistas se plantearon el cuadro como cosa. Todo el arte posterior ha ido por ahí, desde el expresionismo a la abstracción. Valle, expresionista, también se plantea el libro como cosa. No cuenta la realidad no la reproduce, sino que unas veces se apropia totalmente de ella y, en los momentos de más intuitiva avanzada, la crea en el libro. Cuando a Valle le preguntaban los periodistas qué opinaba de Galdós, solía replicar: “¿Cree usted que la fotografía podrá sustituir a la pintura?” Aquella frase era mucho más que una invectiva contra el realismo simplista de su odiado Galdós: era una proclama de su vocación creadora,

24 *Ibid.*, p. 64.

apropiadora, suplantadora de la realidad.²⁵

Queda, sin embargo, conceder a esta creación por imágenes la calidad de vía cognoscitiva, distinta a la del concepto. En *Ramón y las vanguardias*, distingue Umbral el pensamiento conceptual del “pensamiento plástico, que es el pensamiento original, primitivo, heraclitano”.²⁶ Ya sabemos que Heráclito constituye uno de los filósofos medulares en la obra umbraliana. Pero Umbral conecta toda una línea de pensamiento (pensamiento que no trabaja con ideas, sino con imágenes) que procede de los presocráticos y, pasando por el Barroco, el Romanticismo y el Surrealismo, llega hasta Gómez de la Serna. Se trataría de una de esas “constantes históricas” que D’Ors denomina “eones”.²⁷ Delinea de esa manera Umbral la estirpe de pensadores en la que él mismo se inserta, al trazar su propia genealogía literaria. Yendo más lejos, entiende que este es el pensamiento propiamente español:

Ramón, sí, es un primitivo, y eso es lo que quieren decir muchos, sin acertar a decirlo, cuando hablan de Ramón-niño, Ramón-payaso, Ramón-travieso. Ramón es el pensamiento natural, el pensamiento plástico y fluido, que alcanza su cumbre en Heráclito y los presocráticos y luego se pervierte en Platón, sustituye la imagen por la idea (que no es sino una imagen hipostasiada y vergonzante).

Platón ha impuesto su forma de pensar a Occidente, pero no por eso ha dejado de correr, paralela o subterránea, la corriente de pensamiento plástico, imaginativo, figurativo, irracional, que es la que origina el Barroco, por ejemplo, el Romanticismo

25 *Ibid.*, p. 85.

26 FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 40.

27 EUGENIO D’ORS, *El secreto de la filosofía*, op. cit., p. 189.

en buena medida, y el surrealismo en nuestro siglo. El pensamiento español siempre ha sido de esa naturaleza y España apenas ha dado un pensador abstracto (a esto le llaman nuestra tradicional incapacidad para la filosofía), pero la originalidad de Ramón está en que no se encarna con imágenes terribles ni hace de la imagen un símbolo, sino que deja la imagen en su órbita poética, y a ser posible plácida.²⁸

Se trata de un “pensamiento figurativo en estado puro” (propio de los presocráticos), que vincula con la pintura (“pensamiento figurativo y figurado”).²⁹ De nuevo hallamos esa ligazón con la filosofía de D’Ors, pues, de hecho, la noción de “pensamiento figurativo” es, como señala Aranguren, “uno de los grandes hallazgos orsianos”.³⁰ Como solía repetir D’Ors, “[a]quello que no se puede dibujar, no lo entiendo”.³¹ Resulta interesante en la cita umbraliana anterior, por su conexión con el pensamiento de D’Ors, la distinción entre imagen y símbolo (“ni hace de la imagen un símbolo”), entendiendo éste como signo abstracto, aprendido o, en todo caso, reemplazable. Se trata de la misma distinción que podemos encontrar, por ejemplo, en la glosa ‘Víctor Hugo’ de D’Ors:

Un docto religioso muy versado en cosas de filosofía decíale poco ha, estando yo presente, a un filósofo amigo nuestro: “Usted, señor, no ha escrito nunca una sola imagen.” Y era ésta una observación

28 *Ibid.*, p. 42.

29 *Ibid.*, p. 108.

30 J. L. ARANGUREN, *La filosofía de Eugenio D’Ors*, Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid, 1945, p. 42.

31 Cit. de J. NUBIOLA, ‘Eugenio D’Ors: una concepción pragmatista del lenguaje’, *Revista de Filosofía*, VIII (1995/13), p. 54.

justísima, por cuanto nuestro amigo, cuyo lenguaje, no obstante, está cuajado de elementos figurativos y plásticos, se ha acostumbrado a ver y a comprender al mundo de tal manera, que para él esos elementos nunca representan símbolos ni expresiones directas, sino que, por el contrario, son siempre expresión directa y visión pura, no reemplazables por equivalentes.³²

Si, para Ramón Gómez de la Serna, según la interpretación umbraliana, sólo se puede acceder a lo abstracto a través de lo concreto, esta misma síntesis es la perseguida por el pensamiento de D’Ors. Lógicamente, Umbral, como se deduce de la cita, toma este impulso y estos conceptos orsianos para llevarlos más allá, al identificar este pensamiento con lo irracional, aunque —debemos acotar— esta irracionalidad ha de ser entendida en el sentido de la “otra lógica” que apareció en la monografía sobre Lorca. Se trata de reivindicar un pensamiento por imágenes, que eclosiona en las vanguardias como forma de ruptura con el pensamiento sistemático, incapaz (éste último) de acercarse a una comprensión del mundo.³³ En 1978 esta línea había sido establecida por los autores de la generación del 69, que habían tratado de restituir el espíritu de la vanguardia literaria, rompiendo radicalmente con la etapa anterior de la posguerra. Esta nueva generación (a la que acompañaron en su evolución algunos de los maestros de promociones anteriores) entendía el realismo de la posguerra como la pérdida de la tradición moderna que procedía del Romanticismo.³⁴ Umbral comprende

32 J. L. ARANGUREN, *La filosofía de Eugenio D’Ors*, op. cit., p. 42.

33 FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, op. cit., p. 108.

34 J. GRACIA y D. RÓDENAS DE MOYA, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, Crítica, Madrid, 2022, p. 221.

las vanguardias como “una vuelta a Heráclito y los presocráticos, al pensamiento figurativo y libre, aunque, inevitablemente, las vanguardias se academizan”.³⁵ No en vano opone imaginación a realismo (este no “quiere ver más allá de lo que hay, cuando, realmente, lo que hay está siempre más allá”³⁶), sumándose al combate contra el realismo que había dominado la escena literaria hasta final de los sesenta (y que, a estas alturas, se encontraba ya derrotado). Por esta concepción de la imaginación como pensamiento, podemos decir que no hay filosofía en Umbral porque cite a filósofos, sino porque entiende su obra dentro de este pensamiento “primitivo”, figurativo, superior al abstracto.

