



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA PRESENCIA DE LOS GÉNEROS ÍNTIMOS EN *MORTAL Y ROSA* DE FRANCISCO UMBRAL:  
DEL ENSAYO LÍRICO AL DIARIO ÍNTIMO**

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**MAESTRO EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)**

PRESENTA:

**VÍCTOR MANUEL JUAN PABLO ARRIAGA RAMOS**

**TUTORA: DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE, 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Mi proyecto no hubiera sido posible sin una red de investigadores, más grande de lo esperado, cuya aportación fue crucial. En primer lugar, debo agradecer a mi tutora, la Dra. Blanca Estela Treviño, por creer en mi escritura, por haberme dado entera libertad intelectual y por fomentar en mí disciplina y perseverancia. Agradezco al apoyo del proyecto PAPIIT IN404516 que, coordinado por la Dra. Treviño, permitió la visita a México del Dr. Manuel Alberca, con quien tuve el privilegio de intercambiar ideas sobre mi objeto de estudio. En conjunto, agradezco al equipo del Seminario de Escrituras Autobiográficas en México.

A mis profesores: Dr. Gabriel Weisz, Dr. Héctor Perea, Dra. Rocío Olivares, Dra. Ute Seydel, Dra. Liliana Weinberg, Dra. Teresa Miaja. Ellos hicieron de la carrera el periodo de mayor aprendizaje de mi vida. Agradezco a la Mtra. Brenda Franco y al Dr. Miguel Rodríguez Lozano por sus atenciones en la Coordinación del Posgrado en Letras.

A la Dra. Paloma Torres por sus sugerencias. Al Lic. Hugo Espinosa, cuya inagotable curiosidad abonó a mi investigación. A la Dra. Katia González por sus consejos. A la Dra. Carolina Zárate y a Paola Catalina Áreas, de la Universidad de Los Andes en Bogotá, Colombia, por su generosidad a lo largo de mi búsqueda hemerográfica apoyada por el PAEP. Al Dr. Ignacio Prado por su amistad. A la Dra. Anna Caballé quien, a pesar de la distancia, externó interés en mi trabajo. A Piedad Bonnett, por la tarde lluviosa en la que tuve el honor de conocerla. A Emmanuelle Rodríguez, psicoterapeuta, por enseñarme a soltar el pasado. Finalmente, debo agradecer al Dr. Arnoldo Kraus por haber aceptado la invitación de ser mi sinodal. Me siento honrado de haber trabajado con todos ustedes.

Daniel Suástegui: gracias por acompañarme al principio de este viaje. Emiliano Álvarez y Olinca Olvera: gracias por su ayuda. José Miguel Rentería: gracias por creer en mí, ¡va por *Emerson*! Luis Fernando Serna: gracias por tu motivación y guía intelectual. Jorge Favela, Santiago Mercado, Paolo Pérez: gracias por haber sido mis cómplices (por esa mañana arrojando guijarros en Mazunte). Luciana Mazzotti y Mario Espinosa: gracias por ser mis mejores amigos. Sara Garzón: gracias por esa tarde en Oventik. Alan Soto: gracias por tu amistad. Juan Caloca y Albertine Stahl: gracias por hacerme trabajar. A Omar Pech, mi hermano. A mi madre por su apoyo. Dedico este proyecto a la memoria de ARG (†), quien con seguridad comparte este orgullo mío.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
<b>1. LA LÍRICA COMO GÉNERO LITERARIO .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 LA NOVELA LÍRICA EN ESPAÑA .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1.1 FRANCISCO ÚMBRAL Y LA NOVELA LÍRICA .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2 FRANCISCO ÚMBRAL Y LA POESÍA .....</b>	<b>23</b>
<b>1.3 PERFILES DEL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA .....</b>	<b>26</b>
<b>1.4 EXPRESIONES LÍRICAS EN <i>MORTAL Y ROSA</i> .....</b>	<b>28</b>
<b>2. EL ENSAYO COMO GÉNERO LITERARIO .....</b>	<b>33</b>
<b>2.1 EL ENSAYO LITERARIO EN ESPAÑA .....</b>	<b>41</b>
<b>2.2 FRANCISCO ÚMBRAL Y EL ENSAYO .....</b>	<b>46</b>
<b>2.3 <i>MORTAL Y ROSA</i> COMO NOVELA-ENSAYO .....</b>	<b>49</b>
<b>2.3.1 LOS TEMAS ENSAYÍSTICOS EN <i>MORTAL Y ROSA</i> .....</b>	<b>54</b>
<b>2.4 LA NOVELA FILOSÓFICA Y LA NOVELA DE IDEAS .....</b>	<b>60</b>
<b>2.5 EL ENSAYO, ENTRE LA COLUMNA Y EL AFORISMO .....</b>	<b>62</b>
<b>3. EL DIARIO COMO GÉNERO LITERARIO .....</b>	<b>67</b>
<b>3.1 EL DIARIO LITERARIO EN ESPAÑA .....</b>	<b>72</b>
<b>3.2 ESCRITURA Y DUELO .....</b>	<b>74</b>
<b>3.3 EL IMPULSO DIARÍSTICO EN <i>MORTAL Y ROSA</i> .....</b>	<b>78</b>
CONCLUSIONES .....	82
BIBLIHEMEROGRAFÍA .....	87

