

## Umbral en su elipse barroca

MANUEL ALBERCA es profesor de Narrativa Literaria en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Málaga. En sus trabajos de crítica autobiográfica se ha ocupado, entre otras, de las obras de Nombela, Moreno Villa, Goytisolo y Moix, así como del memorialismo literario del Exilio de 1939. En la actualidad se interesa por las formas innovadoras y fronterizas de la autobiografía y lleva a cabo una investigación sobre la práctica del diario íntimo en España.

PARA CUALQUIER lector interesado en la autobiografía, la obra de Francisco Umbral ejerce una desafiante atracción. Nadie como él, ningún escritor español, se ha retratado, desnudado o mostrado literariamente tanto, y nadie tampoco se ha escabullido, escapado y camuflado bajo tantas formas y artimañas. En la primera entrada de su "diario-novela", *La belleza convulsa*, el escritor, encerrado en su cuarto, mira a su alrededor y distingue hasta "ocho Umbrales, la asamblea de los Umbrales", imágenes suyas que adornan narcisísticamente las paredes, una constelación de "yoes" sin centro ni eje definidos, pues como allí se puede leer: "Uno se mira hacia dentro y nunca se encuentra el alma ni nada que lo valga..."<sup>1</sup> Uno más, un ejercicio prometedor: Umbral se dispone a hacer, en tercera persona, el retrato de Francisco Umbral, pero se queda sólo en su apología humorística y descarada: "Las gafas le sirven de disfraz para que nadie sepa realmente cómo es su cara, su mirada..."<sup>2</sup> Por último, un fragmento de su más reciente diario, en el que el autor vuelve a mostrar de manera astuta su plural y metamórfica personalidad, sus múltiples figuraciones literarias: "Lo que me pregunto, en realidad, es qué imagen estoy dejando de mí en este libro. Sé la que he dejado en otros, que era la que yo quería, repetida o nueva. Niño malvado, joven pretencioso, adulto desdoblado, más deducible por la prosa que por la propia confesión. (...) Imposible fijar una imagen. Y aparte, sobre todo, de que yo no me proponía retratarme en este libro, que más que un diario íntimo es diario social, público..."<sup>3</sup> Creo que con estos tres ejemplos es suficiente para sugerir la dificultad que entraña estudiar lo autobiográfico en la obra de Umbral.

Al principio, uno queda desbordado, lo confieso, por esta obra que aparenta ser una continua y exhaustiva autorrepresentación y al mismo tiempo mantiene una irrenunciable aspiración a inventar, reinventar y mitificar lo vivido mediante un estilo que para todos es su mayor activo literario. El problema mayor que presenta el análisis de una obra de proliferante y selvática autobiografía, como la de Umbral, sigue siendo, como señaló A. Caballé, el desconocimiento casi completo de su biografía real.<sup>4</sup> Ante esta dificultad, la mayoría de los críticos han tendido a leer e

interpretar esta abundantísima obra, llena de elementos y guiños autobiográficos, como literatura pura, en su plano meramente textual. (Por no hablar de aquéllos que prácticamente prescinden de la obra y se limitan a una mirada superficial de ésta, llena de prejuicios y esclava de algunos gestos e intervenciones mediáticas del autor.)

Mi opción ha consistido en delimitar un espacio, y recorrerlo minuciosamente, para describir y analizar sólo algunas novelas, las novelas del yo (autoficciones) y, a través del análisis de sus signos más relevantes, destacar los aspectos más reveladores de la relación literatura-vida en Umbral. Voy a ocuparme, por tanto, sólo de una parcela del escurridizo autobiografismo del escritor, de aquellos textos novelescos que permiten suponer o suponen una clara voluntad de autorrepresentación, bien que en clave ficticia y sin renunciar a utilizar algunos datos de su biografía (hasta donde la podemos conocer). En estos relatos hay una suma y mezcla de elementos autobiográficos y ficticios, que llevan consigo una automitificación consciente, una manera desenfadada de engordar el ego, que impide al lector separar o distinguir la persona del autor del personaje literario en que se convierte él mismo.

## I

Frente a la opinión de considerar a Umbral como un escritor sin género o autor de textos inclasificables, en la que algunos críticos se han refugiado a veces, trasladando a su literatura lo que él mismo atribuyese a la de Ramón<sup>5</sup>, yo lo veo como un innovador de los géneros: de la columna periodística, del diario (los dos tan cercanos en él) y de la novela, que es nuestro tema. “Novelas que no son novelas”, “novelas faltas de tensión narrativa”, han sido algunas de las objeciones que le han puesto los críticos, animados tal vez por los propios juicios del autor sobre sí mismo, que no tuvo empacho en declarar, en su novela *Los amores diurnos* (1979) y en otros textos posteriores, ser “un novelista que no creía en la novela”. Al intentar quizá contemplar su obra desde una perspectiva canónica determinada, decimonónica y realista sobre todo, no comprendieron el carácter híbrido de estos relatos, situados fuera de la sintaxis de la novela tradicional, con mezcla de memorialismo, ficción, historia, mito, ensayo y

autorretrato. Todo ello, junto y en inseparable fusión, ha sido sin duda un obstáculo para valorar la apuesta novelística de Umbral.

Para apreciar con justicia lo que significan y aportan sus primeras novelas autobiográficas, hay que situarse en el contexto histórico y literario de finales del franquismo en que aparecen. En aquellos momentos, y con pocas excepciones, la novela española estaba lastrada por un realismo social gastado y un experimentalismo formal, estéril la mayor de las veces. En ese panorama novelístico irrumpen los libros memorialísticos y novelísticos de Umbral, quien con una intuición admirable adelanta lo que iba a caracterizar a buena parte de la literatura de la Transición: una revisión de la historia personal y general, desde presupuestos subjetivos, confesionales y míticos.

Su gran mérito fue atisbarlo quizás antes que nadie: los artículos, las novelas o memorias muestran su capacidad para pulsar o intuir lo que estaba a punto de ocurrir, lo que todavía no había empezado. En este sentido sus dos libros de “memorias prematuras”: *Memorias de un niño de derechas* (1972) y *Retrato de un joven malvado* (1973), incluso su citadísimo *Mortal y rosa* (1975), junto a novelas, como *Los males sagrados* (1973) y *Las ninfas* (1976), libros todos escritos entre 1970 y 1975, muestran o señalan el camino y los motivos que serán después transitados por otros muchos escritores. En aquel periodo Umbral fue pionero en tantas cosas, que su nombre literario quedará con toda probabilidad ligado a la Transición. El camino que abrió al recuperar el pasado personal e histórico, con una mirada lírica, al iniciar una revisión legendaria y paródica de la reciente Historia de España, sin moralina ni doctrina y, finalmente, al explorar el yo con un neo-narcisismo desinhibido, le otorgará sin duda un sitio sobresaliente en la historia literaria de este periodo.

## II

De su abundante y variadísima obra, inabarcable, creo, bajo un único enfoque, me voy a ocupar de dos series de novelas: la *novela de infancia*<sup>6</sup> y la *novela de la provincia*,<sup>7</sup> como el autor mismo las bautizó. Ambas series, muy diferentes entre sí, pues

la primera responde a una urgencia íntima o personal y la segunda a una instancia histórica o legendaria, comparten una serie de temas, hechos y personajes (en particular el del narrador-protagonista: Francisco, Paquito o Francesillo, según los casos), con numerosos préstamos y elementos intertextuales, y una similar voluntad autorrepresentativa, que me permite considerarlas como peculiares autoficciones: la ejemplificación umbraliana del "pacto ambiguo",<sup>8</sup> como trato de mostrar en este trabajo. Estas novelas forman un conjunto de nueve (a las que cabe añadir algún relato breve de *Teoría de Lola* (1977), como el titulado "Cuando yo tenía una novia en Peñagrande"), y abarcan más de veinte años de su producción, de 1973, en el que aparece *Los males sagrados*, a 1995, el de la publicación de *Las señoritas de Aviñón*.