En el libro sobre Gómez de la Serna encontramos claramente expuesta la defensa de la literatura como pensamiento en imágenes. No es algo puramente teórico, sino concreto y práctico, que marca la vida real, como se manifiesta en la anécdota que hace comprender a Gómez de la Serna que debe abandonar España y poner rumbo al exilio. El encuentro con el “viejo bohemio” demuestra que solo puede comprender la realidad, acercarse a ella, a través de una imagen concreta:

En 1936, estando sentado en un café de la madrileña calle de Alcalá, ve pasar a un viejo bohemio literario y frustrado, que se ha cruzado de cartucheras y escopetas, y entonces comprende que hay que irse y vuelve a América.

Ramón, carente del instinto político hasta extremos alarmantes, sólo visualiza la inminencia de la guerra cuando ve al viejo bohemio armado y amenazador. Necesita una imagen, como siempre, para hacerse una idea de las ideas, y la imagen se la

35 FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, op. cit., p 112.

36 *Ibid.*, p. 61.

da aquel energúmeno³⁷.

“Pensar en imágenes” no es una expresión novedosa en estos años, como podemos observar en uno de los principales poetas y críticos, Pere Gimferrer, auténtica avanzadilla de la nueva generación. Ya en un temprano artículo sobre Gimferrer, Joaquín Marco sitúa la imagen “en el centro del interés poético” de este autor, observando cómo su camino es “independizar hasta el máximo la imagen, hasta que adquiriera un cierto valor por ella misma”.³⁸ Gimferrer convierte desde temprano la máxima goethiana en motor de su poética, como se puede apreciar ya en su estudio sobre Antoni Tàpies:

Goethe afirmaba que el poeta es un hombre que piensa en imágenes. En efecto, las imágenes poéticas genuinas no son algo externo, un repertorio de moldes vacíos que el poeta aplica a determinada combinación de clisés estilísticos; incluso cuando recurre a los elementos que le procura la tradición literaria inmediata, su elección de imágenes tiene el carácter de un hecho necesario. El poeta no puede expresar su pensamiento sino en esta forma concreta; no es que la precise para transmitirlo a sus lectores, sino incluso para formularse él mismo. Precisamente puede decirse que es poeta porque la expresión poética le es indispensable para adquirir plena conciencia objetivada de su mundo interior.³⁹

La imagen es el vehículo de conocimiento para el poeta, que conoce solo en la imagen, a través de ella (de manera que no es en modo alguno simple instrumento).

37 *Ibid.*, p. 208.

38 J. MARCO, ‘Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer’, *Ejercicios literarios*, Táber, Barcelona, 1969, p. 429.

39 P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1974, p. 69.

Gimferrer ahondará en sus textos y divulgará en entrevistas esta misma idea en los años siguientes. Así se observa en la siguiente respuesta a Munné, que recuerda la máxima orsiana (“aquello que no se puede dibujar, no lo entiendo”):

[Las constantes imaginísticas en mi obra] [s] urgen de un consejo fundamental para mí que me dio el poeta brasileño João Cabral de Melo. Me recomendó que me fijara en las formas primitivas, me citó a Villon y a Berceo pero igual hubiera podido citarme la *Chanson de Roland* o Ramon Llull. Me recomendó que, como los primitivos, utilizara cosas que pudieran visualizarse, no cosas abstractas ni imágenes no visualizables por el lector. Y esto, con muy pocas excepciones, lo he practicado rigurosamente. Por tanto, si es algo que el lector puede imaginar visualmente, es algo que funciona. No sólo funciona, sino que te exige de decir de modo explícito lo que ya de por sí dice la imagen.⁴⁰

La cita anterior conecta este pensamiento por imágenes con las “formas primitivas” y “los primitivos”, al igual que Umbral calificará a Ramón Gómez de la Serna como “un primitivo”. En una entrevista posterior en *El País* (1983) repetirá este consejo de Cabral de Melo prácticamente con idénticas palabras (relacionándolo con “los poetas primitivos”, Berceo, Villon), pero en este caso conecta esta idea con la famosa sentencia de Goethe: “La operación poética consiste en explicitar en imágenes una cosa que no existiría en ningún otro caso. Es lo mismo que la teoría del “correlato objetivo” de Eliot. *Por eso Goethe decía que el poeta es un hombre que piensa en imágenes.* Octavio Paz es otro ejemplo de

40 A. MUNNÉ, ‘Función de la poesía, función de la crítica. (Entrevista con Pere Gimferrer)’, *El viejo topo*, 26 (1978), p. 43.

que la poesía es imagen”.⁴¹

Ya Gracia Armendáriz situó la máxima goethiana dentro del “decálogo de la escritura de Francisco Umbral”, vinculándola con la técnica de montaje o concatenación de imágenes, que ejemplifica con un texto de Gimferrer sobre las *Sonatas* de Valle-Inclán.⁴² Esta acumulación de imágenes, que tiene en Gimferrer una influencia cinematográfica, adquiere en Umbral en ocasiones la textura del encadenamiento surrealista, en otras, un movimiento en espiral que conduce a la forja de un objeto-poema:

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. [...] 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. [...] Las cosas tienen que estar creadas en el libro.⁴³

Se unen por tanto en la máxima goethiana dos principios (inseparables en esta poética) que ya han sido enunciados: por una parte, solo se conoce en la imagen y a través de ella (no hay un pensamiento que posteriormente se lleve a la imagen); por otra, este conocimiento se produce en la escritura, en el poema-objeto o poema-cosa que se crea (autonomía del texto

41 Cit. de J. BARELLA, ‘Introducción’, P. Gimferrer, *Poemas* (1962-1969), Visor Libros, Madrid, 2010, p. 49.

42 J. GRACIA ARMENDÁRIZ, *El artículo diario de Francisco Umbral* (1957-1988), Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 130, 135.

43 Á.-A- Herrera, Francisco Umbral, *Francisco Umbral*, Grupo Libro, Madrid, 1991, p. 105.

poético). El texto supone la creación de una realidad propia (no mera copia ni traslación de lo llamado real). Estos postulados llevan a una ruptura con la estética realista.

Aunque Gimferrer es quizá el máximo teorizador y divulgador de esta concepción, se trata de un principio común a la nueva generación que ha conquistado el mundo literario español en la década de los 70. Así pudo observar Bousoño en Carnero cómo “el poema ostent[a] un contenido irreductible y propio”, de modo que “el poema inventa su referente”.⁴⁴ Gimferrer expone esta concepción de la palabra creadora en una conferencia sobre Umbral, pronunciada en el curso de verano de la Universidad Complutense ‘Literatura y periodismo en Francisco Umbral’, transcrita por Gracia Armendáriz:

El lenguaje literario no consiste en enunciar cosas, para eso está el lenguaje de los libros de biología, pongo por caso, o de los libros de economía, no es enunciar cosas, sino hacer que existan cosas mediante las palabras. [...]

