



ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura

Vol. 191-774, julio-agosto 2015, a251 | ISSN-L: 0210-1963

doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.774n4006>

---

FRANCISCO UMBRAL Y LA POESÍA / FRANCISCO UMBRAL AND THE POETRY

---

## LA ESENCIA POÉTICA DEL CUENTO UMBRALIANO

## THE POETIC ESSENCE OF THE UMBRALIAN TALE

**Bénédicte de Buron-Brun**

Université de Pau et des Pays de l'Adour  
[benedicte.deburonbrun@univ-pau.fr](mailto:benedicte.deburonbrun@univ-pau.fr)

**Cómo citar este artículo/Citation:** Apellidos, C. (2015). "La esencia del cuento umbraliano". *Arbor*, 191 (774): a251. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.774n4006>

**Copyright:** © 2015 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 11 marzo 2014. Aceptado: 26 septiembre 2014.

**RESUMEN:** El estudio de los numerosos cuentos de Umbral permite constatar su esencia hondamente poética. Son cuentos rigurosamente elaborados, técnicamente impecables y estilísticamente logrados, que rompen cánones en busca de una perenne innovación creativa. Francisco Umbral posee un don especial para recrear ambientes, atmósferas y climas; adapta el ritmo a la narración, ajustando el cantar y contar; a la musicalidad en el relato se añaden las imágenes, que surgen puras y bellas mediante abundantes sensaciones y emociones, con un vibrante juego de luces y colores.

**ABSTRACT:** Analysing Umbral's numerous tales reveals a profound poetic dimension, as these texts are impeccable in their technique, thoroughly tailored and stylistically polished. They break with the canon in search of everlasting creative innovation. Particularly talented when depicting milieus and environments, Francisco Umbral has a special gift for evoking atmospheres and moods; he modulates the pace of the narrative, adjusting its lyrical and storytelling facets; and to the musicality of the tale he adds pure and beautiful images full of feelings and emotions, with a lively play of lights and colours.

**PALABRAS CLAVE:** Umbral; cuento; poesía; música; imágenes.

**KEYWORDS:** Umbral; tale; poetry; music; images.

*El cuento es a la literatura lo que el vacío a la escultura o el silencio a la música.*

F. Umbral (1977)

Los grandes maestros tienen un don especial para percibir al discípulo dotado entre los numerosos pretendientes a serlo. Miguel Delibes fue uno de ellos y le dio a Francisco Umbral la posibilidad de demostrar su talento en *El Norte de Castilla*, del mismo modo que le animó a marcharse a Madrid cuando se dio cuenta de que la pequeña ciudad le quedaba estrecha a la talla del cronista; José Hierro fue otro de ellos cuando invitó a un joven provinciano desconocido a leer sus cuentos en el Aula Pequeña del Ateneo que dirigía en la capital madrileña a principios de los años 60. Hierro fue uno de los primeros en notar la fibra poética que afloraba en la prosa umbraliana y que, más allá de una amistad infalible, iba a sellar entre los dos hombres un estimulante pacto para que Umbral dejara vida suelta al poeta que moraba en sus castillos interiores<sup>1</sup>.

Amigo de los poetas y asiduo a sus tertulias en el Café Gijón, a las lecturas poéticas de la cueva de Montesinos o del Aula Pequeña ya mencionada, Umbral se nutre de sus técnicas y sabidurías. Félix Grande recuerda cómo entonces “traía desde su infancia una voracidad maldita, un hambre clamorosa de poesía y de venganza y unos colmillos jadeantes como los de un poeta barroco flagelado por el romanticismo” (Grande, 1999, p. 3). Fiel discípulo de Quevedo, fervoroso admirador de la poesía francesa y española de los siglos XIX y XX, especialmente de todos los malditos, poetas o prosistas —mención aparte merece su pasión por Proust—, sea cual sea su nacionalidad (Valle-Inclán, Larra, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Neruda, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Wilde, etc.), gran estudioso de la Generación del 98, la del 27 o la del 36 a las que va a dedicar ensayos, monografías o críticas literarias de referencia, sin olvidarse de las múltiples alusiones y citas que pueblan su obra (Buron-Brun, 2012, pp. 19-49), un Umbral con necesidades deberá volcarse en su trabajo periodístico para salir adelante. Su dimensión como poeta sólo saldrá a la luz para el gran público gracias a su “poema del infierno” (Grande, en Umbral, 2009, p. 3), tal y como lo calificó Félix Grande, *Mortal y rosa*, y de título puramente saliniano (*La voz a ti debida*). “Poema en prosa” (Umbral, 1975/1995, p. 210), para el propio Umbral y adscripción genérica avalada por Miguel García-Posada (García-Posada en Umbral, 1975/1995, p. 16), o bien “prosa poética” o “prosa lírica” para la mayoría de los críticos literarios, o bien “narración poética” o

“poema narrado” para José Manuel Caballero Bonald (2011, p. 9), aunque como el propio autor insiste en que se trata de un diario, todos estos calificativos dan fe de la dificultad de fijar la narrativa umbraliana, tan entrelazados están los géneros en su escritura, lo que le excluye de los cánones académicos y le recalca a llevar el sambenito de heterodoxo, de maldito.

Sin lugar a dudas *Mortal y rosa* (1975) marca un hito irreversible en su obra pero Umbral, tal un nuevo *flâneur* baudelairiano, se pasea por la veda poética, dejando una estela fulgurante, destilando un perfume lírico desde hace muchos años atrás y la cultiva en una de sus primeras facetas menos valoradas, la del cuentista, en la que en 1977 se dará a conocer con *Teoría de Lola* (Umbral, 1977). Se trata de una reedición aumentada de ocho cuentos de dos libritos primerizos, *Tamouré* (Umbral, 1965) (12 cuentos) y *Las Vírgenes* (Umbral, 1969a) (10 cuentos) publicados en 1965 y en 1969, respectivamente. Además de rescatar unos escritos de juventud, *Teoría de Lola* tiene otro valor estimable desde un punto de vista pedagógico, puesto que incorpora un largo prólogo, teórico y pragmático, en torno al cuento —tradicional y moderno— firmado por el propio escritor. Define el cuento como un género más cercano a la poesía (la lírica) que a la novela (la épica) sin llegar a confundirse con la primera, incluso en los casos límite, y resume antagónicamente ambos conceptos cotejándolos con el *cantar* y el *contar*; idea que ya había subrayado el gran cuentista argentino Julio Cortázar en una conferencia leída en la Unesco, en París, y publicada en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, en Madrid, en 1971, y en la cual añadía que, por su extensión y sus límites, novela y cuento “se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía” (Cortázar, 1971, p. 406), dos campos que Umbral inserta frecuentemente en su obra. Huelga decir que su visión del cuento dista ampliamente de lo que aparenta para el común de los mortales. Lejos de ser, o bien un relato dirigido a los niños (el cuento tradicional), o bien una novela fracasada (el cuento moderno), Umbral concluye aseverando que “el escritor de cuentos es un escritor para escritores” (Umbral, 1977, p. 11).