Además de *Los males sagrados* (1973), la "novela de infancia" y adolescencia está compuesta por *Las Ninfas* (1976), *Las ánimas del purgatorio* (1982) y *El hijo de Greta Garbo* (1982). Como se verá más adelante, las cuatro ficcionalizan, repetida y libremente, ese periodo de su vida. Junto a esta serie, en dependencia textual y en simultaneidad cronológica con éstas, irán apareciendo las cinco novelas de la serie de la "novela de la provincia". *Los helechos arborescentes* (1980), que, como todas las novelas de ambas series, sale de *Los males sagrados*, es la primera de las novelas de la provincia. A ésta le seguirán *Las gigantesas* (1982), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), *La leyenda del César Visionario* (1991) y *Las Señoritas de Aviñón* (1995), que por el momento es la última del grupo.<sup>9</sup> Cercanos a estas novelas, pero con una intención y tratamiento diferentes, están los libros memorialísticos, es decir, titulados o subtitulados por Umbral como "memorias": *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Retrato de un joven malvado (Memorias prematuras)* (1974), *Trilogía de Madrid. Memorias* (1984) y *Los cuadernos de Luis Vives* (1996). Estos cuatro libros son, sobre todo, las "memorias" de una época, la posguerra, de una generación o de una ciudad, y en ellas todo bascula hacia lo colectivo y donde el autobiógrafo es sólo un testigo. En éstos hay apenas contenido íntimo y por tanto ayudan poco a desentrañar el lado autobiográfico de las novelas de las que aquí me ocupo, con la única excepción de *Los cuadernos...*, que tendré ocasión de cotejar con *Las ánimas del purgatorio*.

Quizá extrañe la exclusión de alguna novela que guarda relación biográfica o temática con las arriba citadas. Por ejemplo *Balada de gamberros*, en la medida que tiene muchos puntos de relación biográfica con las novelas de la infancia y adolescencia. Del mismo modo puede echarse en falta en la serie de la provincia *El fulgor de África*, que comparte con las demás personajes, hechos y tratamiento de la historia española del s. XX.

La razón de estas exclusiones (y de otras posibles) es la de no poder reconocer en el texto, cuando menos, una ambivalente o novelesca intención de autorrepresentarse bajo la inequívoca marca que supone la identidad nominal de los distintos narradores-personajes con el nombre del autor. Mi interpretación es en este punto coincidente con la de Miguel García-Posada, pues Francisco, Paquito o Francesillo, dobles textuales del autor, remiten y no remiten, son y no son, sin dejar de ser, una referencia oscilante a la identidad del autor, según claves multiformes y complejas.<sup>10</sup> Es decir, los diferentes nombres propios e hipocorísticos del protagonista-narrador de las novelas no son una simple elección o una casualidad, sino la expresión de un ambiguo compromiso autobiográfico del autor hacia su lector. Desde su perspectiva, el lector puede interpretar este signo como una clave receptiva que le invita a la lectura autobiográfica de estas novelas, aunque de manera oblicua e insegura.

### III

La cuestión del nombre propio no es nunca anecdótica en los textos autobiográficos y autoficcionales,<sup>11</sup> pero lo es aún menos en la obra de Umbral, como él mismo deja escrito: "El nombre, la obsesión del nombre, mi nombre." Al menos en su libro de memorias *Retrato de un joven malvado* y en su novela *Las ninfas*, la reflexión sobre el nombre propio ocupa un espacio muy importante. Estos dos libros narran la historia del descubrimiento y la formación de la vocación literaria de un joven de provincias y de su llegada a la capital. Son una reflexión lírica de cómo Umbral se convierte en escritor y de cómo llega a ser una firma, a tener un nombre: "Primero se lucha por hacerse un nombre. Luego se lucha por estar a la altura del nombre. Finalmente se acaba odiando el nombre,

porque el nombre es lo único que nos sobrevivirá. (...) Vive uno pendiente del nombre. Tener mucho nombre, tener poco nombre. No tengo más fortuna que mi firma, decía Larra. Vivir del nombre." (*Retrato de un joven malvado*, p. 183.)

Queda claro que la identidad del hombre, aún más en el escritor, reside en el nombre, marca o metáfora de sí mismo. Por eso todo lo que rodea a éste tiene tanta trascendencia en los libros de Umbral, pues el escritor se constituye y existe en su nombre. Cualquier perturbación, confusión o cambio del nombre propio resulta inquietante. En ambos libros, el narrador da cuenta del malestar que le produce la confusión de su nombre en la prensa: "Era la consagración, la fama, una lectura pública, los primeros pasos, algo trascendental, pero luego no pasaba nada, los periódicos daban una gacetilla de cinco líneas, una semana después, poniendo Umbrales en lugar de Umbral, y uno se hundía más que nunca en el fondo húmedo de la pensión." (*Retrato...*, p. 50); "... y en una de aquellas notas, entre los nombres de los actuantes y asistentes, salió mi nombre, equivocado (Fernando por Francisco) (...) la magia del nombre, el nombre del escritor, ese pájaro pertinaz que se va abriendo paso (...) a través de la floresta de las letras y las gentes." (*Las ninfas*, p. 95.)

Al mismo tiempo, y en aparente contradicción, registramos también un vértigo o malestar de la difusión escrita del nombre (del nombre verdadero, se sobrentiende) como una pérdida de intimidad o como una usurpación de sí mismo: "... y yo no sabía cómo se había filtrado hasta las páginas del periódico (...) mi nombre que era mi secreto, pues nadie lo conocía, salvo mi familia y mis amigos (el propio nombre es el primer secreto que el hombre porta consigo y, de hecho, lo revela siempre que se lo piden, como si revelase algo íntimo, y no algo meramente burocrático)." (*Las ninfas*, p. 95.)

Hay por último un pasaje en *Las ninfas* que me parece igualmente revelador de la importancia del nombre en Umbral. El narrador de la novela cuenta el sufrimiento de una "gloria local", cuando, al pie de un artículo de prensa, ve reducido su nombre a tres inexpressivas iniciales, que evidentemente le parecen poco, y añade el narrador, entre paréntesis, que a él no le hubiera importado: "... (entre otras cosas por-

que mi nombre no me gustaba mucho)" (pp. 87-88). Estas dos, no me constan otras, son las únicas referencias indirectas al nombre administrativo rechazado, que da lugar al pseudónimo actual, para convertirse de hecho en su único nombre.<sup>12</sup> Me llama la atención que Umbral no haya novelizado o memorializado este aspecto de su biografía literaria, tan sensible como es a los asuntos del nombre propio. No quiero dar a entender que hay en este hecho del rechazo del nombre jurídico o administrativo una estrategia de ocultamiento o nada por el estilo, porque como se sabe un pseudónimo identificado o "de autor" no compromete la idea del "pacto autobiográfico".<sup>13</sup> Y sin embargo, esta laguna me parece expresiva o simbólica de la forma de proceder literariamente con la biografía propia: ocultar o borrar el centro u origen biográfico para trazar otro más literario y estético que lo suplante. Por tanto, el pseudónimo está en el origen de la elipse de Umbral.

#### IV

Además de la identidad nominal, el otro elemento peritextual que hay que destacar en este conjunto de relatos de la infancia y la provincia es el de su adscripción genérica.<sup>14</sup> Ya he dicho que Umbral mantiene con los géneros literarios convencionales una singular relación marcada por su intención innovadora y subversiva. Se acoge a la forma de la novela para romperla, negarla y ampliarla. El carácter bastardo y heteróclito de este género le permite todo tipo de mezclas. En definitiva, le brinda la posibilidad de crear un espacio amplio y flexible que le permite moverse con toda libertad entre la autobiografía y la ficción.