Es aquella frase típica de Mallarmé cuando alguien, nunca ha sabido si Debussy o Delacroix, le decía que quería escribir un poema, pero que le faltaban ideas, y Mallarmé le dice que los poemas no se hacen con ideas, sino que se hacen con palabras.⁴⁵

Como vemos, esta concepción de la literatura no puede separarse de una idea creadora del lenguaje ni de la autonomía de la obra poética y ambas se enraízan en una visión cognoscitiva según la cual la verdad no consiste en la adecuación, sino en la invención. Pues al

44 C. BOUSOÑO, ‘La poesía de Guillermo Carnero’, en G. CARNERO, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Hiperión, Madrid, p. 26.

45 Cit. de J. GRACIA ARMENDÁRIZ, *El artículo diario de Francisco Umbral (1957-1988)*, p. 124.

mirar inventamos, así como al recordar; de este modo, la obra es creación de una verdad:

En nuestros recuerdos no está nuestro pasado, sino otro presente nuestro que no conocemos. Igualmente, en nuestra memoria/recreación del presente circundante, eso que en pintura sería, como he dicho, dibujar del natural, las cosas no son tan sencillas como parecen y nunca sabemos si estamos viendo o inventando, inventando lo que vemos o viendo lo que acabamos de inventar.

Machado: “también la verdad se inventa”

Eso es. Ahí está todo el secreto de recordar lo presente o lo evidente. Machado había leído mucho a Bergson, como Proust [...] y se nota la fuente filosófica común. También la verdad se inventa. Hoy llegamos más lejos que todos ellos: no hay otra verdad que la inventada.

El que sólo ve con los ojos es ciego. ¿La vista es la que trabaja? Qué va, hombre. La imaginación es la gran trabajadora, desde la filosofía sistemática a la novela descriptonista, pasando por la poesía lírica. La verdad se inventa [...].⁴⁶

A raíz del texto anterior, podríamos notar ciertas afinidades entre el esquema dinámico bergsoniano y el funcionamiento de la imaginación en Umbral, en cuanto a la libertad y gratuidad de la que procede su movimiento inicial, no exenta de leyes de articulación. Igualmente se aprecia la idea bergsoniana del hombre como inventor y creador de realidad. Desde la posición posmoderna, Umbral extrema el argumento, como se aprecia en la cita anterior. El poeta es inventor y creador de la verdad. En el siguiente epígrafe volveremos sobre ello.

EL ESPACIO OTRO DE LA IMAGINACIÓN. Como espacio autónomo de lo real, la creación (obra, imaginación)

46 FRANCISCO UMBRAL, *Los ángeles custodios*, Destino, Barcelona, 1981, p. 161.

que forja un objeto-otro, supone, según se afirma ya en *Ramón y las vanguardias*, una huida “de la sordidez de unos hogares intransitables”: un espacio de protección o abrigo (“lo cursi abriga”) que acaba convirtiéndose en una vía de “liberación por la imaginación, que es la única posible”.⁴⁷ En *Mortal y rosa*, tras recordar la muerte de su madre, aplica la máxima machadiana comentada en el epígrafe anterior a esta función de protección frente a una realidad adversa y amenazadora (“una vida que no deseo recordar”⁴⁸): “Casi siempre tiene uno malos sueños, pero todavía nos queda la imaginación imprescindible para inventar la realidad machadianamente”⁴⁹. La imaginación construye otro espacio, habitable, dominable, cognoscible, frente al abismo exterior. Ante el “horror al espacio abierto” (que intuye Umbral en Ramón), el escritor hace una “cerca de palabras”, “universo cerrado, poblado y complicado de los barrocos”.⁵⁰

Lógicamente, es *Mortal y rosa* el libro en el que de manera directa se recogen reflexiones enjundiosas sobre la función de la imaginación como atenuante del dolor, forjando una capa protectora, una cerca (por emplear el término ramoniano) que, sin embargo, el dolor deshace con facilidad: “Llegamos a generar una substancia de consistencia variable, más bien mediocre, que es la imaginación, la literatura, la estética, el lirismo, el bien, la fe en el hombre, la Historia, la libertad, la justicia. Pero basta esa gota de sangre, ese quejido mudo de mi cuerpo, ese goteo rojo de la vida, para que todo se

47 FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, op. cit., p. 188.

48 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, Cátedra, Madrid, 2007, op. cit., p. 54.

49 *Ibid.*, p. 55.

50 FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, op. cit., p. 50.

borre y yo me reduzca a mi dolor”.⁵¹ Y, sin embargo, la imaginación puede revolverse contra el dolor a través de la metáfora, puede forjar un objeto de dicha experiencia, creando belleza del sufrimiento, a través de la distancia que ahora interpone la palabra, actuando como cerca. La experiencia se construye como un objeto (ese vaciado de palabras sobrepuesto como molde a lo experimentado) que se distancia de quien lo ha padecido, lo contempla y lo conoce, pero en un desdoblamiento que revive la experiencia a través de una emoción estética. Esta trasciende ya la pura inmanencia, el puro ras de tierra del dolor:

Pero en el remolino del horror, cuando sólo eres piedra de dolor y miedo, mineral de espanto, nace, como una flor en la roca, la imaginación, la metáfora metaforizando sobre la enfermedad, la visión distanciada de uno mismo. Y la distancia es estética. La estética es distancia. ¿El espanto puede dar lirios? Ya lo creo. ¿Qué soy, entonces, quién soy? Tanta fisiología ha originado lo inefable. Tanto fruto de muerte ha dado una flor de sueño: la imaginación, la belleza siniestra del mundo mirado por mí. El pensamiento no es sino una continuación de las necesidades de la selva. Pero la emoción lírica se sale de todas las necesidades. Ahí está el hombre: en la emoción lírica, en el sentimiento lírico.⁵²

Observamos la transmutación alquímica que opera la imaginación. Esta transmutación hace nacer la flor en la roca del espanto, conduciendo de la materia a lo inefable, de la fisiología al sueño, escapando del mecanicismo y la pura necesidad. Es el espacio gratuito de la libertad absoluta que cumple la imaginación, como ha observado Sartre, quien la define como “toda la conciencia en tanto

51 FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, op. cit., pp. 125-126.

52 *Ibid.*, pp. 126-127.

que realiza su libertad”.⁵³ La imaginación mantiene lo real a distancia, e incluso lo niega.⁵⁴ Sin ella no se puede trascender, todo sería mera concatenación fisiológica, determinismo. Pero el desdoblamiento que permite la conciencia-imaginación (“¿Qué soy entonces, quién soy?”) abre paso no solo a la interrogación y el conocimiento, sino que es la posibilidad de una nueva creación. Es necesario subrayar la raíz profundamente romántica de todo el pasaje (“mineral de espanto”, “flor de sueño”), que nos hace ver la tradición en la que se enraíza Umbral, que culmina en el Surrealismo, como se observa en el tono fuertemente oximorónico de la cita.