El concepto moderno del cuento como género experimental y como creación abierta lo comparte con otros grandes escritores/cuentistas: Miguel Delibes, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Meliano Peraile, Medardo Fraile, Rafael Sánchez Ferlosio, Manuel Pilares, Francisco García Pavón, Jorge Cela Trulock, etc. Le atrae “la obra abierta”, según la expresión acuñada por Umberto Eco, que se ciñe a la propia existencia que transcurre en proyecto

permanente. Además, romper cánones esclerosados y experimentar en una busca perenne de creaciones cada vez más sorprendentes e innovadoras forman parte del ideal de un escritor que reivindica antes que nada su libertad, una “libertad color de hombre” como mencionó André Breton (Eluard y Breton, 1938/1968, p. 754). De este modo, Umbral seguirá experimentando nuevas fórmulas, forjando nuevos estilos, acuñando nuevas palabras y jamás dejará de escribir cuentos; unos cuentos “muy escritos” como le elogió algún día Luis Rosales (Umbral, 12 abril 2000), entonces director de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Lo cierto es que el descubrimiento de la poesía en su juventud vallisoletana deja una impronta indeleble en su escritura tal y como lo reconoce en la entrevista que le hace Ángel-Antonio Herrera en 1991 (Herrera, 1991, pp. 45-46). Y esta esencia poética anima la mayoría de sus cuentos y le vale ser premiado en varias ocasiones (Premio Nacional de Cuentos Gabriel Miró 1964; Hucha de Plata Concurso de cuentos Cajas de Ahorros 1966, 1967, 1968; Premio Elisenda de Montcada 1966; XIV Premio de Narraciones Breves Antonio Machado 1990).

En el propio estudio de sus cuentos anteriores a 1977 que lleva a cabo Umbral, los divide en tres variantes. Si en éstas tres diverge la metodología (diálogos contrapuntísticos; introducción del lenguaje popular, coloquial, según los estratos sociales; gradaciones; repeticiones, estribillo; medidas de sílabas; intertexto o metatexto), en cambio, converge el objetivo, puramente poético, lírico. Entre una primera etapa de por sí innovadora ya que su método consiste en “introducir en un marco de vida vulgar un elemento insólito, sorprendente, contrastante y, a ser posible, bello” (Umbral, 1977, p. 16) pero, a la inversa del cuento tradicional, la sorpresa encabeza la narración y no la cierra (véase por ejemplo el cuento titulado “Gumersindo, rey de oros” —Umbral, 1977, pp. 185-189—, luego adaptado para la televisión), y una tercera etapa centrada en el poder de la escritura valiéndose de la palabra por sí misma para crear un ambiente, una atmósfera, un clima (término tomado prestado de un admirado André Maurois), Umbral da pruebas, si fuesen necesarias, de su apego a la materia prima y primitiva, la lengua, que distingue al animal del individuo aunque moldease con ella “animales sagrados”. Aún más, cuando se declara “escritor de climas antes que de personajes o de conflictos” (Maurois, 1928/1958) se considera muy probablemente más cerca de la poesía (la lírica) que de la novela (la épica), o sea más próximo al poeta que al prosista. Partiendo de la materia, el lenguaje creado y creador se convierte en lenguaje transmisor de olores, colores, sonidos, sensaciones táctiles y gustativas,

o sea puras emociones. Al definir uno de sus cuentos de la tercera época, *Tamouré*, como “un experimento de cristalización literaria del instante fugaz, de adensamiento temporal, hasta llegar al cuajarón de vida sola, de materia pura, alumbrada y quieta”, ¿no está elevándose el escritor a la altura del poeta? ¿Y no es propósito de poeta abogar por la “absoluta plasticidad del idioma creándose a sí mismo”? (Umbral, 1977, pp. 20-21) Su voluntad poética es manifiesta desde el principio mediante “toda una técnica de poetización del lenguaje vulgar”, con el fin de elaborarlo, transformarlo, sublimarlo. Dos ideales tomados de los poetas le rondan la cabeza: “Hay que ser sublime sin interrupción” (Baudelaire) y “Otorg[ar] a lo cotidiano la dignidad / De lo desconocido” (Novalis).

Además de estos treinta cuentos recogidos en *Teoría de Lola* Umbral publicó otros tantos entre principios de los años 60 y el tercer milenio en diversas revistas (*Vía Libre*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos Hispanoamericanos*) y libros de cuentos o relatos breves<sup>2</sup> a los que nos referiremos a lo largo de este estudio. Dejaremos a los teóricos de la literatura fijar los límites entre novela y cuento, discutir números de páginas y demás técnicas, y nos limitaremos a exponer lo que sí requiere el cuento para recibir tal calificación (Díez Rodríguez, 1995, pp. 1-40) (Piglia, 2000, pp. 105-111 y pp. 115-135). Según José Hierro, “el cuento ha de poseer una breve exposición, un largo nudo (a veces, exposición y nudo son lo mismo) y un brevísimo e inesperado desenlace” (Hierro, 1955). En cuanto a otro gran cuentista, José María Merino, insiste en que “Todos los materiales del cuento tienen una función principal: de ahí la difícil concisión a que obligan, que no está sólo en el empleo de las palabras, sino —sobre todo— en la previa selección de los motivos” (Merino, 1988). Si para Hierro “el cuento, cuando se empapa de lirismo, cuando atiende más que a los hechos al sentimiento que éstos inspiran, se aproxima al poema” (Hierro, 1955), Valentí Puig se decanta por definirlo como “apoteosis y epifanía, el movimiento depurado de una pieza musical capaz de resumir *adagios* y *allegros* en un instante perfecto” (Puig, 1988, p. 24). En cuanto a la distinción entre prosa y poesía ha visto reducirse sus fronteras naturales entre prosa y versos con la llegada del versolibrismo, mientras fomentaba acérrimos debates entre los dos campos<sup>3</sup>. Umbral, en su retrato de Luis Rosales, afirma: “El verso libre, si no se es Pablo Neruda, lleva a la poesía conceptual” (“El encendido Luis Rosales”, Umbral, 1994, p. 280). Y cierto es que pocas veces prescinde Umbral del ritmo, incluso de la rima, en su prosa aunque algunos críticos hayan querido incluirle entre los discípulos de

W. Whitman cuando, a mi parecer, la prosa poética umbraliana arraiga en la poesía francesa del siglo XIX y en este caso en particular entronca con los poemas en prosa de Rimbaud (*Illuminations/Iluminaciones*) y su revolución poética (Burton-Brun, 2009, pp. 38-39).

Ante todo recordemos que lo propio del cuento en sus orígenes es que sea escuchado y no leído, y a dicha oralidad se suma el carácter peculiar de la literatura de la época cuyo “ideal máximo desde la sensibilidad romántica, simbolista y moderna es el arte de la música”, como pone de relieve Utrera Torremocha (Utrera Torremocha, 2010, p. 10). “De la musique avant toute chose” preconiza Verlaine. Y el cuento umbraliano es puro *cantar*. No sólo *canta* la prosa sino que introduce nanas, coplas, canciones que se entretajan con la urdimbre temática (Blanco, 2014, pp. 443-446)<sup>4</sup>. En “La mecedora” Umbral nos regala con una nana cuyos susurros, mientras van arrullando al niño, se van desvaneciendo y amalgamando en la escritura en una única voz, una melopea, cada vez más imperceptible para el niño, vencido por el sueño:

Dormir al niño, *ea*, el niño en los brazos, en cuanto llega a casa, tarde, justo a tiempo de dormir al niño. «Ya se nos estaba durmiendo; como no llegabas.» La calle, la prisa, los coches, los autobuses, la oficina. Dormir al niño, dormir al niño en la mecedora, esa, *era mi niño, ea*.