A mi juicio, el autor es consciente de la osadía literaria que consiste en adscribir, de manera simultánea e insoluble, un relato al género novelístico y al memorialístico. Consecuente con la provocación y el reto que lanza al lector, agudiza las contradicciones y las lleva al límite. Por lo general estos relatos están catalogados editorialmente como novelas o aparecen en editoriales y colecciones de narrativa que no darían lugar a conjeturas, si esa denominación no fuese desmentida o puesta en entredicho por el peritexto y por el propio texto. Sin embargo, en la contraportada, a veces en el texto, el autor introduce comentarios que alteran o modifican la percepción primera. En *Las*

ánimas del purgatorio, la contraportada acoge un comentario ejemplificador de lo que digo: "F. Umbral ha escrito aquí las memorias de una tuberculosis, de su tuberculosis. (...) Todo un mundo recreado por la imaginación del enfermo, por la memoria mágica creativa."

Similar ambigüedad clasificatoria se encuentra en *Las gigantes*. En la portada, y debajo del título, el libro está catalogado explícitamente como "novela". Sin embargo en la contraportada se sugiere ya el carácter mixto de ficción e historia, pues allí se dice que es la "crónica de la ciudad contada por el río que la atraviesa (...)" Dentro, en el texto, el narrador añade: "En ésta mi memoria del río (...)" (p. 59). En la contraportada de *El hijo de Greta Garbo*, el abanico se abre de tal manera que no excluye ni desaconseja ninguna lectura: "... es la historia/novela/poema de su propia madre".

*Pío XII, la escolta mora...* resultó finalista del Premio Planeta de Novela del año 1985, pero la contraportada de la edición que manejo, que no es la primera, complica algo más la adscripción genérica y por tanto sus claves de lectura: "Memoria y esperpento de los 40/40 (...) Crónica de la adolescencia y la provincia, novela múltiple...". Pero por si acaso esto no fuese lo bastante ambiguo, el narrador desde dentro del texto repite: "... en estas Memorias..."; "en estas infieles Memorias"; "estas verídicas Memorias". Este recurso lo vuelve a utilizar en su novela *Las Señoritas de Aviñón*, pero el narrador desde el texto riza el rizo de la indeterminación genérica: "en esta verídica novela, en estas falsas memorias"; o alternativamente se refiere a su relato como "verídica novela" o como "verídica novela memorial." Sin embargo, por mucho que pretendan sorprender estos comentarios para- y meta-textuales no son sino signos aislados que por sí solos no consiguen descabalar la postura del lector. Para crear, mantener y prolongar la ambigüedad de estos relatos, y por tanto para promover una lectura autoficcional, no basta con la alteración inicial o genérica de las expectativas del lector, es preciso que los textos la corroboren.

## V

¿Dónde reside pues el problema del autobiografismo de estas novelas? ¿Qué es lo que las

hace ficticias con respecto a la autobiografía o autobiográficas con respecto a la novela? Antes de nada conviene señalar que la ambigüedad de las novelas estudiadas se presenta bajo muy diferentes formas y grados. En las "novelas de la provincia", a pesar de la presencia de elementos autobiográficos, verdaderos e inventados, la mezcla evidente de planos temporales anacrónicos, resuelve al lector a interpretarlas según una clave de simbolismo intrahistórico.<sup>15</sup> Por el contrario, en las de "infancia", la superposición inconsútil de planos autobiográficos y ficticios no le ayuda a hacer una opción definitiva; tampoco los comentarios del propio autor que preceden o siguen a las novelas, pues le invitan a leer las novelas biográficamente y a desconfiar de esta lectura de manera simultánea.

Desde muy pronto, el autor estableció de forma inequívoca la proyección autobiográfica de su obra: la compulsión a escribir de sí mismo, como forma de introspección, y la determinación a hacer de sí mismo el protagonista de su obra.<sup>16</sup> Pero al mismo tiempo que afirmaba esto, no dejaba de sembrar dudas sobre ese prometido compromiso, en comentarios que me atrevo a considerar buenos ejemplos de ambigüedad autobiográfica. No de otra forma cabe interpretar lo que Umbral señala de manera categórica: "... quiero dejar claro desde el principio que uno es uno, autor y personaje, y va a escribir de sí mismo y hacer de su vida/relato lo que le dé la gana".<sup>17</sup> Algunos años antes, al prologar una de estas novelas, había dicho que: "*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, ya que la creación literaria tiene sus leyes caprichosas y sus caprichos que son leyes. (...) De modo que lo que le sale a uno al contar su vida no es su vida enmascarada, sino otra vida".<sup>18</sup>

En fin, aparte de otros recursos textuales de distinto tipo (lirismo, pensamiento infantil, fragilidad y engaños de la memoria, etc.) que no tengo espacio para analizar ahora, la indeterminación de estas novelas se deriva fundamentalmente de la particular e intensa interferencia del binomio vida/escritura y de una estudiada posición del autor con respecto a su confesado y peculiar pacto autobiográfico: anunciar que va hablar de sí mismo, pero sin comprometerse a nada.

Con pocas excepciones, los trabajos sobre la obra de Umbral se han plegado a la voluntad del autor, adhiriéndose a los juicios que él mismo difundía sobre su propia obra. A saber: la superioridad de la escritura sobre la vida, la inevitable supeditación de la verdad a la gramática, la vida convertida en literatura pura, etc. Sin embargo, creo que para profundizar en su obra y explicar, en la medida de lo posible, su calculada ambigüedad, no basta con esto. Si queremos ir más allá, si queremos dilucidar qué relación tiene la "otra vida" de Umbral, la que "vive" en las novelas, con su real y desconocida biografía, es necesario e inevitable interpretar los rasgos más constantes de éstas como "biografemas" fabulados, que evocan y esconden lo vivido. Porque la obra de Umbral, además del discurso contradictorio sobre la posible proyección autobiográfica, compone un hipertexto, lleno de relaciones intertextuales, que insisten y reiteran hechos y motivos, omnipresentes y metamórficos, que hay que interpretar como claves de su autobiografismo ambiguo.

## VI

¿Cuáles son los signos-claves de esa "otra" biografía fabulada? Las nueve novelas que me ocupan se someten a un doble movimiento creativo: **proliferación y elipsis**. Es decir, las novelas amplían profusamente una biografía que se cuenta y se recuenta en múltiples ocasiones y en diferentes versiones, y en consecuencia no concluyen nada, al contrario, parece que quisieran oscurecer sistemáticamente las dudas de esa vida, transfiriéndolas lírica o metafóricamente a otro hecho o persona. En ambos casos el resultado es similar: se cambia, se disfraza el centro biográfico, al que se alude, o se sortea elípticamente.

La proliferación y la elipsis podrían parecer movimientos contrarios, pero en la obra de Umbral resultan complementarios. Ambos corroboran la idea "creativa" que tuvo siempre de la escritura autobiográfica. En un pasaje del ya citado prólogo de *Los males sagrados*, se puede leer: "Le oí decir a un realista español que lo autobiográfico sólo da cuarenta folios, pero hay que procurar que dé cuatro mil, u ocho mil, como le dio a Proust, porque es, así entendido, lo único novelesco que llevamos en nosotros".<sup>19</sup> A él no le ha dado para tanto, pero su novela de la infancia

no ha dejado de crecer. Desde aquella novela de 1973, y a través de los relatos aquí estudiados, que cierran por ahora y en falso, *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), ha aumentado y dado vueltas en cada una de sus nuevas ramificaciones a aquel relato inaugural de la saga personal y familiar.