Esta transmutación no sucede solo en un texto metafórico, a través de un trabajo del lenguaje que transforma el pasaje en escultura léxica, es decir, no tiene lugar solo a nivel micro-textual, sino que la novela moderna, para Umbral, es una “novela/metáfora”⁵⁵ (que tiende, además, a disolverse en metáfora, a ser solo metáfora). Esta novela, como el texto, es un desdoblamiento de la realidad, es decir, otra realidad. Al desdoblarse imaginariamente en una obra, el autor crea también “otro yo” (imagen de autor), que puede completarlo en un proceso de conocimiento (a través de él se lee a sí mismo), en cierta manera alquímico (pues la unión, la integración con el doble originaría su verdadero yo⁵⁶) o con el que puede identificarse (siendo vivido por

53 J. P. SARTRE, *op. cit.*, p. 239.

54 *Ibid.*, p. 235.

55 FRANCISCO UMBRAL, ‘Maneras de redactar’, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385 (1982), p. 60.

56 FRANCISCO UMBRAL, ‘Infancia y novela’, *Los males sagrados*, Destino, Barcelona, 1976: “De modo que lo que le sale a uno al contar su vida no es su vida enmascarada, sino otra vida. De no ser así, tendríamos un testamento ológrafo, pero no una cosa literaria. Lo que me interesa saber es en qué se ha convertido mi vida —mi infancia— cuando la paso por la alquimia de mi oficio de escritor, porque no sólo

este otro) como superación (o suplantación) de sí mismo. De un modo u otro, la imagen como vía de conocimiento:

La novela/metáfora es la que mejor nos expresa ya que somos metafóricos. El hombre, sí, es *animal simbólico*, no sólo porque crea símbolos, sino porque vive su vida simbólicamente. La vieja historia del yo y el superyó. Yo soy yo y mi metáfora. Todo hombre vive duplicado en él y su metáfora. Escritor es el que renuncia a sí para perderse definitivamente en el desarrollo de una metáfora: su escritura⁵⁷.

No es extraño el tono fuertemente romántico que subrayábamos en la cita de *Mortal y rosa*. La salvación por la imaginación entronca con el “apocalipsis por imaginación” que analiza Abrams en los autores románticos, cuyo “sobrenaturalismo natural” adapta las categorías del cristianismo, absorbiéndolas o integrándolas dentro de los dos polos de su sistema (el Yo-la Naturaleza).⁵⁸ En este caso, la imaginación provoca la transformación de la realidad (el cielo nuevo, la tierra nueva) que en el Apocalipsis era obra de Dios. En esta tradición heredera del Romanticismo, el Yo (o la Naturaleza, en la que este se disuelve) se convierte en libertad absoluta, que crea una nueva obra (el poema) independiente de la realidad. Revuelta política o imaginación son las opciones que se le plantean a Gómez de la Serna, quien opta por transformar lo cotidiano a través de lo insólito (de la mirada única y nueva que lo transfigura).

Si el realismo de posguerra había auspiciado la

he obtenido un evidente producto estético, sino que la suma de lo que fui ayer y de cómo lo cuento hoy, eso sí que soy yo mismo, y en este sentido sí es autobiográfica la novela autobiográfica”, pp. 16-17.

57 FRANCISCO UMBRAL, ‘Maneras de redactar’, *op. cit.*, p. 61.

58 M. H. ABRAMS, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, Madrid, 1992.

transformación de lo real mediante una literatura comprometida (la “revuelta política”), el auge del antirrealismo que comienza a final de los sesenta y triunfa en los setenta, se libera de la carga que la oposición al franquismo había depositado sobre sus hombros, para entregarse a la pura creación. Así lo observa Umbral al describir la obra de Lucio Muñoz, en cuya trayectoria lee su “propio proceso literario”:

Hoy, Lucio se ha liberado de aquello y hace un barroquismo lírico, entre la moldura y el pájaro, entre el color y la ráfaga, que me parece sintetizar la eclosión imaginativa, liberatoria, por la que atravesamos hoy muchos escritores y pintores. Dicen que la democracia no ha dado nada culturalmente. Yo creo que ha dado esta manera de hacer, que ha barrido la obsesión político/ franquista, la mala conciencia del creador comprometido o no —el compromiso creaba aún más mala conciencia, pues nunca hay suficiente compromiso—, y nos ha situado a todos en un estadio creativo que cifro en tres círculos: el personal y quizá menopáusico, digamos: es la salvación en la imaginación, la fantasía como desesperación, la libertad creadora como una segunda y última juventud.⁵⁹

En su artículo ‘Maneras de redactar’, publicado al año siguiente de la cita anterior (perteneciente a *Los ángeles custodios*), Umbral reconoce encontrarse en una nueva etapa (“tercera juventud”), que supone “una escritura en libertad, exasperada, violentada en sus recursos, que le debe mucho al surrealismo y algo al optalidón”.⁶⁰ En este texto se manifiesta un rechazo completo del realismo y, más aún, de su etapa anterior (que, a su entender, alcanza hasta mediados de los setenta).

59 FRANCISCO UMBRAL, *Los ángeles custodios*, op. cit., pp. 84-85.

60 FRANCISCO UMBRAL, ‘Maneras de redactar’, op. cit., p. 57.

El dolor —hemos visto— es una de las espoletas de la imaginación. Junto a este, hallamos el horror a la vejez⁶¹ y la angustia ante la muerte. La conversión de lo concreto en imagen arquetípica o mito constituye en Umbral una vía para conjurar la muerte. Se observa de manera paradigmática en la muerte del abuelo en la novela *Los helechos arborescentes*, al que sigue viendo en el Cristo yacente de la parroquia:

Por otra parte, yo sabía que a mi abuelo podría recuperarle siempre en el Cristo yacente de Gregorio Fernández, en su capilla de la parroquia, con la misma agalla mística en el costado desnudo, como podría siempre recuperarme a mí mismo en los cuadros tenebristas de la sacristía de San Miguel. Éramos la mitología y el martirologio del barrio.⁶²

La imagen plástica escapa del tiempo, es un tiempo otro, fuera del devenir que conduce a la muerte. Gracias a ella se construye este espacio a salvo de la destrucción, de manera que el personaje pierde la noción del tiempo y el espacio, no sabiendo “cuántos días o años hacía que había muerto [su] abuelo, ni si el abuelo estaba vivo o muerto, y quizá vivía por anticipado”.⁶³ Podría decirse que es un lugar que supera la muerte, un espacio de resurrección, pues allí vuelve a encontrar a su abuelo. Esta función de la imagen plástica (el Cristo de Gregorio Fernández, el cuadro tenebrista que se encuentra en la base de *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*) es continua en la obra de Umbral y es una de las bases de sus novelas. Como hemos visto, se fundamenta en la concepción de

61 FRANCISCO UMBRAL, *La bestia rosa*, Tusquets Editores, Barcelona, 1992, p. 177.

62 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, Planeta, Barcelona, 2013, p. 138.