El vaivén de la mecedora, el vaivén oscuro de la mecedora, madera sobre madera, la mecedora en la sombra, con brazos de mullido y bamboleo de la madera sobre el parquet, como un trineo, como una barca en el agua. *Ea, mi niño, ea*. Las gentes, el olor de la oficina en las manos, las señales de la calle, las cicatrices de ceniza y humo, las manos curtidas de otras manos, curtidas de dinero, saludos, compraventas, teléfonos, mecanografía. La velocidad de las gestiones, la herida de la telefonía, la calle. Y por fin este sosiego balanceado, este oasis de sombra y hogar, este vaivén de la mecedora, con el niño en los brazos, al atardecer, justo has llegado a tiempo de dormirle.

*Eaeaea. Ea mi niño ea. Eaminiñoea*. La mecedora. Hubo que comprar un día la mecedora, o quizá fue un capricho, no sé, [...] (Umbral, 1977, p. 74; cursiva mía)

En *Tamouré*, de antemano juega Umbral con la pronunciación de la palabra<sup>5</sup>, el título de una canción del verano: “Ta-mou-ré. Hay que pronunciarlo así. Asimilando el ingenuismo de la primera sílaba; poniendo un tibio mimo en el «mou»; dejando escapar el aire en el acento agudo. Suena a Caribe falso. A trópico de microsuro” (Umbral, 1977, pp. 229-

230). Una manera de desgranar “La vida en amarillo, la vida en casi blanco, en casi grana, en casi azul” (Umbral, 1977, p. 229 y ss.) cuando, en la vida contemporánea exterior al relato, supuestamente otros viven “La vie en rose” (de Henri Contet y cantada por Edith Piaf) o recitan el soneto “Voyelles” (“Vocales”) de Rimbaud, elaborado como un sistema de correspondencia entre sonidos y colores: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, [...]”. Un juego al que también se prestará Umbral multiplicando las sinestesias como se verá más adelante. La música ritma con el mambo y el cha-cha-chá en *Kennedy collage* (Umbral, 1977, pp. 100-106); alterna entre el twist y la canción romántica “Los niños del Pireo” (de Mános Hadjidákis y cantada por Dalida o Melina Mercouri) en *El guateque* (Umbral, 1977, pp. 171-184). Las circunstancias orteguianas invaden la temática resueltamente moderna de este último cuento: el tocadiscos suena en francés o en inglés (guitarra, saxo, piano, batería se suceden o entremezclan con las voces de Tony Dallara, Gilbert Bécaud, Johnny Halliday, etc.) mientras en contrapunto surge una melopea india con la introducción de fragmentos de literatura sobre el *Arthashastra*, libro que detalla mucha información sobre la vida profana y material de la India antigua, en contraposición a la religiosa y espiritual; la cual, por supuesto, invita al lector a una reflexión sobre la realidad sociopolítica, religiosa y cultural española del momento, en un segundo nivel de lectura. Nótese cómo las sentencias cortas seguidas de una larga serie adjetival y de nuevo una serie de expresiones sincopadas van creando el *clima* de los guateques de aquel entonces ajustándose a la velocidad de la música y a la voz que culmina en un grito al alcanzar el clímax:

Carma deslizaba sus largas uñas entre la barbita del muchacho. Eran como nacaradas proas abriéndose paso en el mar de los Sargazos. Amor en el tocadiscos. Amor en francés. Amor en inglés. Amor en el microsuro, amor gigante, girador, repetidor, repetido, monoorde, monótono, amor en espiral de estrías, en círculos concéntricos, dentro del lago negro del disco, cada vez más adentro, hasta hundirse, hasta ahogarse, hasta cegarse con el último grito sensual y despavorido: «I love you... ! ». (“El guateque”, Umbral, 1977, p. 177)

En otro registro y más acorde con la generación anterior, la letra de “Tatuaje” cantada por Concha Piquer se incorpora en filigrana, fragmentada, a lo largo del cuento epónimo con el riesgo (¿sería realmente un riesgo?) de que, ignorantes, las nuevas generaciones no reconocieran la famosa copla:

*Él vino en un barco de nombre extranjero, lo encontré en un puerto al atardecer* y en su voz amarga, y en mi voz amarga e infantil había la tristeza alegre, que se llevaba el viento de la ventanilla, del primer viaje en tren, que era como los caballos del cine, galopar en una del Oeste, [...] o sea mamá, empezó a tener décimas y escupir sangre, sólo un poco, y a quedarse algunos días en la cama, que a eso íbamos ahora a la otra ciudad, donde estaba convaleciendo con mi abuela, a verla, a buscarla, *mira mi pecho tatuado con este nombre de mujer, y si la encuentras, marinero*, el bocadillo era de tortilla de patata, con mucha patata, y de postre una onza de chocolate, como toda la vida, [...] *Ella me quiso y me ha olvidado, en cambio yo no la olvidé y, para siempre voy marcado con este nombre de mujer*, mamá era una aparición luminosa y cambiante en los espejismos del viaje, [...] (Umbral, 1996, p. 11, p. 12, p. 13 respectivamente).<sup>6</sup>

En “Cuando, allá en el suburbio, cosías, arrabalera, unas cortinas”, cuyo título por sí solo imprime con sus comas una cadencia sostenida, la letra de la copla “Cabaretera” de Lorenzo González se engarza abiertamente, acoplándose el signo —repetición acentuada de la “e” tónica— a la voz:

Íbamos hacia el suburbio, hacia tu lejano barrio, donde termina la tarde, íbamos en un imposible taxi, o en Metros olorientos, en autobuses, trolebuses, tranvías, a pie, ya no me acuerdo, cruzábamos los barrios de las negras, de los negros, colonias de pobreza y ropa dura, pisábamos los charcos de una lluvia que había llovido sólo en el suburbio, *cabaretera, mi novia arrabalera*, cantó Lorenzo Gonzalo, tú qué sabes, te quiero en mi pobreza y nunca he de cambiar.

Íbamos, ya digo, hacia tu casa. *A Dios tan sólo pido que tus lujos y riquezas, con lágrimas no tengas que pagar, el cielo será cielo, la tierra será tierra y todo será siempre, siempre igual. Cabareeeeetera, mi novia arrabalera*. En fin, el rollo retrospectivo. (Umbral, 1977, p. 46; cursiva mía)

Umbral tiene una facilidad desconcertante para adaptar el ritmo del fraseo a la narración, ajustando el *cantar* al *contar* y originando, por consiguiente, una escena viva a la que se acompasa el lector. No habría que confundirlo con mero realismo sino que Umbral construye “esculturas léxicas” a la manera de un Francis Ponge, quien “sustituye el objeto material por el objeto léxico” (Umbral, 1986, p. 118):

Lola va, viene, se hace café, entra en la cocina, sale de la cocina, abre el grifo del baño, cierra el grifo del baño, se prepara una ducha, se prepara una tostada,

enciende un cigarrillo, lo fuma con amargura, no se lo quita de la boca porque tiene las manos ocupadas, guiña un ojo por el humo, y en el ojo guiñado se le concentra una porción de noche, de sueño, de mal sueño (mucho whisky anoche, y me acosté muy tarde, qué cabronada). (“Teoría de Lola”, Umbral, 1977, p. 25)

De esta larga frase, en un primer tiempo moldeada de formas verbales, puros nervios, emerge una Lola, puro movimiento, mientras que en un segundo tiempo, marcado por un detalle en el que repara el escritor —a semejanza del fotógrafo— se complementa o más bien gana en pesadez amoldándose al cansancio en la muchacha. No significa, ni mucho menos, que Umbral sea incapaz de sintetizar, calidad imprescindible para el cuentista y, por supuesto, el poeta. Al contrario, con Baudelaire entre sus grandes maestros, es fervoroso discípulo del arte de la síntesis o sea “encerrar o liberar el mundo en una imagen” (Umbral, 1986, p. 116), y demuestra, cuando a su juicio hace falta, una destreza impar en el escorzo. Botón de muestra elocuente es la fuerza (acentuada por los dos esdrújulos encadenados al final) del retrato de la joven anónima, protagonista de “Kennedy collage”, que, de hecho, se puede (¿se debe?) leer como dos octosílabos: “Tus pocos años esbeltos tienen médula de música” (Umbral, 1977, p. 106).