Umbral es plenamente consciente del ejercicio de revisión o de reescritura que cada periodo de la vida hace del anterior: "... el hombre está repasando siempre el libro de la vida, en el que todos leemos, pues lo vivido se va tornando novela, el pasado se consagra sólo y nos va consagrando", dice el narrador de *Las ninfas*. Es verdad que a cada vuelta del camino de la vida el pasado cambia y se nos muestra con una diferente perspectiva, con otro tono. Nada que objetar. Lo que se puede y se debe cuestionar al autor desde el punto de vista autobiográfico es que, a pesar del trabado entramado intertextual que forman todas estas novelas, cada "repasso" no supone un progresivo o circular esclarecimiento de la novela del "yo" umbraliano, sino proliferantes y superpuestas versiones de unos hechos que a cada aproximación pierden más sus contornos, su lugar y sus razones.

Con un ejemplo se entenderá mejor lo que digo. Las novelas del yo o de la madre tienen como centro, o al menos como figura omnipresente, a ésta, pues como Umbral deja escrito: "... la literatura no es otra cosa que el yo. El yo o la madre. La madre. Es lo mismo".<sup>20</sup> En las cuatro novelas de infancia y adolescencia y en algunas de las de la provincia, todo bascula en torno a la madre, que es la mayoría de las veces una fuerza invisible y ausente, una entidad que se resiste a ser apresada. En *Las ninfas*, la madre es una ausencia magnética, pues allí se cuenta la difícil separación de la madre y la búsqueda del ideal o doble fuera de ella, en las demás mujeres, en los amigos; en *Las ánimas del purgatorio*, la madre está suplantada por la figura de la tía Algadefina y en *Los males sagrados* y *El hijo de Greta Garbo*, la madre es la metáfora de la enfermedad y de la convalecencia física y política, la metonimia de un vestido blanco manchado, la cama acogedora o vacía, el reflejo en un espejo o la evocación del rostro de una *star*. La madre es finalmente el espacio hueco de la muerte, la presencia-ausencia más allá del tiempo, en la memoria, y el ingreso definitivo en la madurez.

Quiero decir que la madre es el imán innegable de estos relatos, y aunque de ella disponemos de múltiples imágenes, en realidad, desconocemos casi todo. En el centro de la novela de la infancia hay, por tanto, un vacío elocuente, algo que se resiste a ser expresado, por desconocido, inalcanzable o temido. Cada vuelta o acercamiento, cada novela, pugna con ese centro tachado o ignorado, y a su manera, lejos de elucidarlo, lo dobla. Si el hipertexto novelesco se nuclea en torno a un centro ausente, propaga por fuerza otro u otros centros, cuya figura espacial es la elipse: el círculo deforme y sin centro.

Umbral es, creo, consciente de esto, y cuando se propone escribir *Los cuadernos de Luis Vives* parece que está decidido a poner el centro que falta y a cerrar el círculo:

La novela de mamá la he contado muchas veces, como novela y memorias. Hay en esto tanta devoción materna como imagen literaria. Lo sobrecogedor de la literatura es que hasta la propia madre, cuando la escribimos, se vuelve literatura. (...) Este es el personaje literario del que he usado y abusado en mis libros (...)

He dado tantas veces la madre literaria que quisiera dar ahora, en este libro de las verdades (...), la madre real, cotidiana, mortal (aunque al final resulte que era más real la otra, la inventada: uno cree ya más en la literatura que en la vida (pp. 13-15).

Al final de ese libro, después de 180 páginas de intentar apresar la "madre real", el autor reconocerá que es incapaz, que nuevamente el centro se le resiste, quizá porque esté hueco o porque resulte inalcanzable ya para él, que hace tiempo decidió habitar en la elipse literaria, en el centro metafórico: "¿Estoy haciendo literatura? Entonces es mejor dejarlo". Umbral parece cerrar aquí el largo discurso sobre la madre, es decir sobre el yo o yoes del pasado infantil/adolescente/juvenil, y no parece que haya conseguido (tampoco quizá lo haya intentado de verdad) ni en las novelas ni en el cierre memorialístico de *Los cuadernos...*, darnos una respuesta satisfactoria.

Similar proliferación o escamoteo, según se entienda, se realiza con la muerte de la madre, con la iniciación sexual del adolescente, con la salida

de la ciudad provincial, etc. Ahora no tengo espacio para detenerme en las diferencias y matices de las diferentes versiones que de estos hechos se encuentran en las novelas, quede, por el momento señalado tan relevante aspecto. De tantas y variadas versiones como tenemos no se podría conjeturar ninguna como verdadera, aunque quizá su significado no es otro que la firme decisión de abandonar el centro biográfico real y desplazarse a otro u otros, donde la escritura suplanta a la vida.

Es verdad que en estas novelas la infancia no aparece como el pasado absoluto al que se vuelve para recuperarlo, sino como un tiempo perenne donde el hombre-niño habita para siempre, lo mismo que en las novelas de la provincia la Historia es un ilustrativo anacronismo, cuyas mezclas temporales y de espacios son reveladoras de cierta intrahistoria patria. La diferencia estriba en que esas transferencias temporales o esas mezclas en las novelas de la provincia funcionan sobre una base histórica que el lector conoce, mientras que en las novelas de la infancia ese genotexto común sobre el que se establecen las correlaciones o correspondencias son desconocidas en buena parte.

También es cierto que esta vuelta lírica a la infancia y a sus interrogantes se realiza desde la óptica infantil y a través del pensamiento mágico del niño, para revivirla en su dimensión irreal. Una posibilidad hubiera sido simular la voz narradora de un niño, opción que no suele funcionar. Sin embargo Umbral ha optado por otra: un narrador adulto, que quiere conservar la sorpresa y lógica infantiles, pero que ya no es un niño, sino un narrador retrospectivo que se supone que sabe lo que de verdad pasó y, por tanto, debería contar desde esa perspectiva. Por eso, en *El hijo de Greta Garbo*, al relatar de manera sucinta y elíptica la muerte del padre (el gran ausente de esta serie novelística), el narrador reitera ahora, sin añadir nada más, las mismas incógnitas de aquel momento, que al lector le dejan insatisfecho:

No quise recordar detalles. 'Ese preso está muerto; llévese eso.' (...) ¿La Administración había obviado el comunicar la muerte a la viuda, o el viaje de Inocencia había coincidido con el fallecimiento?

Tampoco quise saberlo. Pero la muerte del prisionero, del ausente, del húsar de paisano, fue una carbonería

de sentimientos que atravesó la casa entera como un cambio de clima. (...) Pero su imagen se repetía en el espejo interior del armario.

Eran dos (pp. 198-199).

Cuando el narrador adulto vuelve a la infancia para reiterar las mismas preguntas e incógnitas, el relato se resiente, pues algo se esconde de manera notable. Falla la dimensión memorialística del relato, basada en el necesario desdoblamiento temporal (pasado-presente), y el consecuente balance.

¿Volver al pasado para reiterar los enigmas de la infancia? ¿Revivirlo ahora en el presente de la escritura para pasearse por sus sombras sin intentar desvelarlas? Parece poca cosa... Es cierto que el hombre es un desterrado de la infancia, ese paraíso mítico y perdido, al que se pasa el resto de su vida queriendo volver. Ese es el tema de todas las infancias y el tema de todas las novelas de la madre y la provincia. Cuando Umbral sale de la esfera infantil ya no puede regresar allí, vuelve para comprobar sólo que el círculo infantil se distorsiona y se descentra, y cuando quiere rescatar la infancia o la madre, el pasado es sólo ya el reflejo especular de un centro vacío.

## VII

Ya he dicho, creo, que la saga que componen estas nueve novelas arranca, en mi opinión, de *Los males sagrados* (1973), de la cual, y en relación hipertextual, sale el resto de relatos. En éste se encuentran en almendra todos los que seguirán. Desde muy pronto parece que el autor es consciente de haber encontrado un espacio novelístico con posibilidades narrativas. Cuando escribe el prólogo de la segunda edición de la novela citada, acaba de ganar el premio Nadal de 1975 con *Las ninfas*, pero ya concibe ambas novelas, junto a los libros memorialísticos declarados, como *Memorias de un niño de derechas* y *Retrato de un joven malvado*, como parte de una serie futura que terminará siendo una gradual y peculiar autobiografía de infancia y adolescencia.