63 *Ibid.*, p. 44.

la autonomía de la función poética y su potencialidad creadora (no imitadora). Umbral ha ido profundizando las enseñanzas de Valle-Inclán en estos años. Ya en *Valle-Inclán*, comentando *La linterna mágica*, observa cómo la filosofía quietista del escritor gallego se basa “en reducir la transitoriedad a perennidad, en integrar el instante volandero dentro de una totalidad sin tiempo, en tomar conciencia de la quietud e inmutabilidad del Universo, para así sentirse eterno”.⁶⁴ En *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, avanza un paso más Umbral, encontrando en esta teoría del escritor la base de la novela, que abre un tiempo que escapa del presente para anclarse fuera del tiempo:

“En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable”. Valle entiende la novela, ante todo, como la consagración del tiempo, de un espacio de tiempo (el tiempo de la novela, el tiempo evocado, recreado o *inventado*). También lo dijo Valle más sencillamente: “Las cosas no son como son, sino como las recordamos.”

Esta nueva escuela del tiempo viene de Bergson y Proust. [...] Valle quiere ver el mundo “fuera del tiempo” y que la visión sea “inmutable”. Esto no es sino una definición de la novela. Todo libro narrativo es un cofre de tiempo, tiempo que se pone en movimiento en cuanto empezamos o volvemos a leer.⁶⁵

En el recuerdo se vuelve a crear la historia, el objeto. Ciertamente, la filosofía de la memoria de Bergson encuentra un vínculo con la filosofía de la imaginación

64 FRANCISCO UMBRAL, *Valle-Inclán*, Unión Editorial, Madrid, p.64.

65 FRANCISCO UMBRAL, *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, *op. cit.*, p. 153.

sartriana (aunque Bergson distingue imaginación y recuerdo, en tanto Sartre se distancia de Bergson) por su vinculación con la libertad. En la relación entre recuerdo-puro (sin relación con el presente) y recuerdo-imagen (que difiere del anterior, determinado por el presente), este último abre la posibilidad de crear novedad.⁶⁶ En el recuerdo-imagen, presente y pasado se confunden, siendo el recuerdo agente de novedad, pues diseña nuevas formas de actuar. En su artículo ‘Maneras de redactar’, observa Umbral cómo es el recuerdo de la acción el que puede cumplir la máxima de Novalis (otorgar “a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido”), gracias al desdoblamiento: de hecho, Umbral especifica (en terminología bergsoniana) “el recuerdo de la acción”, mejor que la memoria. Esta acción se conecta nuevamente con la máxima machadiana (“También la verdad se inventa”). La invención es imprescindible para forjar la verdad literaria, diferente de la “verdad crudiza”: “La verdad, inmediata o remota, hay que inventarla para que siga siendo verdad, o para que sea más verdad o, en todo caso, para que sea verdad literaria, que la mera verdad crudiza no es literatura”.⁶⁷ La imaginación realiza esta transmutación de lo “cotidiano” en “desconocido”, esta “más verdad” o verdad otra de lo literario, porque la obra es una cosa en sí misma y despliega verdad según sus propias leyes (la “verdad literaria” no es la “verdad crudiza”), que no dejan de ser las leyes de la imaginación (y las de la naturaleza), según vimos en *Lorca, poeta maldito*, pues “la imaginación no es sino la forma lírica de la memoria”.⁶⁸

66 A. GONZÁLEZ NAVARRO, *Memoria y creación en Materia y memoria de Henri Bergson*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2007, pp. 91-92.

67 FRANCISCO UMBRAL, ‘Maneras de redactar’, *op. cit.*, p. 58.

68 *Ibid.*, p. 56.

Esta autonomía de la obra hace que la misma pueda encarnar en la propia realidad, influyendo en el presente (según hemos visto). Así lo había manifestado unos años antes Umbral en ‘Infancia y novela’, observando cómo el escritor parte de un material biográfico, pero debe seguir las leyes literarias (leyes que, según sabemos, son las de la imaginación) hasta llegar a una obra autónoma (otra “cosa”) diferente del punto de partida. Se trata de una transfiguración que Umbral liga nuevamente a la máxima de Novalis (lo que nos hace entender que se entra en contacto con lo desconocido) y de Machado (es una operación de creación de verdad). Así, partiendo de lo conocido, el escritor sigue las leyes de la imaginación, que sitúan lo cotidiano en lo desconocido, alcanzando un territorio que previamente le era ignoto, es decir, conociendo a través de la imagen:

Los males sagrados, como cualquier libro autobiográfico, tiene muy poco de tal, pues en literatura es imposible hacerse autorretratos, y si uno parte de sí mismo, es sólo como programa de trabajo, y que la creación literaria tiene sus leyes caprichosas y sus caprichos, que son leyes. La manipulación literaria convierte en seguida una cosa en otra, que eso es la literatura, y ya hablaba Novalis de otorgar a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido, como hablaba Machado de hacer de la prosa otra cosa. En literatura, al contrario que en pintura, el parecido no es un mérito.⁶⁹

La fusión de pasado y presente que observamos, en la que el pasado proporciona modelos de actuación y de interpretación para el futuro, es especialmente pertinente en la novela de Umbral, como se aprecia en la “invención” de la historia, patente en obras como *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*. Se observa

69 FRANCISCO UMBRAL, ‘Infancia y novela’, *op. cit.*, p. 16.

en la reinterpretación de la figura materna y paterna, como pertenecientes a un linaje ilustrado-republicano, del que la izquierda democrática sería heredera. Como ha observado Carlos X. Ardavín, se produce una manipulación de la historia (a través de “anacronismos y alteraciones cronológicas”⁷⁰), pues “en las novelas históricas de Umbral la imaginación contamina el texto de la historia”,⁷¹ como también sus memorias son “imaginativas”.⁷²

Umbral realiza una “mitificación” de su pasado (“automitificación solapada”, como la denomina Alberca⁷³), que tiene lugar a través de un proceso de invención destacado, a través del escamoteo de datos, de la ambigüedad o el juego fantasioso, dentro de un modelo de autoficción fantástica: convierte en arquetipos a personajes como su madre, reinventando su origen, relata episodios maravillosos e imposibles o juega con la figura del padre.

Se trata de una invención poética (“la verdad se inventa”) del pasado desde el presente: no solo el pasado biográfico, sino también el histórico. Esta actuación del pasado en el presente (como observaba Bergson) genera fuerzas y acciones creadoras hacia el futuro,⁷⁴ tanto

70 CARLOS X. ARDAVÍN, ‘Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral’, *Revista Hispánica Moderna*, 53 (2000/1), pp. 157-158.

71 *Ibid.*, p. 157.

72 *Ibid.*, p. 155.

73 M. ALBERCA, ‘El mito personal de Francisco Pérez Martínez’, CARLOS X. ARDAVÍN (ed.), *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, Llibros del Pexe, Gijón, 2003, p. 51.