*Y ya que el vino había de volcarse, sea un sacrificio, acepto:  
sea una libación eficaz para la tierra que lo ha recibido*  
ALFONSO REYES

*I did not know the work of mourning  
Is like carrying a bag of cement  
Up a mountain at night*  
EDWARD HIRSCH

## INTRODUCCIÓN

«La chica de la tesis es siempre como un jardinero que viene a cuidarnos y remozarnos un jardín olvidado. Cómo decirle que por ese jardín ya no paseamos nunca, que da igual».<sup>1</sup> Sentencioso e incisivo, el narrador en *Mortal y rosa* (1975) juzga la elaboración de «la tesis, las traducciones, los trabajos que quieren hacer de uno un sistema cerrado y ejemplar».<sup>2</sup> ¿Cómo defender su antiacademicismo? Resulta irónico que, a pesar de sus beligerantes posturas, el libro exalte el canon literario europeo, haciendo claro alarde de su autodidactismo e idiosincrasia. Entonces ¿por qué dedicarle a una tesis a un libro que abiertamente se resiste a ser estudiado? Sin duda, detrás de su inconformismo ante la figura del sujeto letrado subyace un modelo de escritura impulsado la *emoción*.

Pero ¿cómo hablar de la emoción al tratarse de una obra literaria? Antonio Damasio ha señalado que los estudios apegados a la neurociencia del siglo XX aislaron a las emociones del centro de la discusión, siendo indisociable el pensar del sentir.<sup>3</sup> Damasio inclusive denuncia un «giro perverso» que, durante el romanticismo, situó a la emoción en el cuerpo y a la razón en el cerebro, lo cual culminó con la consideración de las emociones como un aspecto irracional a lo largo del siglo XX.<sup>4</sup> Al haber sido escrita en un periodo de crisis a causa de la enfermedad y posterior muerte del único hijo del escritor español Francisco Umbral (1932-2007), *Mortal y rosa*, novela que ha sido llamado en varias ocasiones su obra maestra, sitúa a la emoción del autor por encima del conocimiento libresco y los valores sociales de su época. La necesidad de su escritura, diríase, surge de una búsqueda por la

---

<sup>1</sup> Francisco Umbral. *Mortal y rosa* (Barcelona: Destino, 2001), 178.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt Brace & Company, 1999), 39.

<sup>4</sup> *Ibid.*

*homeostasis*, concepto que Damasio retoma de Walter B. Cannon, y que alude a la función que coordina el balance de aquellas reacciones fisiológicas que mantienen estable al cuerpo humano.<sup>5</sup> La escritura se vuelve una forma para mitigar el dolor y recobrar el temple tras la muerte del hijo, pérdida que no posee nombre. Como declaró el poeta Javier Sicilia, «la muerte de un hijo es siempre antinatural y por ello carece de nombre: entonces no se es huérfano ni viudo, se es simple y dolorosamente nada».<sup>6</sup>

La enfermedad que acabó con la vida del hijo de Umbral desvió la intención original de su proyecto y, finalmente, tras la publicación de *Mortal y rosa* en 1975, la novela fue leída como un memorial tras la pérdida. El deceso del hijo, no obstante, abre pauta para otras disquisiciones: la escritura, el erotismo, el cuerpo, las estaciones, la poesía, la infancia y la creación artística. Escrito en primera persona, los mecanismos literarios de *Mortal y rosa* escapan a los procedimientos habituales de las expresiones autobiográficas, tanto en términos cronológicos como estilísticos.<sup>7</sup> A pesar de que los nombres de los referentes reales aparecen velados, el libro posee un carácter testimonial que vuelve innegable la presencia enfática de Francisco Umbral como identidad verídica en profundo estado de duelo. Dicha fractura emocional se refleja, valga la redundancia, en una fractura compositiva al interior del libro al intercalar distintos géneros propios de la expresión autobiográfica. Mi investigación analiza la presencia de los géneros o «grupos literarios» asociados a las escrituras del yo a lo

---

<sup>5</sup> Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens*, 138.

<sup>6</sup> Javier Sicilia, «Carta abierta a políticos y criminales», *Proceso*, 3 de abril del 2011, <https://www.proceso.com.mx/266990/javier-sicilia-carta-abierta-a-politicos-y-criminales>.