Se me podría objetar que en ambos casos el sujeto es un ser animado y que, por lo tanto, es más fácil insuflarle actividad y vida, pero sería minusvalorar la escritura umbraliana. En efecto, la descripción de una cosa (utensilio, mueble...) debe más que sugerir, evocar, debe “cosear”<sup>7</sup> la cosa. De este modo saca de la lóbrega oscuridad del hogar una vulgar mecedora cuyo vaivén imprime cadencia a la vida y a la caligrafía. Devolver el misterio, la magia, de las cosas que se habían perdido debido al hábito o a la costumbre no es sino propósito de poeta, de Umbral:

Salir de compras. Por la mañana era un alegre proyecto. Por la tarde, un vago deber. Al anochecer, de compras ya, todo el desconcierto de una vida. Comprar una mecedora, ¿por qué una mecedora, para qué? Para la siesta, las tardes de siesta, las tardes tranquilas de sentarse al fresco, en la mecedora, meciendo el aire, meciendo el mundo. Para sentarse por la mañana, en las mañanas de ocio, cerca del sol y de la sombra, a leer el periódico. El vaivén de la mecedora. La mecedora poniendo vaivén a la vida, al matrimonio, al hogar, a la pareja. Poniendo vaivén al amor y a la soledad, a la compañía. Quitándole importancia a la vida con su movimiento, con su juego, quitándole gravedad a las cosas. (“La mecedora”, Umbral, 1977, p. 75)

Hasta puede plasmar lo inmaterial como este movimiento que va dando vueltas y rige únicamente los devaneos de la mente del propio Umbral, protagonista del cuento “Domingo de invierno”, pura materia petrificada por el frío y la soledad:

Tanta libertad llega a ser ahogante, tanta calle llega a ser inhumana, sólo veo frente a mí un edificio con medallones de moldura, o sea, la gloria de los muertos, y más allá, lejos, la cordillera de espejos, cúpulas, ángeles de resol y ni una sola nube, que incluso la nube podría ser compañía, pero el cielo es sólo fulgor y el domingo, o lo que sea, se prolonga o, más bien, no avanza, es un domingo inmóvil que sólo vive un poco si pienso y siento que es aquel domingo, el de hace medio siglo, y que estoy atrapado en él, podría pasear, caminar por los grandes bulevares hasta hacerme invisible a mí mismo, hasta perderme de vista, pero algo me impide levantarme ni siquiera moverme, ya lo dije antes, este frío que me craquela y al mismo tiempo me contiene, sujeta, cohesiona, este frío que temo perder porque eso supondría la licuación de mi sangre, la muerte por licuación. (Umbral, 2000, pp. 167-170)

Musicalidad y relato también se combinan mediante el estribillo (“El amplio río parece discurrir más lento en el día de fiesta” —“La excursión”, Umbral, 1977, p. 191 y sigs.; “Los peces abrían sus ojos cadavéricos en un cementerio de sal” —“Mujer en cuarto creciente”, Umbral, 1977, p. 168 y sigs.) o la repetición de una idea desarrollada una primera vez y luego abreviada, sincopada, corriendo así paralelas dos narraciones y dando volumen a la escritura:

*Pregunto por tu libro de segundo de ciencias para besar las fórmulas que estudiabas entonces.*

Esto recordó mientras tomaba la bola del carril, la lenta bola regresante, pesada, rodadora como un cráneo recién decapitado, con su agujero en el cerebro, como si además de decapitada la cabeza hubiera sido fusilada. *Pregunto por tu libro de segundo de ciencias, etc.*, y la bola, en su mano, se volvió ligera y hendió un momento el aire de la bolera, rodando luego con su sonido tempestuoso y oscuro hacia el frente indefenso de los bolos, que eran como una plantilla de condenados a muerte, así, ante el paredón de sombra, al borde mismo del negro escotillón, por donde desaparecieron algunos, tumbados otros en la línea misma de fuego por el impacto certero de la bola. Pleno. *Pregunto por tu libro, etc.*, y el libro estaba entre los libros, enterrado bajo los textos de tercero y cuarto, de quinto y sexto, bajo las abarqui-

lladas y sucesivas capas geológicas de la enseñanza media, sepultado incluso, bajo algunos de los textos universitarios —esto lo tengo aprobado, y esto y esto a olvidarlo—, en la habitación de la muchacha, fuera del círculo de luz, en la penumbra de los plumierres infantiles —¡ah el triste panteón del pasado devorante, del hogar poco amado!—, [...] (“Nada en el domingo”, Umbral, 1977, p. 89)

Además de la música prevalece la imagen. Umbral que comparte con Baudelaire la misma pasión por el arte dice que el gran poeta francés “se ilumina por relámpagos” (Umbral, 1986, p. 116). El trazo umbraliano tensa, dulcifica, endurece, embellece, afea, sublima, vibrante de luces y colores, rebosante de sensaciones táctiles y emociones. Las imágenes surgen puras, bellas. El escritor se combina con el pintor —su primera vocación— y despliega una paleta de tintes a veces desconocidos como esta “mano hortelana” o estas “facciones de barro popular” (“Descubrimiento del Mediterráneo”, Umbral, 1964, p. 1), o aún estas “manos de yeso y sabañón” (“Tribunal – José Antonio – Sol”, Umbral, 1977, p. 113) ¡Qué decir de la combinación tan original entre verbo y complemento: “Al panadero se le encanecía de harina la barba de cuarenta y ocho horas” (“Mujer en cuarto creciente”, Umbral, 1977, p. 167)! En cuanto al Alfa Romeo negro es “de una elegancia azulada” y el caballo “leonardesco” (“El saque de Cela”, Umbral, 1998a, p. 313 y p. 316). También sorprenden los adjetivos, a menudo atípicos o antepuestos (hipébaton): los “muertos abrigos” de los obreros (“Tribunal – José Antonio – Sol”, Umbral, 1977, 113), las “musicales rodillas” de Natanael (“El saque de Cela”, Umbral, 1998a, p. 313), así como la expresión forjada por el escritor, “el peinón de la rebeldía” que se da el muchacho, justo al revés de como le había peinado la abuela (“Los novillos”, Umbral, 1968b, pp. 27-28), o el empleo del anglicismo “*las fashionables damitas*” (“Descubrimiento del Mediterráneo”, Umbral, 1964, p. 1) medio siglo antes de que las *fashionistas* fueran un género común.