Todas las novelas, que siguen a la inaugural, retoman algún aspecto ya esbozado, lo repiten, lo amplían y pretenden profundizarlo, aunque no siem-

pre lo consigan. *Los helechos arborescentes* (1980), que en el orden cronológico es la tercera, está anticipada parcialmente en la primera, de la que incluso sale el fragmento de la enciclopedia escolar que da pie al título. Al mismo tiempo, en *Los helechos arborescentes* anticipa también lo que será *El hijo de Greta Garbo* (1982), que a su vez vuelve a dar vueltas y a desarrollar la tuberculosis de la madre y su muerte en una nueva versión que repetirá prácticamente años más tarde, cuando escriba *Los cuadernos de Luis Vives* (1996).

*Las gigantes* (1982), segunda novela de la provincia, es la novela del río de la ciudad provincial, y como tal recoge, amplía y trata anacrónicamente lo que ya estaba en *Los males...*, en *Las ninfas*, etc. Volvemos al mundo de los barrios de los gitanos, a los paseos en las barcas de La Oliva, a los mismos amigos y amores (aunque cambien los nombres de éstos, no cambian sus funciones), a las figuras familiares de las tías y sus amigas. Pero también introduce temas y personajes que tendrán continuación en novelas de ese mismo año o en otras posteriores.

Las reminiscencias hipertextuales y los trasvases intertextuales son por tanto un aspecto importantísimo de estas novelas, que alcanza a todos sus elementos narrativos y merecería, si no está hecho, un estudio en profundidad. (Para mí es suficiente en este momento comprobar este riguroso y complejo entramado de textos que forma toda la saga, porque redundante en la idea de la proliferación que antes abordé.) Este continuo dar vueltas a los hechos y temas centrales, el tránsito de un personaje de una novela a otra o las diferentes versiones de los mismos sucesos, sugieren quizás una seducción creativa del que no quiere abandonar ese mundo cerrado, perfecto,<sup>21</sup> pero podría suponer también una evidente incapacidad para avanzar otras explicaciones, otras claves de un centro personal que al lector le resulta impenetrable. Reveladora y sintomática proliferación: cada relato, cada historia o versión debería ser la resolución de una incógnita, el acoso a una resistencia, el complemento a esa novela siempre incompleta. Por el contrario, lejos de revelar el secreto que se sugiere o de vencer la resistencia central, el conjunto de relatos crea la sensación de selva impenetrable, de multiplicar los misterios, de trazar enrevesados laberintos intertextuales. El centro vital ignoto o tachado es ya un vacío especular a

partir del cual proliferan los otros centros, que desplazan y doblan el centro original.

Los caracteres proliferantes y elípticos de estas novelas son rasgos esencialmente barrocos, en la medida que el barroco se complace en repetir y elidir el objeto representado. Se repite, es verdad, lo que no se tiene o se teme, se copia para poseerlo, suplirlo en su falta o calmarlo en el miedo. Es al centro ausente, al nudo patógeno de la neurosis, al que se le da vueltas por temor a afrontarlo o porque en sí mismo es inaprensible.

Pero hay también una pulsión de la repetición para conseguir placer, el placer físico de lo que se repite por el gusto de repetirlo, según el propio Umbral esboza en *El hijo de Greta Garbo*: "Belleza es reiteración y lo que se reitera es bello por repetitivo, porque está ocurriendo sobre el fondo de otra vez que ocurrió, porque la memoria lo enriquece como eco" (p. 155). En cualquier caso el problema de estas novelas, repito y me repito, consistiría en ser sólo eco de una voz que no acabamos de localizar e identificar; o como la teoría del "Big Bang", valga el símil astronómico, según la cual el centro u origen del universo es sólo legible en el vacío que marcan los fragmentos al alejarse.

Además de ese centro u origen textual evidente, que son *Los males sagrados*, a partir del cual crece el resto de las novelas de "infancia y provincia", cabe señalar otro centro textual, al que se alude sin mostrarlo: los cuadernos o diarios adolescentes. Desde este punto de vista novelas como *Las ninfas*, *Las ánimas del Purgatorio* y *Pío XII...*, cuyos narradores repasan o citan las anotaciones de esos diarios, y quizás alguna otra novela que ahora no recuerdo, parecen estar escritas o simulan estarlo a partir de aquellos diarios. Es decir, desde el punto de vista textual, estas novelas serían el comentario, revisión o proliferación de la escritura adolescente, que salvo en *Las ninfas* nunca aflora directamente, sólo en alusión. Dicho de otro modo, serían algo así como el pre-texto perdido y desconocido del que surgirían los textos de madurez.

Claro que podría ser un espejeo barroco más, porque cuando Umbral anunció la publicación de *Los cuadernos de Luis Vives* cabía pensar que al fin estos cuadernos adolescentes iban a ser conocidos, al

menos parcialmente. Sin embargo, lo que se esperaba como el texto "original", resultó ser, como el propio autor se encarga de advertir en el comienzo, la "reescritura" adulta, la suplantación "madura" de aquellos cuadernos, de los cuales no es posible leer nada ni en palimpsesto.

Las preguntas lógicas, por tanto, serían: ¿Por qué se esconden tan celosamente? ¿Existieron de verdad alguna vez dichos cuadernos?<sup>22</sup> No tengo elementos suficientes para dilucidar tan complejas cuestiones, y es hasta cierto punto indiferente para lo que me interesa ahora. Incluso encontraría más sugerente, más coherentemente artificioso, que estos diarios fuesen una invención más de Umbral: una manera de simular un centro u origen, de inventar un escrito autobiográfico invisible que da lugar a una cadena de textos autobiográficos, que nunca sabemos si son reales o ficticios ni en qué proporción. En fin, la invención de estos cuadernos sería una metáfora barroca al cuadrado, en consonancia con el carácter elíptico de esta saga autobiográfica.

Pero si estos cuadernos existieran, además de su incalculable interés literario y biográfico, la manera alusiva/elusiva de aparecer en las novelas, redundaría en la idea de ese centro negado, que se quiere evitar y al que no se puede dejar de volver para acallararlo o calmarlo: un centro reprimido que pulsionalmente emerge en cada nudo. La obra de madurez supone el abandono del círculo adolescente, ingenuo y sincero, casi siempre atormentado, en la que sin embargo resulta imposible no reconocer la sombra de dicho centro, a partir del cual surgirá la escritura adulta, necesariamente artificiosa y "mentirosa".<sup>23</sup>

## VIII

En este contexto la figura del doble no es un simple recurso para complicar gratuitamente las novelas, sino que cumple un efecto barroco, por el cual el objeto no se revela en sí mismo, sino en su reflejo o representación. El tema y la figura del doble corroboran el carácter proliferante y elíptico de esta saga autobiográfica, en la que la biografía autoficcional desplaza, a través de la escritura, a la biografía real.

El tema del duplicado de la realidad o la presencia de un igual "otro", semejante y distinto, ha permitido a la literatura de todos los tiempos plan-

tearse los problemas de la representación de lo real y sus posibilidades fantásticas. Bajo la influencia romántica se representaron los aspectos inquietantes o peligrosos del tema como la pérdida de la identidad o la suplantación de la personalidad.

Aunque en *Umbral*, como más abajo analizo, este tema encierra una pluralidad de posibles lecturas autobiográficas, el doble representa la desmesura de cierta naturaleza artificiosa y barroca, que con su juego de apariencias y simulaciones llena el espacio novelesco y subvierte el orden supuestamente natural. Hay en esto una explícita impugnación de la noción de origen, pues la presencia de seres o hechos dúplices cuestiona la relación natural entre el original y su copia, al anular o borrar la diferencia entre ambos. De hecho, el doble copia el original, desestabiliza la diferencia entre realidad y ficción y permite, de manera desdramatizada, habitar entre los dos centros, en una posición que resultará por fuerza ambigua para el lector.