<sup>7</sup> Si bien *Mortal y rosa* parte de una experiencia biográfica verídica, el trabajo de composición y el escaso detalle en nombres y anécdotas, nos remite a algunos procedimientos de la literatura de autoficción. Para Alicia Molero, el periodo de 1975 presenta tendencias literarias marcadas por el subjetivismo y el ensimismamiento del yo. De igual forma, señala coincidencias entre el auge de las tendencias autoficcionales francesas y ciertos casos de la literatura española de dicho periodo. Véase *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, Antonio Muñoz Molina* (Bern: Peter Lang, 2000), 59.

largo de *Mortal y rosa*: la lírica, el ensayo y el diario íntimo, entendidos como géneros independientes que han evolucionado a lo largo de la historia literaria.

No obstante, ¿a qué clase de *yo* me refiero?, ¿cuál es su naturaleza?, ¿cómo se narra? Para Claudio Maíz, la escritura del *yo* se asocia a la construcción del sujeto moderno. Heredera del humanismo renacentista, el *Yo* no puede comprenderse como un todo unificado, sino como un proyecto cambiante, el cual, entrado el siglo XX, se debate entre diversas teorías y perspectivas. Maíz se cuestiona: «¿qué permanece de ese sujeto autónomo, racional y autodeterminado, atacado por diversos paradigmas sociales y culturales (marxismo, vanguardias poéticas, psicoanálisis, posestructuralismo)?». <sup>8</sup> El *yo* (*Self*) se manifiesta como una composición fragmentada que, en palabras de Anna Caballé, «no es una entidad formal sino un componente fluido que es actualizado constantemente». <sup>9</sup> El *yo* en *Mortal y rosa* —si hay manera de describirlo— es una compleja amalgama de emociones (despiadada ironía, pesimismo, melancolía, vitalidad) enmarcada en el ocaso franquista.

*Mortal y rosa* representa una bisagra en el panorama de las letras españolas del siglo XX al situarse en un momento crucial de la historia del país: la caída del dictador Francisco Franco. Manuel Alberca sostiene que 1975 marca «el inicio del género autobiográfico hacia su madurez democrática y moderna». <sup>10</sup> El periodo de transición incitó a relatar subjetividades desde nuevas perspectivas, algunas hasta entonces censuradas. Según Alberca, «a partir de la muerte de Franco y de la restauración del sistema político de la monarquía parlamentaria

---

<sup>8</sup> Claudio Maíz, «Las escrituras del Yo: continuidad o discontinuidad de un discurso moderno», en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, coord. Blanca Estela Treviño García (Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores; Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 113.

<sup>9</sup> Anna Caballé Masforroll, «La autobiografía en el siglo XXI: entre el yo y el Yo», en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, coord. Blanca Estela Treviño García (Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores; Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 32.

<sup>10</sup> Manuel Alberca, *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (Málaga: Editorial Pálido Fuego, 2017), 202.



fueron aumentando la publicación de memorias y autobiografías: unas destacaban por su calidad literaria, otras por su capacidad reivindicativa como expresión de nuevas sensibilidades y conductas antes silenciadas [...]». <sup>11</sup> En otras palabras, la libertad de expresión como consecuencia del fin del franquismo posibilitó las condiciones para un cultivo más pleno de lo autobiográfico.<sup>12</sup>

Francisco Umbral es reconocido por haber hecho de su experiencia vital materia de sus libros, pero no cultivó los géneros autobiográficos de modo convencional. Por el contrario, para Anna Caballé, autora de la única biografía sobre Francisco Umbral, «son continuas las preguntas que se hace [el autor] acerca del carácter híbrido de sus libros, que no consigue identificar nunca con la suficiente nitidez: ¿qué es lo que escribe?, ¿son novelas, ensayos, memorias, diarios íntimos?». <sup>13</sup> *Mortal y rosa* ilustra muy bien tales contradicciones: es un libro en anamorfosis, donde los ensayos se vuelven versos; el diario, novela; los poemas y los aforismos, bloques de prosa. Para Carlos X. Ardavín,

No cabe duda de que el asunto más debatido en torno a *Mortal y rosa* ha sido su definición genérica. ¿Trátase de un diario íntimo, como se consigna varias veces en sus mismas páginas?, o, más bien, ¿cae en el campo de la novela lírica? Alrededor de estas dos coordenadas han aparecido denominaciones tan dispares como ensayo, poema en prosa y autobiografía. Lo cierto es que todavía en la actualidad no existe un consenso crítico acerca de esta fundamental cuestión, planteada —conviene subrayarlo— por la propia obra.<sup>14</sup>

¿Sería necesario llegar a un consenso? ¿Por qué intentar clasificar a un libro «inclasificable»? Críticos como Juan Manuel de Prada han convenido en considerar «baladí» toda discusión clasificatoria.<sup>15</sup> En desacuerdo con este tipo de lecturas que clausuran el

---

<sup>11</sup> Manuel Alberca, *La máscara o la vida*, 203.