Los cuentos estallan en una miríada de imágenes, comparaciones, símiles, metonimias, metáforas, desde las más clásicas como estas flores del magnolio que se abren “blancas y esbeltas como novicias de hábito blanco” (“Piscina, gatos, agosto”, Umbral, 1998b, p. 16) hasta la imaginación desbordante del niño ante esos “negros renacuajillos, al fondo de la gran copa de piedra, [que] culebrean en un poso de cielo rosáceo” y que toma por “cosas del demonio”, máxima que le asesta machaconamente la abuela, y de ahí el pavor que sufre el nieto ante lo desconocido: “Qué miedo,

vivir en la fábrica de harinas con el dragón del agua rugiendo y revolviéndose en la bodega” (“La excursión”, Umbral, 1977, p. 194). En otro cuento, cuya temática también se refiere al mismo episodio probablemente vivido por el escritor durante la infancia, recalca la índole fantasiosa de los niños: “Y los tres temblamos ya con el fresco y el miedo de la calle. Pero queríamos ver los demonios colorados, los ogros rojos, los sacamantecas llameantes de la aurora boreal” (“Fantasía de los tres nietos en la aurora boreal”, Umbral, 1966a, p. 90). Otros símiles son más sonrientes como “El reloj despertador, verde y redondo, de patas cortas, como una rana sentada que todas las mañanas debiera croar su timbre al borde del río de mi sueño” (“El suicida”, Umbral, 1968a, p. 483). También cabría destacar los juegos homonímicos que pueden prestar a confusión, así “Agosto [nombre de la protagonista] es como el rey de oros del calendario” (“Piscina, gatos, agosto”, Umbral, 1998b, p. 17). Umbral, él, sentado en un banco madrileño a primera hora de la tarde, proclama: “estoy como rey del frío” (“Domingo de invierno”, Umbral, 2000, p. 167). Y la vena lírica aflora, melodiosa, como un sueño hasta el quiebro final y el duro despertar a la realidad:

Luego se fue. Y la olvidé. Toda la tarde, toda mi tarde, con el recuerdo del agua en la piel. La piel y su memoria. Una tarde como las otras; buscando mantañales de penumbra. Hasta la gran laguna negra de la noche. Esta laguna en cuyo fondo, en cuyas orillas, trabajan las savias subterráneas, y los virus, y el amor, y la sangre, y el cáncer de pulmón. Ahora, recuerdo a la mujer dorada de la piscina. Hay que bajar la persiana. Se han ido los del Tamouré. (“Tamouré”, Umbral, 1977, p. 233)

Las estampas desfilan hermosas ante nuestros ojos reavivando a veces en la memoria las de algún poeta, Gabriel Miró entre otros muchos: “Todo el andén era un adiós bullicioso. En cada ventanilla del tren se despedía un guante blanco [...] Las sombrillas, las pame-las y las chisteras saludaban al mar desde las ventanillas” (“Descubrimiento del Mediterráneo”, Umbral, 1964, p. 1 y p. 4); “El sol iba retirando sus colgaduras de los balcones de la casa” (“El guateque”, Umbral, 1977, p. 176); “La calle, endomingada de luz y silencio, respira un aire de traseras, de garaje cerrado, de portales entornados” (“La excursión”, Umbral, 1977, p. 190); “El sol se queda quieto, la tarde embarranca dulcemente en un acantilado de luz, la tormenta se aleja como un velero pirata” (“Piscina, gatos, agosto”, Umbral, 1998b, p. 18); “El trencito había tomado una carrerilla bronquítica y alegre saliendo ya de la

ciudad” (“Descubrimiento del Mediterráneo”, Umbral, 1964, p. 1); “Perezosas barcas remolonean en la corriente, como pastando el verdor de las aguas” (“La excursión”, Umbral, 1977, p. 192). O esta visión majestuosa de Madrid, un domingo de invierno en la que fascinan las metáforas, suenan cristalinas las aliteraciones, hipnotiza el juego de las antítesis:

[...] la ciudad vacía era una inmensa cordillera de espejos que no reflejaban nada, un mundo de cristal y piedra, sin compatriotas humanos, completamente inaccesible, atrocamente bello en su luminosa tristeza, si los grandes edificios eran capaces de sentir, tristeza, si las casas como cornucopias de la Historia, ahora vacías, eran capaces de sentir algo, salvo el subir o bajar fantasmal y vacío del ascensor, que era como la respiración lenta y poderosa del inmueble. (“Domingo de invierno”, Umbral, 2000, p. 169)

La escritura, multiplicando las sinestesias, se vuelve lámina animada, trasciende la escritura, trasciende la pintura: “Con el frescor de la lluvia se enverdecía la áspera hortaliza, crecía el aroma tosco de la verdura, se extendían las hojas de la coliflor como un percal pretencioso” (“Mujer en cuarto creciente”, Umbral, 1977, p. 167); “Cuando descienes del tranvía, está anocheciendo. Cierras la revista. La ciudad empalma una prisa con otra. El humo y la penumbra te enternecen de luces húmedas y brillantes como lágrimas de colores que llora algo por alguien. Por todos nosotros” (“Kennedy collage”, Umbral, 1977, pp. 104-105).

Huelga subrayar el papel de la mujer —auténtica musa del poeta— en la obra umbraliana. Destacan el frescor, la hermosura, de los retratos femeninos en casi todos los cuentos y difícil resulta elegir unos pocos ejemplos. Veamos a Lola en la oficina:

Bobinas ruedan, circuitos viven, la inteligencia de la electricidad corre por los canales altos del tiempo, y, bajo el día desnatado de la fluorescencia, Lola es una melena corta que sólo mueve la brisa de la escritura, o una cabeza de pelo tenso que se inclina sobre el murmullo alfabético de la caligrafía. (“Teoría de Lola”, Umbral, 1977, p. 28)

O a Ana, la “niña-náusea”, protagonista de uno de los cuentos umbralianos con más endecasílabos en-garzados en la prosa. Las metáforas marinas evocan el suave balanceo de su cuerpo debido a la redondez del embarazo. Emanan una gran calma ante el misterio de la vida en gestación, se desprende una gran ternura, a lo largo de esta acumulación de sustantivos, cada uno cuidadosamente precedido de un adjetivo preciso, sabiamente escogido:

Tenía ya algo de suave navío humano, de femenina proa redondeada. Tenía la gracia esferoidal de una luna creciente. Es la blanca y pura gestante de cada mañana. El amor y las semanas habían redondeado y sobrecargado su cuerpo. Como luna de carne blanca en el lechoso cuarto creciente de la prematernidad iba la mujer de la prieta gestación, toda ella entre flor y fruto. Se cumplía en Ana un milagro grávido y lento. Mujer en quien la naturaleza echaba sus cuentas. De casa al mercado y del mercado a casa. Nueve meses de granazón, de fecundo preliminar, de oscura promesa, de sabio redondeamiento, de humana cosecha, de quieta fecundidad, de entrañable aportación. Salía todas las mañanas, juvenil y henchida, un poco flotante, la primeriza. Había en sus ojos una vaga ternura de mujer gestante, sin hijo todavía donde posarse. (“Mujer en cuarto creciente”, Umbral, 1977, p. 166)

El cuerpo de la mujer toma una nota relevante. Lola emerge entre redondeces y suavidades fruteras matutinas y flores vespertinas:

En la mañana neutra, en el hogar bombardeado de silencio y dudas matinales, entre la hoguera blanca del lecho y el farallón triste de los libros, el cuerpo desnudo de Lola, como una organización de manzanas, como un sistema femenino conseguido mediante la programación coherente de una cosecha, con músculos como melocotones dóciles al movimiento del brazo, de la pierna. [...] ahora es cuando empieza a recobrar su cuerpo, flor sorda y malparada de la noche anterior, anémica densa de esta tarde. (“Teoría de Lola”, Umbral, 1977, p. 25 y p. 29)

Mientras que Carmen es pura música:

Yo he inventado tu sexo, como se inventan flores, y he visto que del árbol lento de tus veinte años germinaba la música como se inicia el viento. A ti acuden pianos, rebaños de sonidos, se manifiestan oboes bajo tu pecho vano, los grandes paquidermos, las góndolas del cielo, los grandes ataúdes de música y grafismo, con una partitura como una vela rota. (“Teoría de Carmen”, Umbral, 1977, pp. 36-37)