74 Así lo hemos analizado en ‘La irrupción de un tiempo otro: carnavalización, mito y realidad en *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*’, B. DE BURON-BRUN (ed.), *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Renacimiento, Sevilla, 2014, pp. 91-117.

personal como social. Es el factor crítico y comprometido que puede tener la imaginación, como subversión de los valores sociales dominantes a través de un proyecto diferente que, simbólicamente, comparece ante el lector de manera dialéctica: “Quevedo, con el solo precedente de Dante, en su cultura personal, imagina y escribe constantemente la realidad otra que pone en cuestión la realidad mostrenca, establecida y estatal. A eso, por simplificar, ya se le puede llamar surrealismo, igual en el siglo XVII que en el XX”.⁷⁵

Esta recreación o invención del tiempo pasado en la obra, como espacio autónomo, lleva a un mundo fuera del tiempo. El objetivo de este tipo de novela es escapar del devenir que lleva a la muerte: “Lentificación del tiempo, paralización de la novela. ¿A qué responde este mirar enlagunado de ambos escritores? Naturalmente, a una eliminación literaria del tiempo, que es lo que nos deteriora”.⁷⁶ Los “paraísos quietos en el pasado”⁷⁷ de Proust tienen su equivalente en las escenas de provincias de las novelas umbralianas; los mundos aislados de Gómez de la Serna en el presente encuentran su paralelo en la escritura diarística de Umbral: la diferencia que el propio autor establecerá entre la “memoria lírica (saga infancia/provincia)” y la “memoria simultánea”.⁷⁸ Pero tanto un modelo como otro persiguen esta abolición temporal y encuentran (especialmente el primero) en la figuración plástica (el cuadro de las ánimas, el Cristo yacente, el cuadro de la sacristía) un medio para ello.

De fondo, como hemos repetido, la angustia y el horror ante la muerte se descubren en cuanto cede la tramoya construida:

75 FRANCISCO UMBRAL, *Los ángeles custodios*, *op. cit.*, p. 147.

76 FRANCISCO UMBRAL, *Los ángeles custodios*, *op. cit.*, p. 185.

77 *Ibid.*

78 FRANCISCO UMBRAL, ‘Maneras de redactar’, *op. cit.*, p. 58.

Y lo que he sentido, y lo que he sabido —de pronto, Rimbaud, amor, qué horror, qué miedo, qué verdad— es que yo mismo soy todo ese montón de viejas desnudas, que yo tengo en el pecho el solarium putrefacto de los sexos, la carroña del cielo, y que mi deseo no se diferencia (o no consigo diferenciarlo, qué angustia, sí, qué ahogo) de ese revuelto deseo colectivo, impreciso y dañino, ay.⁷⁹

La base del pensamiento de Umbral es el existencialismo y aquí resuena con fuerza la náusea sartreana. Tras la fuga de palabras del neobarroco umbraliano, se esconde el *horror vacui*, el horror al vacío final de la muerte. Para conjurarla, se busca la detención del tiempo mediante la imagen plástica (el objeto construido a través de la palabra, “la escultura léxica”⁸⁰). Pero también conjura el tiempo a través de la repetición: al igual que la rima, que hace volver una y otra vez circularmente, de manera ritual y cíclica, llevando fuera del tiempo lineal, la novelística umbraliana (la novela de provincias) narra una y otra vez hechos recurrentes (muerte de la madre, figura del padre, muerte del abuelo, el “gineceo” en el que vive con las tías, iniciación sexual, iniciación literaria), hasta lograr un tiempo detenido, no solo por la superposición de épocas diferentes con intención alegórica (como sucede en *Los helechos arborescentes*), sino por la constitución de una historia mítica (que tiene incluso diversas versiones, al igual que sucede en los mitos). Como el rito actualiza la historia sagrada mediante la repetición, cada obra de Umbral, en su volver al tiempo pasado (y repetir con variaciones figuras y escenas), vuelve a actualizar ese tiempo perdido de la infancia y adolescencia. También, como veremos a

79 FRANCISCO UMBRAL, *La bestia rosa*, op. cit., p. 178.

80 Á.-Á. Herrera, *Francisco Umbral*, op. cit., p. 107.

continuación, vuelve a revelarlo en tanto que lo oculta (como no puede ser de otro modo cuando del regreso al origen —y no tanto de una infancia objetiva, sino forjada según las leyes de la imaginación— se trata).

Más aún, el presente se liga a la adolescencia y la infancia, porque asistimos al desenvolvimiento de unas historias, unas constantes, que se repiten; y contemplamos unos personajes arquetípicos que se encarnan en los personajes concretos de la historia. Podríamos ejemplificar este punto con el personaje del ánima del purgatorio, que reaparece en *La bestia rosa*, para enlazar el presente de la narración diarística (el Umbral reconocible por el lector) con el adolescente de las novelas de provincias (*Las ánimas del purgatorio*). Encontramos como punto de partida la “imaginación plástica”: el adolescente viaja “todas las noches al Purgatorio”,⁸¹ pasando “al otro lado del cuadro, a su interior, o la señorita ánima, María Eugenia (que naturalmente no debía llamarse así), descendía a mi cuarto”.⁸² En la obra repite el proceso de carnavalización (crítica) propio de las obras umbralianas: parte de un cuadro que refleja la cosmovisión cristiana y la atmósfera opresiva de la primera posguerra, para subvertirlo a través del sexo (el ánima se convierte en su iniciadora sexual), creando un espacio diferente y un mito nuevo. No solo hay una repetición entre obras, sino que dentro de la misma novela se repite la historia de manera sintética:

Recuerdo, recordaré, no quiero recordar que el ánima del Purgatorio se me presentó por primera vez en la infancia, saliendo de un cuadro religioso tenebrista que era cabecera de mis sueños infantiles, escapada al acicate del fuego y a la redención de la Virgen del Carmen, visitadora de los miércoles, para

81 FRANCISCO UMBRAL *La bestia rosa*, op. cit., p. 42.

82 *Ibid.*

descubrirme que yo tenía unos órganos sexuales tardobarrocos [...].⁸³

Esta repetición se enlaza con la propia iteración de la figura, que se muestra como un arquetipo que va encarnándose en distintos personajes narrados en la novela umbraliana (“como vieja amante, como cuarentona de cafetería”⁸⁴), lo que la hace estar “vagamente presentísima en [su] vida bajo sucesivas transmigraciones”.⁸⁵ Este arquetipo, que se reencarna varias veces en la obra umbraliana (la amante mayor, figura del deseo edípico de la tía-madre, regreso a las aguas de la indistinción) convive con el de la “niña/eterno retorno” (deseo de juventud, ansia de detener el tiempo que lleva a la muerte). Ambas coinciden en el impulso imaginario de escapar a la muerte. En el caso de la “niña/eterno retorno” va a tener múltiples materializaciones en la obra umbraliana. En *La bestia rosa*, en un texto paródico (construido sobre las tríadas agustinianas), sintetiza estas mujeres jóvenes en tres, que acaban fundiéndose, como encarnaciones de un único arquetipo:

(Porque nuestro ideal erótico es beneficiarnos a nuestro ángel de la guarda.) Quizá buscando por la línea de la niña/eterno retorno: Teresita limpiaba el esmegma de mi pene barroco [...]. María José lo llevaba en su cartera de universitaria [...]. Para mí han sido siempre la misma niña burguesita, rebelde y caprichosa, enviada con mi objeto sexual [...].