<sup>12</sup> Para José Romera Castillo, la proliferación autobiográfica española a partir de los años setenta responde a la búsqueda de una nueva perspectiva dentro del panorama literario, así como al impulso de renovación estilística y las siempre cambiantes expectativas editorialistas. Véase su sintético estudio «Panorama de la Literatura Española Autobiográfica (1975-1991)», en *Anthropos: Boletín de información y documentación* no. extra 29, 1991 (Ejemplar dedicado a: La autobiografía y sus problemas teóricos), 170.

<sup>13</sup> Anna Caballé, *Francisco Umbral. El frío de una vida* (Madrid: Espasa, 2004), 49.

<sup>14</sup> Carlos X. Ardavín, «*Mortal y rosa* en la crítica literaria», 12.

<sup>15</sup> Juan Manuel de Prada. «Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*». *Ínsula* 581 (1995): 20.

debate (mi estudio tampoco pretende conseguirlo), decidí analizar la presencia de la lírica, el ensayo y el diario íntimo como «ramificaciones» de las expresiones de un mismo *yo* que, al narrarse, es uno y también muchos otros.<sup>16</sup>

Para Pedro Aullón de Haro, «las operaciones de especificación genérica se ejercen, deben ejercerse, sobre un objeto históricamente formado o en formación acerca del cual existe una conciencia cultural de producción y recepción (...) o incluso extensa producción de estudios críticos».<sup>17</sup> Al proponer un sistema de géneros que reformula el sistema dialéctico hegeliano, Haro sitúa al ensayo en el centro, como síntesis entre los géneros *artísticos* (poéticos) —poesía (lírica), novela (épica) y teatro (dramática)— y los géneros *prosísticos*, que pueden tender hacia la aproximación científica (artículo, panfleto, folleto), o hacia la artística (aforismo, auto/biografía, diario). El orden de mi análisis se apega a su sistema.

El primer capítulo analiza las modulaciones de la lírica en tanto género literario, prestando particular atención al poema en prosa. La presencia del «lirismo» emerge, asimismo, en otros subgéneros como la «novela lírica» o la prosa poética. El uso del término «expresión lírica» engloba las cambiantes aproximaciones del autor con la poesía lírica.

El segundo capítulo gira en torno al ensayo literario. Es la primera ocasión en la que una investigación analiza el «modo ensayístico» en *Mortal y rosa*. Buena parte de la crítica había pasado por alto la cualidad argumentativa del libro, asociada con las reglas discursivas

---

<sup>16</sup> Retomando las ideas de Ulric Neisser, Paul John Eakin defiende las cinco categorías en las que el *yo* se desenvuelve: *ecological self* (el yo en relación a su ambiente físico), *interpersonal self* (el yo comprometido en relaciones interpersonales), *extended self* (el yo de la memoria), *private self* (el yo de las experiencias íntimas), *conceptual self* (el yo que dispone y reorganiza la información que conforma su identidad). Podría pensarse que son las herramientas con las cuales se presenta el yo narrado ante sus lectores. Véase *How Our Lives Become Stories: Making Selves* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 21.

<sup>17</sup> Pedro Aullón de Haro, «Las *categorizaciones* estético-literarias de dimensión: género / sistema de géneros y géneros breves / géneros extensos», *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016), 62.

del ensayo literario. Asimismo, el ensayo se emparenta con otros géneros prosísticos de tendencia artística: el artículo y el aforismo.

El tercer capítulo se centra en el diario íntimo. Miguel García-Posada aseguraba que *Mortal y rosa* es, ante todo, un «diario íntimo».<sup>18</sup> Sin embargo, Introduzco la acepción «diario de ficción» como una modalidad en la que las convenciones propias del género son reformuladas en una novela. Además, propongo una tipología particular para comprender el género diarístico a partir del tema central del libro: *el diario de duelo*, que fue puesto en práctica por Roland Barthes tras la muerte de su madre en 1977.

Mediante una metodología comparativa, mi disertación presenta una constelación de obras que confiere nuevos significados al libro umbraliano. Para Miguel Ángel Garrido, «el género, en efecto, por una parte es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y toda la historia».<sup>19</sup> Sería imposible reflexionar sobre este libro sin aludir a otros libros. Al verbalizar la pérdida, *Mortal y rosa* desborda su capacidad de inscripciones al citar a filósofos y aforistas; terapeutas y diaristas; poetas simbolistas y barrocos, siendo la muerte el *leit motiv*. Ángel Loureiro considera que «la catástrofe de la muerte [...] perturba toda posible coherencia en una narrativa personal, engendra relatos alternativos, genera estrategias encaminadas a dar sentido a esa catástrofe que interrumpe el lenguaje como contenido: la muerte es una catástrofe del lenguaje».<sup>20</sup> A esa catástrofe se impone *Mortal y rosa*: un *collage* de las emociones suscitadas tras la pérdida.