Desde una perspectiva autobiográfica, la idea de un doble en el espacio (el doble en el tiempo es consustancial al discurso autobiográfico, escindido por fuerza entre el pasado vivido y el presente de la escritura) pone en entredicho una de las bases de lo autobiográfico, que considera lo individual, lógicamente, como único e irrepetible. Sin embargo, el argumento de las autobiografías, en tanto que reflexión retrospectiva de lo vivido, consiste en la búsqueda del modelo o doble ideal de sí mismo en el pasado, en un doble y paradójico movimiento de identificación y extrañamiento: ser a la vez el mismo y el otro.

*Umbral* ha escenificado reiterativamente esta búsqueda en la múltiples figuras dobles y especulares que transitan por sus novelas de infancia y provincia. En *El hijo de Greta Garbo* se registra un momento epifánico de la duplicidad, en el cual a un objeto se le otorga retrospectivamente un sentido revelador, cuando Francesillo, el narrador-niño, a la vista de la escalera doble del edificio en que trabaja su madre, dice: "En la escalera de mármol, yendo a ver a mamá, de la mano de alguien o ya solo, comprendí una mañana, en el rellano, que las cosas son dos, que somos dúplices..." (p. 24).

Sin embargo, el doble como modelo de afirmación existencial encuentra su momento fundacional en la etapa de la adolescencia, a la que *Umbral* consagra *Las ninfas*. Esta novela representa la salida del círculo infantil y la búsqueda de sí mismo en los otros, fuera ya del círculo protector de la madre. El protagonista descubre que el modelo o doble ideal en el que mirarse sólo existe como necesidad. Y puesto que en la realidad ese doble no se encuentra, debe inventarse, función que cumple la literatura, actividad en la que aquél también se inicia.

Además del espejo de la literatura, el adolescente se mira e intenta conocerse y reconocerse en los amigos y en las mujeres, pues éste es, en palabras luminosas de *Umbral* (que tiene la virtud de resumirnos en una frase o en una imagen todo un tratado psicológico), un "ser invisible, inexistente para sí mismo y para los demás", un inventor incansable de biografías en las que identificarse.<sup>24</sup> Los amigos del adolescente cumplen una función individualizadora, en ellos encuentra el doble ideal de sí mismo, el que nunca podrá llegar a ser (Cristo-Teodorito) o el doble posible y abandonado, su reverso (Miguel San Julián), en fin, una cadena de espejos amigos en los que ir cerniendo su propia imagen.

Del mismo modo, las sucesivas mujeres le sirven al adolescente de espejo en la configuración adulta: "... forjando su mujer ideal, el adolescente está forjando a sí mismo, por interposición de otra persona, que a lo mejor ni siquiera existe" (p. 246). María Antonieta, Carmen la Galilea, Teresita, etc., son los sucesivos dobles en los que se busca el adolescente, a veces sin llegar a comprender, como le ocurre ante la pareja lesbica que forman Tati y María Antonieta. En resumen, en el alma del adolescente hay un centro hueco que sólo se puede llenar con la identidad prestada o delegada del doble.

A partir de ese origen, el tema del doble prolifera, de manera atemporal y arquetípica, en otras direcciones y por todas las novelas. Los relatos se pueblan de espejos, de figuras gemelas, de parejas perfectamente iguales e intercambiables, de reflejos especulares, de imágenes o fotos que doblan, desplazan y sustituyen las supuestamente reales, situando el

centro de atracción de la obra fuera de la misma obra. El tema adopta así múltiples variantes: la copia imitada por el original,<sup>25</sup> el reflejo especular más real que la realidad misma,<sup>26</sup> el doble como simulacro de una identidad vacía,<sup>27</sup> la repetición especular y perfecta de la gemelidad,<sup>28</sup> etc.

Para no prolongar sin tino la relación de las figuras duplicadas, me ocuparé sólo de dos que me parecen ejemplares de la forma como Umbral entiende este tema. En primer lugar, me referiré a *Las ánimas del Purgatorio*, donde, a mi juicio, lo ha resuelto mejor, ensamblándolo de manera perfecta y simbólica dentro de una autoficción. Por un lado, la novela utiliza de manera libre una experiencia juvenil del autor: la tisis que le tuvo en cama durante un año. (Esta enfermedad es ya una duplicación de la materna, que ya había contado en algunas novelas anteriores.) Por otro, es la novela de la tía Algadefina, versión literaria de Josefina, una tía real de Umbral. El autor la conoció sólo por foto, pues murió poco después de nacer él.<sup>29</sup> De hecho dicha foto se convierte en la realidad de la que parte la novela, es decir, la novela es desde este punto de vista el reflejo de un reflejo o el reflejo de una ausente, como unos años más tarde *Las Señoritas de Aviñón* será un libro escrito a partir de un cuadro, es decir, la representación literaria de otra representación pictórica, y cuyo argumento transcurre entre este cuadro y el *Guernica*.

En realidad, Algadefina está en el lugar y en lugar de la madre, a la que se parece mucho y a la que se quiere celebrar y homenajear una vez más. Todo evoca en este relato a la madre: "La madre es todo, cuando falta la madre" (p. 204); pero al mismo tiempo está doblemente ausente, desplazada y sustituida por la tía. Desde la imagen de una foto, el relato crece en torno al doble de la madre, la metáfora de su entidad inaccesible. Ya he dicho que la madre es ese centro inalcanzable e inexpresable al que se le da vueltas en un intento de fijarlo, explicarlo o escamotearlo. En esta novela, en cambio, entiendo que este desplazamiento de la madre, su sustitución por un doble está más justificado que en otras ocasiones. Lo que cuenta o quiere expresar líricamente esta autoficción es la pasión física por la madre, el deseo edípico por ella. Al desviar a la figura de la tía el amor carnal de la madre, se evita el tabú y se produce, en otro sitio y de manera desplazada, el mismo efecto:

"...era como otra mamá que mamá, a la que uno podía amar con amor de hombre de veinte años, porque no era mamá y porque estaba muerta"; "...era una manera venial de perseguir la intimidad adorada de la madre..." (pp. 12 y 203).

Una vez establecido el mecanismo sustitutorio de la madre (que señala quizás un sentimiento de orfandad), Umbral extiende el desplazamiento, prolonga la elipse, abriéndola a otro tipo de correspondencias duales, como son las amigas de la madre (Luisa Lammanier, Eugenia Primo, María Eugenia, María Luisa, etc.) dobles eróticos de ésta:

Cómo se parecía a mi madre Eugenia Primo... (...)

-Tú podías haber sido hijo mío. Si tu padre llega a cambiar de opinión...

De modo que a la segunda o tercera vez que me dijo que yo podía haber sido su hijo (...) la besé en la boca (pp. 74-75).

El segundo ejemplo de figura doble, al que quiero referirme, es la del propio autor, su personaje novelesco, trasunto o *alter ego*, Paco, Paquito o Francesillo, que con su presencia en las novelas asegura la continuidad de las mismas y su lectura autoficcional. En *Los helechos arborescentes*, y en consonancia con la radical postura literaria de su escritura, este personaje o copia ficticia del autor, como si de un original se tratase, engendra sus propios desdoblamientos. En esta novela, como también en *Las giganteas*, la figura del narrador-protagonista se duplica en dos niños antitéticos y complementarios (Paquito-Francesillo; Francesillo-Olvidito), que en sus significativos nombres propios representan también el fragmentarismo y la multiplicidad del yo. Como acertadamente señala J.-P. Castellani,<sup>30</sup> el desdoblamiento del niño protagonista (niño burgués/niño marginal) le permite a Umbral escenificar de manera simbólica las contradicciones sociales, religiosas y culturales, que han caracterizado una determinada visión socio-histórica de lo hispánico:

Pero yo era también, al mismo tiempo, el niño golfo, callejero y solo que estaba en el portalón, mirándolo todo, esperando a que bajase el otro niño, esperándome bajar, para jugar con él, el niño rico, que traería un gran balón, o una bici.