También las manos cobran protagonismo. Mientras las manos de las niñas al santiguarse se asemejan a “rosadas mariposas volándoles sobre el rostro” (“Descubrimiento del Mediterráneo”, Umbral, 1964, p. 1), las del niño Umbral se parecen a “un murciélago” entre las “dos palomas” que son las de su madre. En esta escena de madre e hijo, prodigiosa y delicadamente escrita, profundamente conmovedora, se oculta una serie de tres heptasílabos ribeteados de dos endecasílabos (cursiva mía) así como nume-

rosas aliteraciones y acumulación de calificativos en la pura vena umbraliana:

De vez en cuando, de tarde en tarde, cuando yo me dejaba, ella aprisionaba mis manos oscuras, peleadoras, rasguñadas, guerreras, heridas, y me hacía las uñas, después de un buen lavado. Y allí estaban mis dedos de jugar a las canicas, de disparar el tirador, mis manos gateadoras, mis pequeñas garras sucias y recién limpiadas, entre sus manos blancas, yaciendo, como un murciélago extrañamente acunado por dos palomas. Me cortaba las uñas con las tijerinas. Me las recortaba en forma semicircular, haciendo desaparecer las pequeñas almenas de picachos y mordeduras que las convertían en garras. Pero lo más delicado, lo más de ella, su obra de arte, era el irme recortando el lento crecer de la cutícula. *Como el lento crecer de la cutícula; así crece el tiempo, así crece la vida, así pasan las cosas, sin que se note de un día para otro.* Pero el lento crecer de la cutícula va ahogando, ocultando la hermosa media luna que había debajo, la hermosa media luna del nacimiento de la uña. (“Como el lento crecer de la cutícula”, Umbral, 1977, pp. 108-109)

El pie de la amada, tan cantado en particular por Tagore o su maestro Neruda, reviste un tono burlón en el cuento “Nada en el domingo”. La descripción antagónica entre los pies de las viejas, los de los caballeros y los de las jóvenes (¡y qué imágenes!) concluye con un vuelco inesperado, propio del cuento:

Momificados pies de la vieja que se obstina en seguir usando zapatos de tacón alto —bueno, no tan alto, «pero todo antes que renunciar a los tacones»—; pies pesados y grandes, pies velludos y colosales del gerente, del hombre importante que, tras mucho transitar por la vida, tras mucho subir y bajar las escaleras de las cotizaciones de bolsa, decide un día que lo que a él le tiene amargado y triste son los pies, los encallecidos y enjuanetados dedos de los pies, o esos talones violáceos, con la muesca de todos los contrafuertes con los que ha combatido a lo largo de toda una vida. Pies coquetos de señora que no se resigna, morenos de playa, maquillados, lacados, estucados, redondos y mimosos pies de señora que no se resigna, con su dedo gordo torneado de una manera casi impúdica y sus otros cuatro dedos en apretado racimo, en breve gajo, con algo de mazorca, con algo de diminutos terneros resguardados unos contra otros. «Pero está evidente lo del juanete». ¿Cómo ir a la playa con ese juanete? «Usted dirá si cree que debo operarme».

—Guayabos caen pocos, ¿sabes? Los guayabos tienen los pies como Dios manda. (“Nada en el domingo”, Umbral, 1977, pp. 94-95)

Aunque el erotismo del pie se ha desperdiciado algo por el maldito juanete, Umbral no parece desanimarse y ya emprende otra batalla. El endecasílabo final precedido de dos heptasílabos es un canto a la mujer (cursiva mía):

Hasta que hundiste tu cuerpo, como un guerrero horizontal y ciego, en mil falos candentes que llameaban dentro de tu risa. Por bocas musitadas, por alegres vaginas entraba ya el incendio de la muerte. Besos, luchas, liberaciones momentáneas, caídas en otra bella prisión, y el afán reiterado de tu cuerpo, clavado a una estacada varonil, gritando la evidencia de la hoguera. Qué multiplicación caliente de las formas, qué pérdida batalla de tu dominadora mitología, *obrero de los besos, oficial del sexo, centurión femenino del orgasmo*. (“Cuando, allá en el suburbio, co-sías, arrabalera, unas cortinas”, Umbral, 1977, p. 48)

Cabalgando por los géneros literarios con una facilidad asombrosa, haciendo acopio de sus conocimientos pictóricos, tanto puede loar la figura femenina como mofarse de ella. Júzguese pues la transformación que sufre el célebre desnudo rubeniano de “Las tres Gracias” y la pureza del verso juanramoniano tan citado por Umbral, “Vino primero, pura, vestida de inocencia”:

Veía ahora a las tres gracias —Marta, Irene y Clara, su Clara— desaparecer dentro de las casetas de baño, de donde resurgirían con su atuendo de buzos para tomar el primer baño de la temporada. El primer baño de la historia. (“Descubrimiento del Mediterráneo”, Umbral, 1964, p. 1)

Tampoco los hombres se libran de la burla. A pesar de las modas y por muy abrigados que vayan el ojo umbraliano desvela lo oculto. Su técnica de “la rosa y el látigo” es imparable y el alejandrino final acentúa la magnificencia del gesto, hasta sublimar lo más vulgar:

Don Rufino, sentado en una silla de playa, lejos de las olas, contemplaría aquella invasión, aquel descubrimiento del Mediterráneo por los poliones y las levitas, que llegaban, a través de los siglos, después de los fenicios, los griegos y los cartagineses. Después del ibero de pantorrilla frondosa. (“Descubrimiento del Mediterráneo”, Umbral, 1964, p. 4)

Estos versos que salpican su obra aportan otra dimensión, le dan otro peso, otro volumen, a la narración. Asimismo impactan la profusión de sinestesias que generan imágenes inéditas, emociones intensas, creaciones únicas como “el visonazo que aún [le] revestía de Chanel, como un forro de perfume que [le]

hubiera dejado la prenda”, o esta “hoguera de coñac” que marca esa tarde en el Vicente Calderón (“El saque de Cela”, Umbral, 1998a, p. 316). En Umbral dicha figura retórica se abre a los cinco sentidos en una vena muy marcada por la sensibilidad proustiana: sensaciones visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles, se alían dando concisión y fuerza a las imágenes que, a veces, pueden tomar senderos más surrealistas (Vicente Aleixandre, André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, etc.):

Anoche, cuando yo hundía mi voz en una carne habitual y cálida, ladraban los perros de agosto como ahuyentando a la luna. Luna menguante en un cielo relajado por la tormenta ida. Todo el campo tenía la ligereza sin sueño de un galgo joven, y los trenes iban a través de la noche como pensamientos largos y leves del mes inaugurado. (“Historia de agosto”, Umbral, 1977, p. 69)

La concisión sinestésica puede ser extrema como en el ejemplo siguiente donde las velas encendidas desprenden su peculiar olor a la vez que irradian una luz particular, la salmodia litúrgica reviste un color dorado, y unos colores fuertes y débiles se casan con la sensación táctil que emana del tejido. Toda una armonía emocional concentrada en una frase: “El club. El funeral mundano de las velas, la liturgia dorada de la música, la palidez transnochada del terciopelo rojo.” (“Teoría de Lola”, Umbral, 1977, p. 26)