---

<sup>18</sup> Miguel García-Posada, *Prólogo a Mortal y rosa*, de Francisco Umbral (Barcelona: Destino, 2001), 9.

<sup>19</sup> Citado en Kurt Spang, *Géneros literarios* (Madrid: Editorial Síntesis, 2000), 22.

<sup>20</sup> Ángel G. Loureiro, «La vida con los muertos», *Revista canadiense de estudios hispánicos* 30, no. 1, 2005 (Ejemplar dedicado a: La creatividad del yo. Memoria, olvido y texto autobiográfico), 146.

## 1. LA LÍRICA COMO GÉNERO LITERARIO

A lo largo de mi primer capítulo usaré continuamente el término «lírico» con distintos matices, inclusive distanciándome de la conocida tríada aristotélica. De acuerdo con Kurt Spang, la lírica posee, desde sus inicios, ciertos rasgos diferenciadores, como el no tener una temporalidad histórica fija (lo cual lo aleja del drama o la narración), así como la brevedad y lo instantáneo de sus temas y situaciones anímicas.<sup>21</sup> En las obras líricas prevalece la función poética del lenguaje. A la par de sus temáticas cotidianas o sentimentales, la mayoría de las veces la lírica se apoya en formas métricas para generar una esfera afectiva con el lector.<sup>22</sup> La lírica comprende subgéneros tan vastos como las endechas, las elegías y el poema en prosa, que no está versificado. Esto proviene de un periodo de quiebre ocurrido a principios del siglo XIX en el que, como señala Yuri Lotman, emerge la oposición entre poesía y prosa entendida como lo artístico y lo no artístico.<sup>23</sup> Por tanto, el surgimiento de la prosa artística de matices líricos que nace en el contexto decimonónico responde a la negación de un sistema poético que favoreció a las formas de versificación tradicionales. Así, las exigencias del yo lírico excedieron los límites de la poesía versificada y repercutieron en otras formas, como la poesía en prosa, el fragmento y la novela.

Al tratarse de una obra en prosa de mayor extensión, podríamos afirmar que una novela lírica consiste en una obra literaria cuya configuración lingüística se amolda a la morfología del lenguaje lírico. O, bien, una obra literaria cuya intencionalidad narrativa es indistinguible a la de una enunciación poética cuya experiencia literaria se confunde con la experiencia vivida, simbiosis que se consolidó a partir del cancionero petrarquista, y que se

---

<sup>21</sup> Kurt Spang, *Géneros literarios*, 59.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 60.

<sup>23</sup> Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico* (Madrid: Ediciones Istmo, 1982), 127.

reforzó a la luz de las ideas del romanticismo alemán.<sup>24</sup> Como señala Spang, la lírica «acumula sugerencias» y no posee trama.<sup>25</sup> De esta consciente elaboración del lenguaje poético a lo largo de *Mortal y rosa* se desprenden mis indagaciones teóricas sobre la posibilidad de encontrar las modulaciones de lo lírico a lo largo del libro, no únicamente por el hecho de que algunos poemas versificados aparezcan en el *continuum* narrativo, sino también por el ejercicio de trasplante que significó la aparición de pasajes en prosa de la novela en la obra poética reunida de Francisco Umbral.<sup>26</sup>

Cabe insistir en que lo lírico no se limita a expresiones literarias versificadas. Yuri Lotman, quien entendió bien lo cambiantes que pueden ser los géneros literarios, coincide en que la disposición espacial del verso, «la forma gráfica», es su principal distintivo de la prosa.<sup>27</sup> Será de la misma idea Giorgio Agamben, para quien el encabalgamiento determina al discurso poético en su totalidad y representa el núcleo mismo del verso.<sup>28</sup> Las cesuras fónicas y de significación que el encabalgamiento instauran dentro del poema generan una contradicción interior, un ir y venir, que la sintaxis de la prosa de antemano no posee.<sup>29</sup> Agamben la llama «sublime vacilación».<sup>30</sup> En ese sentido, asocio el fenómeno de lo lírico no solo a los pasajes versificados, sino también a los prosísticos, y me sirvo de tal género literario para repensar el libro de Francisco Umbral a la luz de otras tradiciones de la lírica.

---

<sup>24</sup> Para Luis Martín-Estudillo, la construcción del sujeto lírico moderno de herencia renacentista se vuelve elusivo a partir de la poesía de Luis de Góngora. La influencia de Góngora repercute en buena medida en la poesía española de corte lírico en la segunda mitad del siglo XX. Véase «El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco», *Hispanic Review*, vol. 73, no. 3 (2005), 352-353.

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> Miguel García-Posada, *Prólogo en Obra poética (1980-2001)*, de Francisco Umbral (Barcelona: Seix Barral, 2009), 52.

<sup>27</sup> Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, 135.

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, *Idea of Prose* (Albany: State University of New York Press, 1992), 40.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 41.