Luego está Rimbaud. Rimbaud es como el eterno retorno de Teresita, mediante el trámite María José, lo que quiere decir que, cuando me beneficiaba

83 *Ibid.*, p. 91.

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

a la primera, en la década de las nieves, estaba ensartando ya a las tres, en un trinchamiento de lo existente y lo inexistente, como la lanza del guerrero ensarta al mismo tiempo el cuerpo, el alma y el espíritu de la víctima [...].⁸⁶

Se trata de una ley extrapolable a la narrativa umbraliana (“casi toda persona ha aparecido tres veces en mi vida”⁸⁷) que pone de manifiesto una escritura que reescribe siempre la misma novela, la misma obra. En este enorme fresco o cuadro, al igual que sucede en *Los helechos arborescentes*, los tiempos se funden, al unirse distintos personajes (que desempeñan una misma función o pertenecen a un mismo arquetipo) en la imagen única del cuadro. La imaginación plástica umbraliana deviene imaginación alegórica, en un doble proceso de despliegue y repliegue, de sabor altamente neobarroco: “persistencia y recurrencia de una imagen femenina en mi vida o insistencia de mi imaginación en ir sacando a una niña de otra, juego de muñecas chinas que se superponen, no en el espacio, sino en el tiempo”.⁸⁸ La repetición acaba aislando, forjando el mito como “figura de tapiz”⁸⁹: nuevamente es la función poética, la autonomía del objeto artístico, que coincide con esta creación de la imagen.

No sería descabellado vincular esta visión con la filosofía de Eugenio D’Ors, que busca continuamente constantes históricas (como sucede en su concepción del Barroco), y ve en los Númenes y los Mitos nombres propios que asumen “un gran conjunto real en un

86 *Ibid.*, p. 45.

87 *Idem.*

88 *Ibid.*, p. 46.

89 *Ibid.*, p. 62.

símbolo vivo”.⁹⁰ Mientras que en el Numen interviene solo un personaje, “el mito comporta un drama en que los personajes pueden ser diversos”.⁹¹ Estas constantes históricas (con personajes que se repiten en diferentes periodos y luchas permanentes entre grupos) serán uno de los fundamentos de la narrativa umbraliana.

En ella asistimos no solo al movimiento de despliegue, sino también al de repliegue: cómo, a partir de la multiplicidad, se construye un único personaje. De hecho, aglutinados en torno a una única pulsión o movimiento, se configura un personaje alegórico, en el sentido desarrollado por Fletcher: un agente daimónico, es decir, “obsesionado con una sola idea, que tiene una fijación mental absoluta o que su vida se rige según patrones de comportamiento absolutamente rígidos que nunca se permite variar”.⁹² Así sucede con los hombres que acuden a casa de la Formalita en *Los helechos arborescentes*, vistos alegóricamente como un solo hombre movido por un único deseo:

Tantos hombres, tantos tiempos, tanta riqueza de uniformes, acentos, colores, edades, y sin embargo parecían venidos en un único y mismo deseo: fornicar. Era como el deseo de un solo hombre repartido en legiones.

Eran legiones de hombres animadas por la concupiscencia de uno solo. A las chicas se les fundían todos en una sola imagen, en un solo momento de penetración salvaje o fracaso torpe y cansado, y a mí mismo se me confundían y unificaban. Al final del día era como si un solo hombre hubiese pasado por la casa, pero muy alborotador, borracho, fornicador, loco, heroico, cantarín y pendenciero. El paso plural

90 EUGENIO D'ORS, *El secreto de la filosofía*, op. cit., p. 188.

91 *Ibid.*, p. 189.

92 A. FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Akal, Madrid, 2002, pp. 46-47.

de una legión deja el recuerdo de un individuo. Así de iguales a sí mismos son los hombres.⁹³

A partir de la imagen concreta, el escritor puede elevarse a lo abstracto, manejando constantes históricas como figuras alegóricas que combaten dentro de un mismo tapiz.

La imaginación umbraliana, de estirpe barroca, funciona principalmente de manera centrífuga,⁹⁴ desplegando personajes, historias, espacios que se engendran unos a otros, a partir de unos pequeños núcleos de fuerza, como una “niña/eterno retorno” salía de otra de manera parecida al juego de las muñecas chinas. Este es el impulso creador, multiplicador, “copulativo” (por emplear la terminología orsiana) de la imaginación. Este despliegue barroco a partir de varios centros, no solo cubre (en tanto que “horror vacui”) la angustia ante la muerte, sino que oculta (en tanto pliegue) el “verdadero” pasado umbraliano, su secreto. Revela una verdad mítica, mediante el disfraz y siguiendo las leyes de la imaginación, pero encubriendo el pasado que insinúa narrar: “El padre estaba en la ausencia, en el vacío, en el silencio, en la sombra del atardecer entre ella y yo”.⁹⁵ Alberca ha estudiado este “doble movimiento creativo: proliferación y elipsis” que giran sobre la figura de la madre ausente.⁹⁶ Cada nueva versión, como pliegue que cae sobre el pasado, desdibuja aún más la historia originaria. Pero no se trata de imposibilidad de narrar,

93 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, op. cit., p. 217.

94 FRANCISCO UMBRAL, *La bestia rosa*, op. cit., p. 27.

95 FRANCISCO UMBRAL, *Los helechos arborescentes*, p. 74. Sobre la mitificación de la ausencia del padre, cfr. las declaraciones del autor en Á.-A. Herrera, *Francisco Umbral*, p. 40.

96 M. ALBERCA, ‘El mito personal de Francisco Pérez Martínez’, op. cit., p. 57.

sino (como hemos visto) de búsqueda de salvación ante la muerte, por un lado, y de invención de la verdad: si para Umbral la verdad se inventa, la palabra es la forma creadora de forjar un origen, separarse de la inercia y la esclavitud del pasado, para así crear nuevas posibilidades de futuro. En la objetividad de la obra, elaborada según las leyes de la imaginación, se forja otro yo en el que alquímicamente se transfigura el autor.