Paquito, el niño bien que era yo, se asomaba al balcón... (...) Y Francesillo, el niño golfo y puto que era yo, le insultaba al otro.

-Venga, baja ya, litri, que me aburro.

-Tengo que hacer los deberes (pp. 42- 43).

Pero el significado de los desdoblamientos del narrador-protagonista no se agotan en la interpretación socio-histórica, pues este singular uso del doble en textos novelescos autoficcionales pretende plasmar arquetípicamente la constitución del propio "yo", como una superposición de distintos y sucesivos "yoes" o como una transacción entre la simulación plagiaria y la necesidad de una identidad. El resultado es una imagen del yo/yoes como artificio, desdoblamiento y fragmentación de una identidad que se embosca y se camufla, se muestra y se desvela en un juego infinito de espejos:

El Olvidito sólo es la semilla mía interior que no quiere crecer, hacerse hombre. Qué bien quedarse para siempre entre el río y las águilas, como el Olvidito. (...) El Olvidito, fuese o no invento mío, era el yo que se quedaba en el río, libre para siempre, y hasta volador (*Las gigantesas*, págs. 232-233).

El doble le permite a Umbral multiplicar la vida en el texto o al menos combatir la sensación de no-existencia, reforzando la idea, tan querida por él, de que la vida verdadera está en la literatura, es decir, en el doble. Pero al tiempo, esta insistencia en el doble demuestra, una vez más, la imposibilidad de vivir la realidad, la incapacidad de verse a sí mismo en sí mismo. La figura del doble de uno mismo obedece a un deseo consciente/inconsciente de ser otro, de suspender la vigencia del uno y de distanciarse de sí mismo por rechazo, por miedo o por estética. Pero, como sabemos por los relatos oraculares, no es posible escapar a uno mismo ni al destino propio, y cualquier intento o maniobra para escapar a ellos nos acerca de manera ineluctable al punto de partida, al uno.<sup>31</sup> Por eso el narrador protagonista de *Los hechos arborescentes*, que oscila entre el doble y el uno, entre el artificio y la verdad, declara: "... fui comprendiendo de pronto que yo había estado realizando algo así como el modelo de Lord Byron niño, aprendido en una biografía del romántico adaptada para adolescentes (...) de modo que todo era una farsa, un yo

superpuesto de yoes, un engaño, una mentira, un amaño, un plagio, un narcisismo de espejos espúreos, pero a medida que tomaba conciencia de mi falsedad, de mi radical inautenticidad, la recitación de mi voz, de mi alma, se hacía más auténtica..." (pp. 143-144).

En cierto modo, y de eso da cuenta el relato, el reconocimiento y asunción de sí mismo supone la renuncia al doble y la vuelta al origen, al uno. Pero ¿cómo hacerlo en una obra que se fundamenta en el doble? ¿Puede Umbral existir fuera del doble? El problema de Umbral, desde el punto de vista autobiográfico, reside en que su identidad individual es su ser de papel, su vida escrita, es decir, su doble literario, el único visible y perceptible. Si Umbral renuncia al doble, renuncia a sí mismo, pues su obra, que despliega una infinidad de imágenes dúplices, es incapaz de establecer la propia existencia por sí misma. Y por eso, en consecuencia, se aferra a esa multiplicidad de imágenes o identidades de papel. El mundo verdadero y el propio ser son, desde esta óptica, conjeturables, dudosos, indemostrables en sí mismos. El único documento, que fundamenta su mundo y demuestra su existencia, es la propia obra y a ella apela Umbral. En sus signos vive y -sólo en ellos se nos hace visible.

Es difícil, creo, aportar alguna razón más de tan complejo y difícil tema, sin incurrir en simplificaciones. La noción de doble está, como ya dije, ligada en Umbral a su concepción de la literatura, como duplicado creativo de la realidad que borra la realidad en primer grado y la sustituye por *otra*. O, por el contrario, acepta la realidad, pero no sus consecuencias que son sublimadas en la invención. De ahí su insistencia en hacer autobiografía, pero sin renunciar a ficcionalizar lo desagradable o hermosearlo líricamente. El doble es precisamente lo que permite eludir lo real y sus aspectos menos tolerables.

## IX

Esta proliferación de dobles propios y ajenos es concordante con la decisión de Umbral de vivir en la escritura, de vivir la escritura o de contemplar su vida a través del diorama de la literatura. Pero desplazar el centro biográfico al centro de la escritura, construirse con las palabras una vida *otra* con la intención de borrar la vida propiamente dicha, encierra peligros

de solipsismo y de manierismo que el autor no ignora, y tampoco rechaza: "El estilo como afirmación de la individualidad. No se escribe para decir una cosa, sino para lucir un estilo. Esa es la gran trampa del estilo. Había que procurar que lo dicho tuviera siempre, cuando menos, tanta importancia como las palabras. Pero este problema se resolvía a un nivel más hondo cuando el estilo no era una manera de escribir solamente, sino una manera de ver el mundo".<sup>32</sup> Unos años después el autor sigue fiel a sus principios, si acaso los ha radicalizado, y contempla su vida-escritura como una metafórica elipse: "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 escritura".<sup>33</sup> Según la lógica del propio autor, la escritura podría convertirse en fórmula manierista y el mundo novelesco, reducirse a un refugio en donde proyectar un estilo. Éste es posiblemente el riesgo de los escritores, que, como Umbral, se han creado un mundo y un estilo propios.

Sin embargo, a pesar de ese desplazamiento, de crearse otra vida en la literatura, Umbral no llega a expulsar la dimensión referencial-realista de sus novelas. De hecho hace muchos años que representa una de las posturas críticas más acertadas del periodismo español, y ésta no es ajena a sus novelas. A mi juicio, las novelas no se instalan sin más en el plano de la "literatura pura", sino que, a través de las referencias autobiográficas e históricas, señalan el territorio de la suplantación literaria, que no tendría sentido paradójicamente sin implicar o suponer la vida o la historia mismas. En ocasiones, es verdad que el estilo o el diorama literario intervienen más como pantalla que oculta o oscurece lo que hay detrás o sugieren los relatos, pero, en otras, las representaciones urdidas son emanaciones de un mundo interior, que se expresa así en una suerte de autobiografía simulada, una autobiografía, eso sí, llena de ambigüedades, lagunas e interrogaciones, que podemos leer oblicuamente, pero de forma incompleta.

A los que nos interesa la obra de Umbral, y también la autobiografía y sus problemas, nos gustaría que escribiera la suya. Podría ser un texto de gran calidad literaria y calado humano, globalizador de toda su obra. Su experiencia como escritor y como hombre así al menos lo prometen. Nos ayudaría a

comprender al autor que más se ha expuesto entre los nuestros a la mirada pública y permitiría apreciar su labor de creación novelística, contrastarla con el referente extratextual que la sustenta. Sin embargo, resulta improbable que esto ocurra por la dificultad que entraña deshacerse del doble, separar vida y escritura, persona y personaje, en un autor que ha hecho de esa confusión su razón literaria y quizá vital. También porque le supondría cerrar tal vez su veneno creativo más caudaloso.

Puesto a conjeturar las posibles causas por las que Umbral no se ha decidido hasta ahora a escribir esa esperada autobiografía, he recordado lo que con motivo de su 60º cumpleaños contestó a una pregunta del *ABC Cultural*: ¿A quién tiene miedo Francisco Umbral? A Francisco Umbral, respondió. Quiero pensar que no es ésta la razón.