## 1.1 LA NOVELA LÍRICA EN ESPAÑA

Los territorios de la novela lírica española finisecular se delimitaron gracias a una revaloración crítica gestada desde la década de los ochenta del siglo pasado. Conviene acercarnos a sus aproximaciones teóricas inaugurales, ya que aquí se afianzan algunos de sus signos distintivos. Podría añadirse que como género ha sido únicamente esbozado, y sus propuestas teóricas se fundamentaron en ese continuo *work-in-progress*, propio de obras modernistas<sup>31</sup> que van en contra de los convencionalismos del arte de novelar.

En 1984, Ricardo Gullón publicó *La novela lírica*, estudio que apuntalará tentativas determinantes para conferir sentido al modelo literario en cuestión. De acuerdo con Gullón, las características esenciales de la novela lírica en Hispanoamérica son «la interiorización, el uso de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo».<sup>32</sup> Otros factores esenciales que constituyen a la novela lírica son, de acuerdo con Gullón, el instante, la emoción por encima de la acción, así como el hecho de que es un género «intimista, confidencial y anacrónico».<sup>33</sup>

El estudio de Gullón partía de las distintas revaloraciones críticas del modernismo que le precedieron, y que establecían diferencias nítidas entre los modelos narrativos

---

<sup>31</sup> Conviene aclarar la confusión entre el modernismo hispanoamericano finisecular y el *modernism* anglosajón, como un sustituto de la vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Aunque diferenciadas ambas tendencias literarias, la novela lírica las hermana, puesto que ambas cultivaron una forma en apariencia paradójica (lo épico de la novela sumado a la lírica), de Gabriel Miró a Djuna Barnes. En ambos casos se trata de una continuidad de las expresiones poéticas de ruptura originadas desde el romanticismo. Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo* (México: Editorial Planeta, 1989): 128. Agradezco a la Dra. Carolina Alzate por la observación.

<sup>32</sup> Ricardo Gullón, *La novela lírica*, (Madrid: Cátedra, 1984), 15-16. Desde luego, estas no son características excluyentes de la novela lírica practicada por Ramón Pérez de Ayala o Gabriel Miró; cualquier lector contemporáneo se percataría de la abundancia de ejemplos con las mismas características en la narrativa posterior a ese periodo.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 33.

tardodecimonónicos imperantes, apegados al naturalismo, y los más libres, subjetivos, herederos del simbolismo, reverso de las premisas de la escritura realista.<sup>34</sup> Un tipo de escritura, pues, centrada en la conciencia y sus movimientos, que bien podría entenderse como síntoma del modernismo, corriente que defendió la «autonomía del lenguaje y del discurso en función estética y reflexiva».<sup>35</sup> Guillermo Carnero agrega que el modernismo «negó la limitación tradicional en la técnica del verso, convirtiéndola en un terreno de innovación y experimentación, ostentándola como bandera de combate y seña de una consciente identidad diferencia».<sup>36</sup> A la luz de estos gestos de ruptura, resulta consecuente que la innovación poética se desplazara también a la narrativa.

Un valioso estudio anterior al de Gullón sienta las bases para la exploración de la novela lírica europea heredera de ese modelo: *The Lyrical Novel* (1963), de Ralph Freedman. Para Freedman el novelista lírico se debate continuamente al introducir motivos característicos de la poesía. La operación implica una reconfiguración decisiva de la temporalidad del relato, y señala que el novelista lírico «enfrenta la tarea de reconciliar la sucesión en el tiempo y las secuencias de causa y efecto con la acción instantánea de la lírica».<sup>37</sup> Esta tarea nos conduce a un tema que será decisivo para abordar a la novela lírica modernista: la técnica narrativa. No es solo por medio de la voz, ni de la perspectiva (ni del llamado *perspectivismo*), ni de las imágenes metafóricas, sino de la técnica narrativa que la novela lírica se separa de los modelos literarios que le anteceden. La novela lírica es por

---

<sup>34</sup> David Lodge, «Metaphor and Metonymy in Modern Fiction», *Critical Quarterly* 17, no. 1, (marzo 1975): 75.

<sup>35</sup> Otros de los rasgos distintivos que Guillermo Carnero perfila para hablar del modernismo español son el rechazo a los valores de la moral burguesa, la exploración de un psiquismo excéntrico, la influencia del simbolismo, el erotismo y el esoterismo, así como la renovación de los modelos de versificación. Véase «La ruptura modernista», *Anales de Literatura Española*, no. 15 (2002), 16.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>37</sup> Ralph Freedman, *La novela lírica: Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, (Barcelona: Barral, 1972), 8.