Cierto es que Umbral tiene un don especial para recrear ambientes, atmósferas, climas. Así pues, para ambientar la charla incesante que reina en el café no duda en escribir una única frase de 26 renglones (“En cada tacita de café...”, “Amar en Madrid”, Umbral, 1977, pp. 128-129). Logra que el lector participe plenamente en el episodio narrado hasta sustituirse al protagonista con los cinco sentidos en alerta. En “Fantasía de los tres nietos en la aurora boreal”, entre juegos de sombras y ruidos ahogados la casa le infunde tanto miedo —o revive sus miedos infantiles— como al niño protagonista: “El copo y la rueda hacían sombras en la pared, el pasillo estaba largo y negro, el reloj del recibidor decía sus oraciones, su bisbiseo, en la oscuridad, allá al fondo, como un alma en pena, como un loco que habla solo” (Umbral, 1966a, pp. 90-91). O se imagina —o asimismo lo recuerda— que decide faltar a clase como el niño escurridizo de “Los novillos”: “Y el chico, sin saber cómo, en qué momento, entre el beso esquinado a la madre, entre el adiós escapadizo a la abuela, entre el clima olorientado de desayuno que llenaba toda la casa, decidía hacer novillos.” (Umbral, 1968b, p. 27) Estos dos cuentos simbolizan la esencia

misma del género infantil, lo que Fernando Savater denomina “la tentación de la intemperie”, o sea “lo que atrae y repele juntamente, lo que seduce y espanta” (Savater, 1982, p. 51). La aventura, desafiar los miedos, superarlos y armarse de valor, tales son las condiciones para llegar a ser adulto.

Ahora bien, con la misma destreza de pluma escribe todos sus cuentos Umbral. Vive la literatura con una pasión que transmite al lector. Se desvive por la experimentación, por las aventuras escriturarias. Lo prueba todo: el palimpsesto como en “Descubrimiento del Mediterráneo”, cuyo relato se abre con el epígrafe juanramoniano, “El tren no va hacia el mar, va hacia el verano”, al que añade “Hacia el veraneo. Uno de los primeros veraneos de la Historia, quizá” antes de emprender otro viaje, más íntimo, personal. Revisita las matemáticas con una originalidad que los mismos surrealistas no hubieran podido desmentir la sutilidad de sus malabarismos:

Aquel café pagado y aceptado suponía un pequeño compromiso, algo pequeñito que les unía por primera vez, porque la caja registradora había funcionado según esto y él y ella eran dos sumandos en el cartoncito blanco y levemente abarquillado por el rodillo mecánico, dos sumandos en desvaída tinta morada, cuyo total, sin raya intermedia, sin la entrañable raya escolar de las primeras sumas, se aliena debajo, en hilera con los guarismos de la fecha, y todo quedaba reducido a una cantidad, que eran ella y él y sus consumiciones, y sus traguitos con los ojos en los ojos, a distancia, y su hora y pico de descubrimiento, y su breve pasado y su inexistencia futura: 16 pesetas con 50 céntimos. (“Amar en Madrid”, Umbral, 1977, pp. 133-134)

Reinventa las cartas de amor pero el lirismo *cantado* por el héroe/amante se rompe con la frivolidad de la mujer tan preocupada por su apariencia:

Saber que una mujer, cerca del mar o de la sierra, te ha escrito, me ha escrito, está escribiendo una carta. Para mí. O la escribió esta tarde, entre los pinos, frente a no sé qué mar, frente a ningún mar. Un papel doblado que viaja hacia mí dentro de la botella de la noche. «¿Crees tú que me favorecería a mí el bikini...?» Ellas son así, escriben así. Escriben como son. Forman parte del paisaje. No saben si el mundo, la naturaleza, las quiere desnudas o vestidas. Dudan siempre entre varias hermosuras. Dudas entre ser tú o ser otra. (“Tamouré”, Umbral, 1977, pp. 230-231)

De canción desesperada en otra, Neruda sigue presente en la memoria umbraliana. Gran admirador del poeta chileno, le dedica unas páginas elogiosas en sus

memorias literarias publicadas en 1994, *Las palabras de la tribu*, y en algún momento precisa: “Neruda puede citarlo todo, meter en sus versos farmacias y oficinas, porque su palabra hace tan lírica una farmacia de guardia como una mariposa nocturna” (Umbral, 1994, pp. 144-146). ¿Recordaba entonces Umbral que en 1968 había escrito un cuento titulado “El suicida” cuyo soporte iniciador era el prospecto de un “sedante, hipnótico y antiespasmódico de acción rápida y breve”: el Nembutal? Un viaje que felizmente nunca emprendió el escritor. La escritura, puro grito desesperado, es desgarradora: “Esta vida sin vida, esta sucesión de días, la conciencia cada vez más clara de la soledad, la soledad como única conciencia, cuatro libros y unos papeles manuscritos, temblorosos todavía de mi pulso de suicida” (Umbral, 1968a, p. 483).

La prosa umbraliana debe leerse atenta y detenidamente para percibir todos los ecos, recoger todos los frutos de una de las memorias literarias más distinguidas del siglo XX. Tras la escritura se perfila la sombra de los poetas y de muy pocos novelistas, a veces nutridos ellos mismos de poesía. No se puede poner en duda la dimensión poética de su prosa y en particular —objeto de este estudio— sus cuentos cuando la versificación subyace por doquiera, atesorada. Y se manifiesta en cualquier párrafo de “Domingo de invierno”, por ejemplo:

No sé cómo he venido paseando / hasta aquí, qué taxi inexistente / o vehículo amistoso me ha acercado / a este barrio conocido / desconocido, / no sé por qué he paseado tanto, / respirando la luz frígida / y purísima de la hora, / pensando, pensando, pensando, / enredando sombras, ya estamos con los poetas, empiezo a reconocerme a mí mismo. (Umbral, 2000, p. 167)

Incluso Umbral combina rima asonante y consonante según el esquema ABAABB/ABAB:

En los días laborales / —aunque yo no tuviese nada que laborar— / me mezclaba con la gente, / me sentía arropado de personas, / cálido de multitudes, a compás / con el compás intenso de la ciudad. / Y así me engañaba a mí mismo / caminando en dirección / adonde caminaban todos, / aunque yo no tenía ninguna dirección. (Umbral, 2000, p. 168)

Rigurosamente elaborados, técnicamente irreprochables, estilísticamente logrados, estos cuentos distan mucho de ser un género menor para Umbral, hasta tal punto que, por lo menos, tres de ellos pasaron a ser capítulos de tres obras mayores del escritor. “Amar en Madrid”, publicado originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1966, constituye

los dos primeros capítulos de la novela *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*<sup>8</sup> (Umbral, 1969b). “La mecedora” publicado por primera vez en *Revista de Occidente* en 1971 cierra una de las obras maestras de la segunda mitad del siglo XX, *Mortal y rosa* (Destino, 1975). Y “Domingo de invierno”, inicialmente publicado en 2000 en el volumen *De Madrid... al cielo*, en una colección dirigida por Rosa Regás, se engarza magníficamente en el núcleo central de *Un ser de lejanías* (Umbral, 2001, pp. 112-116) (Sobre la temática véase Thion Soriano-Mollá, 2011). ¿Experimentos? ¿Traba-

jos de escritura? Fuese cual fuese el motivo, aporta una prueba más de la dificultad de determinar la pertenencia a tal o cual género de gran parte de su extensa obra. Lo que sí podemos afirmar es que Umbral nos ha legado una obra de esencia hondamente poética. En el libro/testamento, *Un ser de lejanías*, una reflexión suya puede darnos la clave de su escritura: “somos lo que subyace” (Umbral, 2001, p. 126). Sólo hace falta, entonces, deshojar la prolífica prosa para encontrar, hermosa, la rosa de los poetas. “Una rosa en las tinieblas”<sup>9</sup>, dijo uno de ellos.