## Notas

<sup>1</sup> *La belleza convulsa*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 11-13.

<sup>2</sup> *Los cuerpos gloriosos. Memorias y semblanzas*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 285.

<sup>3</sup> *Diario político y sentimental*, Barcelona, Planeta, 1999, p. 408.

<sup>4</sup> "Las vidas de Umbral", *Ínsula*, 581, 1995, pp. 4-5.

<sup>5</sup> *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe/Selecciones Austral, 1978, p. 80.

<sup>6</sup> "Infancia y novela", prólogo a *Los males sagrados*, Barcelona, Destino, 1976 (2ª ed.).

<sup>7</sup> "Memorias de un niño de provincias", *España como invento*, Madrid, Libertarias-Pluma Rota, 1985, pp. 211-219.

<sup>8</sup> M. Alberca, "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, Universidad de Barcelona, 1996, pp. 9-20. En aquel trabajo, entre las 25 autoficciones consideradas, Umbral era el único escritor que figuraba, de manera incompleta y provisional, con tres novelas (*Las ninfas*, *Los helechos arborescentes* y *El hijo de Greta Garbo*).

<sup>9</sup> Para la búsqueda bibliográfica de la desmesurada obra de Umbral me he ayudado del completo y riguroso catálogo, que, bajo el título "Francisco Umbral: bibliografía", realizó Luis García Jambrina (*Ínsula*, 581, mayo, 1995, pp. 15-17).

<sup>10</sup> M. García-Posada, *La rosa y el látigo*, Madrid, Espasa, 1995, p. 19.

<sup>11</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, y *Moi aussi*, París, Seuil, 1986; y Jacques Lecarme,

"Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie.* (Ed. Ph. Lejeune, *Ritm*, 6, 1993, pp. 227 y ss.).

<sup>12</sup> "... nadie sabe ya que esto de Umbral es seudónimo que tapa sus apellidos algo más corrientes, pues se llama de verdad Francisco Pérez Martínez." (Dámaso Santos, *De la turba gentil... y de los nombres*, Barcelona, Planeta, 1987, p. 157).

<sup>13</sup> "Le pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom, exactement comme celui qu'une religieuse prend en entrant dans les ordres." (Ph. Lejeune, *ob. cit.*, 1975, p. 24.)

<sup>14</sup> G. Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987.

<sup>15</sup> "El tiempo lento de la provincia, o la ausencia de tiempo, siendo un mal administrativo, es un bien colectivo en tanto que todo está vigente/presente. De esta simultaneidad del tiempo en el tiempo, entrecruce de unos siglos con otros, me nació a mí la idea de *Los helechos arborescentes*, libro en clave de anacronismo, pues el anacronismo es la clave de la provincia." ("Memorias de un niño de provincias", *España como invento*, Madrid, Libertarias-Pluma Rota, 1985, p. 211.)

<sup>16</sup> "Pero también soñaba mis libros. Biografías donde el personaje tuviera más vida que obra, donde yo le prestase mi carne para que fuese algo más que un fantasma. Novelas que se saliesen de la novela -entonces no se llevaba eso en España-, y convirtieran la acción en lirismo. (...) Memorias, autobiografías, libros sobre sí mismo, diarios, el teletipo interior enviándome noticias urgentes y eternas de lo que me pasa por dentro y dejando constancia de lo que ocurre cada día en mi vida. (...) El único ser vivo del que puedo ver las entrañas soy yo mismo. Mis entrañas no son más nauseabundas que las de cualquier otro, pero las prefiero porque son mías y las exhibo porque dan razón de mí. No hay otro conocimiento científico que el conocimiento de uno mismo." (*Retrato de un joven malvado*, Barcelona, Destino, 1973, pp. 211-212.)

<sup>17</sup> F. Umbral, "Maneras de redactar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385, julio, 1982, p. 59.

<sup>18</sup> "Infancia y novela", prólogo a *Los males sagrados*, Barcelona, Destino, 1976 (2ª ed.), p. 16.

<sup>19</sup> Prólogo, "Infancia y novela", *Los males sagrados*, p. 11.

<sup>20</sup> *Los Cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 14.

<sup>21</sup> Umbral mismo ha señalado esta posible limitación de sus novelas de infancia en alguna ocasión: "... he reducido mi infancia a un ejercicio de redacción/reducción" ("Maneras de redactar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385, julio, 1982, p. 56).

<sup>22</sup> Mis pesquisas coinciden con las de Mariana Genoud de Fourcade, que se ha preguntado también sobre la verdad autobiográfica de *Los cuadernos de Luis Vives*. El recurso

persistente a jugar en un terreno indefinido entre la memoria y la ficción y la imposibilidad de cerrar el círculo materno son algunos de los aspectos que destaca su trabajo "Narración, memoria y crónica en Francisco Umbral: una reconstrucción de la identidad", *Literatura y conocimiento. Estudios teórico-críticos sobre narrativa, lírica y teatro*, Universidad Nacional de Cuyo, Los Libros del GEC, 1998, pp. 158-160.

<sup>23</sup> "No he dicho una verdad nunca" dijo una vez Umbral preguntado sobre el contenido de sus libros autobiográficos (*El Mundo*, 30 de julio de 1997, p. 44). Lo que abunda en la idea que vengo desarrollando de que Umbral "crea" conscientemente o manipula a sabiendas su pasado y su memoria.

<sup>24</sup> "Había sido muchos hombres en un día (...) me preguntaba si estaba representando una comedia, si algo de todo aquello era verdad o lo iba a ser algún día, y llevaba en el fondo esa duda radical y vaga que es la duda sobre uno mismo, sobre la propia sinceridad, el no saber si uno se está engañando voluntariamente, ese final falaz y triste que hay dentro de uno" (*Las ninfas*, p. 115).

<sup>25</sup> "Greta Garbo decidió parecerse a ella (la madre), porque la había visto retratada en una revista española (...) y de ahí nació Greta Garbo, una cursi que se pasaría la vida malimitando a mi madre en las películas.

Greta Garbo le copió a mi madre la gracia fija y fácil de la honda breve en el pelo, la frente limpia de mujer que se atreve a pensarlo todo, los ojos claros y alegres y tristes, tan grandes en la cara, la nariz recta y la boca convencional, que era lo más de la época.

Qué habría sido de Greta Garbo sin mi madre." (*Los helechos arborescentes*, p. 56.)

<sup>26</sup> "Ido el humo del tren, la ciudad en el agua recomponía su reflejo, mucho más sólido que la propia ciudad" (*Las giganteas*).

<sup>27</sup> "- Salgo con la princesita Seina de Polignac -me dijo un día Federico Lasalle.

- Seina de Polignac es la mía -le dije. (...)

Idéntica tarjeta que no era de ninguna de las dos... " (*Las ánimas del Purgatorio*, p. 82). La misma anécdota, que ejemplifica el doble de una identidad impostada, la encontramos en *Las ninfas* con los mismos nombres y personajes.

<sup>28</sup> "Las gemelas Morer, María Victoria y Victoria María, en su bicicleta doble, pedaleando una detrás de la otra, como dos figuras iguales, igual arregladas como una duquesa repetida..." (*Las giganteas*, p. 151).

<sup>29</sup> Umbral ha comentado autobiográficamente los entresijos creativos de esta novela en *Los cuadernos de Luis Vives* (pp. 117-121), en cierto modo de manera redundante, pues el propio texto daba ya algunas de sus claves. (cfr. *Las ánimas del Purgatorio*, pp. 12 y 203-204).

<sup>30</sup> "Ce mouvement est rendu possible, ou en tout cas plus signifiant, par le dédoublement du narrateur-protagoniste en deux enfants antithétiques que représentent, par leur