esencia rupturista, ya que parte de nuevas técnicas narrativas separadas de los modelos del realismo y naturalismo: «los precedentes remotos de la novela lírica están en los intentos de superación de la limitada poética naturalista durante el decenio de los ochenta». <sup>38</sup> Si seguimos la línea argumental de Gullón, e incluimos a la *novela* de Unamuno como parte del fenómeno de la novela lírica, sería innegable que la puesta en escena metatextual que el escritor practicó en *Cómo hacer una novela* es una muestra de esa peculiar indagación lírica, cargada de introspección y autoconsciencia del artificio literario: un novelista que conoce el organismo de su novela como un relojero conoce el mecanismo del reloj. <sup>39</sup> Si otra metáfora puede capturar la esencia de un modelo narrativo que es todo metáfora, habría que mencionar una imagen que aporta Gullón: la transformación del héroe en máscara de poeta. <sup>40</sup>

En todo caso, más allá de los puntos de contacto entre la novela lírica española y determinadas tradiciones hispánicas o anglosajonas, resulta pertinente una lectura en clave con las ideas estéticas y filosóficas de la España de principios de siglo XX. Como un estudio reciente de José Ramón González ha sugerido, las indagaciones fenomenológicas de José Ortega y Gasset dejan una huella sobre la producción literaria de aquellos años, en particular sus ideas expuestas en el «Ensayo de estética a manera de prólogo», preámbulo del libro *El pasajero* (1914) de José Moreno Villa. Allí, Ortega planteó una nueva interacción entre la realidad externa y el yo basada en la proyección mental de las cosas. Tal propuesta lo hizo distinguir el impulso lírico como signo de modernidad estética. <sup>41</sup> La impronta de Ortega y Gasset impactará en generaciones posteriores; su llamamiento a los *espíritus selectos* influirá

---

<sup>38</sup> Darío Villanueva, prólogo a *La novela lírica*, tomo 1, ed. Darío Villanueva (Madrid: Taurus, 1983), 21.

<sup>39</sup> Miguel de Unamuno, *Cómo escribir una novela*, (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), 105.

<sup>40</sup> Gullón, *La novela lírica*, 27.

<sup>41</sup> José Ramón González, «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala», *Anales de la Literatura Española* 22, no. 1, (2010): 179.



en la creación vanguardista en la década de los veinte.<sup>42</sup> Como podemos ver, el ejercicio revisionista de la novela lírica española es un correlato de las vanguardias españolas.

Posteriormente, en 1989 apareció una compilación editada por Darío Villanueva dedicada a la novela lírica; el corpus es acotado a la producción de Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés y, por supuesto, Gabriel Miró. A propósito de Miró, Gullón advierte que: «en la novela lírica no debe perderse de vista la dualidad: lirismo, pero novelado; puesto en marcha por el autor, pero en las figuras ficticias».<sup>43</sup> Las propuestas teóricas más convincentes en torno a la lírica rastrean la construcción de un lugar común que parte de las concepciones prerrománticas de los géneros literarios a la manera de Hegel, quien en su *Teoría estética* estableció una bien conocida jerarquía tripartita conformada por la épica, el drama y la lírica. Fue así como al género lírico siempre se le asoció a una poesía de índole personal, interior, fundada en el sentimiento y el entusiasmo. Las relecturas contemporáneas en torno a lo lírico, ya atravesadas por la semántica, la pragmática, el estructuralismo y la teoría de los géneros literarios, han evidenciado bien ese lugar común, mas no por ello han desligado a la lírica de su *yo* enunciante. Para José María Pozuelo-Yvancos, «la enunciación lírica guarda una especificidad en la creación de un *espacio de enunciación* o *esquema de discurso* en gran medida propio (...) el de la vivencia del presente como *presencia absoluta de un yo*».<sup>44</sup> Es propicio insistir en este punto, pues, desde su enunciación, la lírica es una expresión unida al yo en tanto interioridad anímica. «En ella se vuelca lo que se siente, y tiene su raíz original en la *exclamación* y en la *interjección*», agrega Helena Beristáin,

---

<sup>42</sup> Víctor Fuentes, «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación», en *La novela lírica*, tomo 2, ed. Darío Villanueva (Madrid, Taurus Ediciones: 1983): 155.

<sup>43</sup> Ricardo Gullón, «La novela lírica», en *La novela lírica*, tomo 1, ed. Darío Villanueva (Madrid, Taurus Ediciones: 1983): 249.

<sup>44</sup> José María Pozuelo-Yvancos, «Teoría de la lírica», en *Poéticas de poetas: teoría crítica y poesía*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 46. El subrayado es mío.

siguiendo a Kayser, en su *Diccionario de retórica*.<sup>45</sup> Más que pensar en la lírica como una modalidad poética enunciada por un yo atemporal, separado del curso histórico, debemos pensar en un *sujeto lírico* que no es estático, sino construido en proceso a lo largo del tiempo, en un continuo devenir, como propone Dominique Combe, para quien existe un estrecho vínculo entre la lírica y la cuestión biográfica: «la génesis del concepto del sujeto lírico es inseparable de la cuestión de las relaciones entre la literatura y la biografía y del problema de la referencialidad de la obra literaria».<sup>46</sup> Para los fines de mi trabajo es determinante emparentar a la teoría de la lírica con las problemáticas de la teoría de los géneros íntimos. Es decir, pensar la poesía lírica en primer orden como una expresión del yo premoderno; posteriormente, como un género breve reconfigurado por la consciencia de la modernidad.