Este doble movimiento de revelación-ocultación, de despliegue y repliegue, propio de la imaginación, hunde sus raíces (el sabor heideggeriano es inevitable) en el propio Ser, en la Fysis. Por ello no es raro encontrar esta misma sucesión de metáforas en la descripción del sexo de Rimbaud:

El sexo de la niña, por el contrario, es enlabyrinthado, sus grandes labios acumulan pliegues, y sus pequeños labios equivalen a los grandes de otra, de otras. El sexo de Rimbaud, como lo cuento, es un laberinto, es Creta en carne viva, y el minotauro de su sexualidad, o lo rojo del clítoris, se me esconden en ella, cuando turista por semejantes lejos. Espiral de la carne, rosa reconcentrada, llaga que se cierra sobre sí misma, flor de larguísimos pétalos, toda esa carne y piel [...] son muy sensibles, de modo que el mero recorrido de la espiral, con su juego de pliegues y repliegues, es ya una aventura, el orgasmo vivido como viaje.⁹⁷

Tenemos aquí un ejemplo de la metáfora como “imaginación centrífuga que expande el significado de una cosa para impregnar otras muchas”⁹⁸: la identificación “sexo-laberinto” genera las imágenes de pliegue, espiral, rosa, llaga, flor, como en el juego de muñecas chinas. Este juego encuentra uno de sus símbolos principales en el

97 FRANCISCO UMBRAL, *La bestia rosa*, op. cit., p. 96.

98 *Ibid.*, p. 27.

sexo, fuente y potencia genesíaca por antonomasia, pues el propio lenguaje, como afirmaba D'Ors siguiendo la teoría humboldtiana, es una energía creadora, pues crea “cosas” mediante la cópula. Estas “cosas” creadas son la imagen-objeto, el poema o texto. Esta energía copulativa, feliz en su multiplicación incesante (el poeta-creador que forja mundos autónomos), explica la incesante escritura umbraliana, como él mismo ha afirmado al analizar la obra de Ramón Gómez de la Serna: “Sólo escribe tanto el que escribe fácil. Facilidad y fecundidad hacen de su escritura una fornicación gozosa y constante con el universo. Copula con las cosas y éstas le dan otras cosas y le dan, sobre todo, el fruto lúcido de las cosas, que es la imagen (y no el símbolo, como se ha pretendido durante siglos)”.⁹⁹

La imaginación, como fuerza creadora unida a la naturaleza, funciona a imagen de la Fysis. Es un derroche continuo: “La naturaleza dilapida, pero cada ser en particular, atesora”.¹⁰⁰ De este modo, imaginación y naturaleza se funden, igual que imaginación y mujer. Lo vimos en el sexo laberíntico, fuente de una metaforización continua, de Rimbaud. Pero este motivo (la mujer-imaginación) se despliega, como no podía ser menos, en diversas imágenes. En *La bestia rosa* encuentra “la mujer de sexualidad experimental”,¹⁰¹ “materia moldeable” que permite la improvisación durante el sexo y lleva a concluir que “la imaginación del hombre [...] no es otra cosa que la mujer”.¹⁰² Pero al mismo tiempo, la mujer es la vía imaginativa para cubrir el hueco, el horror a la muerte y al paso del tiempo (como hemos visto): por una parte, el deseo de la madre (creada y recreada una y otra vez en las

99 FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, op. cit., p. 216.

100 FRANCISCO UMBRAL, *Las ánimas del purgatorio*, op. cit., p. 139.

101 FRANCISCO UMBRAL, *La bestia rosa*, op. cit., p. 155.

102 *Idem*.

novelas; desdoblada en figuras como la tía Algadefina, Luisa Lammenier o Eugenia Primo¹⁰³); por otra, el deseo de la mujer joven (niña/eterno retorno) como vía profanadora que “remite al tiempo de los dioses y los griegos en que todo era posible”.¹⁰⁴ Se trata de un acto ritual que hace escapar del tiempo profano, insertando en el tiempo sagrado, para dejar atrás “a la historia y a la muerte”.¹⁰⁵ Por eso también mujer y viaje se funden en la imaginación: “La mujer y el viaje van muy unidos en la imaginación infantil del hombre, de la humanidad, pues la imaginación es lo más infantil que tenemos, lo infantil para siempre”.¹⁰⁶ Y hemos de entender este “infantil para siempre” en el sentido ramoniano, es decir, lo primitivo.

Creación de un espacio nuevo en el que el tiempo se detenga, ritual profanador del tiempo, huida al objeto-artístico (como creación de un dios) en el que vivir para siempre, la imaginación creadora de Umbral trata de escapar del terrible sumidero de la muerte, vacío que parece engullirlo todo. Se une a la lógica de la Fysis, a sus leyes de proliferación a través de las imágenes; se une a la lógica de la imaginación: movimiento primitivo, ligado a la infancia, de unión con el Ser. Sin embargo, esta huida resulta vana para el individuo concreto, que solo puede pervivir en la imagen plástica (tiempo detenido), en el espacio otro de la obra de arte, en la que se desdobra y a través de la cual se conoce. El autor es consciente de su propia limitación, como se observa en esta imagen cíclica más cercana a la condena de Sísifo que a la redención: “En todo caso, supongo (de alguna manera lo sé), esta nueva huida de su mediocre perpetuidad en el Purgatorio o en el cuadro, esta escapada del tiempo

103 FRANCISCO UMBRAL, *Las ánimas del purgatorio*, op. cit., p. 203.

104 FRANCISCO UMBRAL, *Los ángeles custodios*, op. cit., p. 172.

105 *Idem*.

106 FRANCISCO UMBRAL, *Las ánimas del purgatorio*, op. cit., p. 189.

eterno como fuego, del fuego eterno como tiempo, para salvarse temporalmente en la temporalidad, renueva su pena, tras el obligado retorno, y eterniza su baño de llamas en la playa sombría del Purgatorio”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ FRANCISCO UMBRAL, *La bestia rosa*, op. cit., p. 91-92.

Este libro electrónico se acabó de diseñar y componer en diciembre de 2023 con el programa Adobe Indesign CS6, del que se creó este documento PDF.

El tipo usado es Georgia y los cuerpos son 10 (para el texto normal), 22, 18, 14, 10, 9 y 8.

Este documento no está elaborado para servir de maqueta a un libro que haya de editarse en papel y encuadernarse; a ello se deben las medidas, nada ortodoxas, de los márgenes.

Sus dimensiones reales son 113 mm de ancho y 182,8 mm de alto. Tales medidas guardan la proporción áurea.



Los lectores asocian el nombre de Francisco Umbral primordialmente al periodismo, a los diarios y las memorias, y, en menor medida, a la novela, pero no a la filosofía. Esta, sin embargo, tuvo un influjo decisivo —tan importante como la poesía— en su escritura. Un libro como *Mortal y rosa*, por citar un caso paradigmático, sería una obra trunca si se expurgaran de sus páginas las numerosas referencias filosóficas que contiene y que contribuyen a su excelencia literaria.

Umbral fue un precoz y asiduo lector de filosofía, desde sus inicios profesionales hasta sus últimos días. La filosofía, junto a la poesía, forjó su formación literaria. A pesar de esto, la dimensión filosófica de su obra —su pensamiento— sigue siendo asunto por evaluar a fondo, y esto, sobre todo, por una estricta falta de reconocimiento, como el propio autor llegó a sugerir en *Un ser de lejanías*.

El principal propósito de *Francisco Umbral y la filosofía* es, precisamente, subsanar esta importante laguna crítica; tarea que acometen nueve reconocidos estudiosos umbralianos, cuyos valiosos análisis ilustran la densidad filosófica de la obra del escritor madrileño.