## NOTAS

- [1] “A mí lo que sé de mística me lo enseñó la Madre Teresa en cuanto pudo salirse del portafolios del Caudillo” afirma Umbral con una ironía que denuncia la utilización prosaica de la reliquia de la santa por el general Franco en vez de sumirse en sus escritos (Umbral, 1982).
- [2] Traducción del “Short Story” americano. Al respecto véanse los interesantes estudios de Ferguson (1994) y Baldeshwiler (1994).
- [3] Véanse por ejemplo Antonio Machado y sus versos antiversolibristas en *Nuevas Canciones (1917-1930)*: “Verso libre, verso libre... / Líbrate, mejor del verso / cuando te esclavice.” O al contrario la defensa juanramoniana, como lo subra-

ya M. V. Utrera Torremocha (2010) en un estudio de lectura imprescindible.

- [4] Una práctica muy umbraliana que pone de relieve Emilio Blanco (2014).
- [5] El interés de Umbral por los acentos y la pronunciación, a menudo comparando el español con el inglés y el francés, es recurrente. Véase por ejemplo el cuento “Teléfono y ginebra inglesa”.
- [6] La cursiva es mía y pone de relieve los versos tomados prestados de “Tatuaje”, cantada por Concha Piquer y como los recordaba Umbral, o sea con alguna variante, así por ejemplo el “anochecer” de la canción se transmuta en “atardecer”.

[7] “Nos dice Heidegger que ‘la cosa cosea’, ‘la jarra jarrea’.” (Umbral, 3 enero1996).

[8] Libro del que confiesa Umbral: “En trance he escrito *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, queriendo hacer del libro, no ya un solo párrafo, como soñaba Joyce, sino un solo endecasílabo”.

[9] Último verso del soneto de Stéphane Mallarmé (1842-1898): “Surgi de la croupe et du bond...”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baldeshwiler, E. (1994). The Lyric Short Story: the Sketch of a History. En: May, C. E. (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, pp. 231-241.
- Blanco, E. (2014). De la música solo se me quedaban las canciones populares: el intertexto musical en el memorialismo umbraliano. En: Buron-Brun, B. de (ed.). *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*. Sevilla: Renacimiento, pp. 443-466.
- Breton, A. (1938/1968). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. En: Eluard, P. y Breton, A. (eds.). *Œuvres complètes* (tomo 1). Paris: Gallimard.
- Caballero Bonald, J. M. (2011). Prólogo. En: Umbral, F. (2011). *Mortal y rosa*. Madrid: Austral, pp. 7-16.
- Ferguson, S. C. (1994). Defining the Short Story. En: May, C. E. (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, pp. 218-223.
- Buron-Brun, B. de (2009). Francisco Umbral o la soledad habitada en *Los metales nocturnos*. En: Buron-Brun, B. de (ed.). *Francisco Umbral: una identidad plural*. San Sebastián: Utriusque Vasconiae, pp. 29-48.
- Buron-Brun, B. de (2012). La biblioteca de Francisco Umbral. 1ª parte: títulos, epígrafes y préstamos. En: Díez, J. I. (ed.). *Los placeres literarios: Francisco Umbral como lector*. Madrid: Fundación Francisco Umbral, pp. 19-49.
- Buron-Brun, B. de (ed.) (2014). *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*. Sevilla: Renacimiento.
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, pp. 403-416.
- Díez Rodríguez, M. (1995). *Antología del cuento literario*. Madrid: Alhambra Longman, pp. 1-40.
- Ferguson, S. C. (1994). Defining the Short Story. En: May, C. E. (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, pp. 218-230.
- Grande, F. (1999). Prólogo. En: Umbral, F. *Mortal y rosa*. Madrid: *El Mundo*, Unidad Editorial.
- Herrera, Á. A. (1991). *Francisco Umbral*. Madrid: Grupo Libro 88.
- Hierro, J. (1955). El cuento, como género literario. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 61, s. p.
- Machado, A. (1962). *Estética y ética estética*. Madrid: Aguilar.
- Maurois, A. (1928/1958). *Climats*. Paris: Grasset.

- Merino, J. M. (1988). El cuento: narración pura. *Ínsula*, 495, p. 1.
- Piglia, R. (2000). Tesis sobre el cuento y Nuevas tesis sobre el cuento. En: Piglia, R. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, pp. 105-111 y 115-135.
- Puig, V. (1988). III encuentro sobre la nueva literatura. Sobre el cuento. *Ínsula*, 495, p. 24.
- Savater, F. (1982). El paisaje de los cuentos. *Quimera*, 23, pp. 51-52.
- Thion Soriano-Mollá, D. (2011). La poética pictórica de la naturaleza en *Un ser de lejanías* de Francisco Umbral. En: Thion Soriano-Mollá, D. (ed.). *La Naturaleza en la Literatura Española*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 305-318.
- Umbral, F. (1964). Descubrimiento del Mediterráneo. *Vía Libre*, 8, s. p.
- Umbral, F. (1965). *Tamouré*. Madrid: Editora Nacional.
- Umbral, F. (1966a). Fantasía de los tres nietos en la aurora boreal. En: *Fantasía de los tres nietos en la aurora boreal, Una nueva luz y 29 cuentos más*. I Concurso de cuentos *Cajas de Ahorros*, Premios Hucha de Oro y Huchas de Plata. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros Benéficas, pp. 89-93.
- Umbral, F. (1966b). Amar en Madrid. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 193, pp. 76-82.
- Umbral, F. (1968a). El suicida. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 219, pp. 482-484.
- Umbral, F. (1968b). Los novillos. En: *La sonrisa que te llegaba y 24 cuentos más*. III Concurso de cuentos *Cajas de Ahorros*, Premios Hucha de Oro y Huchas de Plata. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 27-31.
- Umbral, F. (1969a). *Las Vírgenes*. Madrid: Azur.
- Umbral, F. (1969b). *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*. Madrid: Ediciones Literoy.
- Umbral, F. (1975/1995). *Mortal y rosa* (ed. M. García-Posada). Madrid: Cátedra.
- Umbral, F. (1977). *Teoría de Lola*. Barcelona: Destino.
- Umbral, F. (1982). Maneras de redactar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385, pp. 56-57.
- Umbral, F. (1986). Entrevista con Ángel-Antonio Herrera. *Barcarola*, 20, pp. 114-127.
- Umbral, F. (1994). El encendido Luis Rosales. En: Umbral, F. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Planeta, p. 280.
- Umbral, F. (1996). Tatuaje. En: Umbral, F. *Tatuaje y Nueve Relatos Finalistas*, Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, pp. 9-16.
- Umbral, F. (3 enero 1996). Antonio López pide tiempo. *El Mundo*.
- Umbral, F. (1998a). El saque de Cela. En: Valdano, J. (ed.). *Cuentos de Fútbol 2*. Barcelona: Alfaguara, pp. 309-317.
- Umbral, F. (1998b). Piscina, gatos, agosto. En: VV.AA. *El sueño de un verano*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 13-18.
- Umbral, F. (2000). Domingo de invierno. En: Regás, R. (ed.). *De Madrid... al cielo*. Barcelona: Muchnik Editores, pp. 167-170.
- Umbral, F. (12 abril 2000). Luis Rosales, Granadí. *El Cultural*.
- Umbral, F. (2001). *Un ser de lejanías*. Barcelona: Planeta.
- Umbral, F. (2009). *Obra poética (1981-2001)* (ed. M. García-Posada). Barcelona: Seix Barral.
- Utrera Torremocha, M. V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.