Por ello empleo el término «expresión lírica» para abordar a mi objeto de estudio, ya que esto implicaría vincular al texto con los estudios teóricos sobre la lírica, y no solamente situarlo en los confines de la novela lírica española. Se pregunta José María Pozuelo-Yvancos: «¿Será la lírica fundamentalmente eso: un mirar las cosas, los objetos, las situaciones, los sucesos pasados o futuros o imaginados, *un mirar desde el yo como vivencia que se ejecuta en el instante de la mirada* y que fuera de ese instante —que vivencia el presente actual de la lectura— se desvanece?».<sup>47</sup> ¿Acaso la experiencia lírica se forja desde el instante de la reinterpretación de la experiencia vivida? Si la novela presenta una sucesión de bloques anecdóticos en el tiempo, quizá el poeta lírico actúa por impactos de las cosas en

---

<sup>45</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, (Ciudad de México: Porrúa, 2006), 241.

<sup>46</sup> Dominique Combe, «La referencia desdoblada. El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en *Teorías sobre la lírica*, comp. Fernando Cabo Aseguinolaza, (Madrid: Arco/Libros, 1999), 139. Habría que matizar esta relación, pues Combe detecta como uno de los problemas recurrentes en la teoría de la lírica desde el siglo XIX la confusión general establecida entre el yo enunciante del poema y el autor real. El poema lírico puede, en efecto, tener un sedimento biográfico, mas no es condición obligada que se entienda como un documento fidedigno que, como una memoria o autobiografía, revela acontecimientos de la vida de su autor. Por ello, la operación del yo en el poema lírico es más próxima a la de los diarios ficcionales, como veremos más adelante.

<sup>47</sup> José María Pozuelo-Yvancos, «Teoría de la lírica», 38. El subrayado es mío.

el espíritu, sin ordenar o jerarquizar la realidad a la que responde.<sup>48</sup> La colisión entre la experiencia lírica, inmediata, a destellos, y la evolución reflexiva de la novela en búsqueda de nuevas maneras de contar, introduce una temporalidad atípica en la narrativa española a principios del siglo XX.

No obstante, persiste la pregunta: ¿en qué tanto difiere la presencia del yo de la forma versificada a la prosística? Para Gullón, «el yo se distiende, y en desmesurada hipertrofia invade al texto, determina su ritmo, su tono y su textura».<sup>49</sup> Si bien el yo desmesurado que Gullón esboza, no tiene mucho que ver con los planteamientos posteriores del sujeto lírico mucho más sistematizados, lo sitúa de manera atinada como factor central para la articulación lírica. Gullón define el lirismo como un «modo personal de formulación no reemplazable por el de ningún otro».<sup>50</sup> A partir de esta enunciación se introduce un nuevo protagonismo que, si bien opera bajo los esquemas de lo narrativo, se desborda mediante la poesía: «[la novela lírica] subordina lo narrativo a la presentación simbólica de una identidad interior».<sup>51</sup> Si, como algunos estudios han señalado, algo que inquietó a los autores franceses del siglo XVIII fue la contaminación poética en la escritura prosística —antesala del surgimiento del poema en prosa—,<sup>52</sup> una preocupación parecida emerge a finales del XIX, cuando la novela se constituyó como género prosístico imperante: la novela comenzaba a poetizarse.

---

<sup>48</sup> Guillermo Díaz-Plaja, Introducción a *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1956), 22.

<sup>49</sup> Ricardo Gullón, *La novela lírica*, 27.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 29.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, 33. ¿Qué ocurre, por ejemplo, en el caso de una novela lírica que no fue escrita en primera persona?

<sup>52</sup> Ver Anne-Marie Reboul, «El poema en prosa: aproximación a sus inicios», *Revista de Filología Francesa* 3, (1993): 163.

### 1.1.1 FRANCISCO UMBRAL Y LA NOVELA LÍRICA

La cuestión lírica en Umbral se ha afianzado a partir de distintas querellas críticas. En un ensayo en torno al lirismo umbraliano, Guillermo Laín Corona sostiene que «la lectura lírica (no novelística) de su obra [la de Umbral] partiría, así, de una especie de apreciación romántica de la literatura, en particular de la poesía lírica».<sup>53</sup> Es una respuesta al tipo de lectura crítica centrada en el dilema biográfico, como la ha ejercido Manuel Alberca, indagando en la verosimilitud, la autenticidad y la correspondencia entre la experiencia vivida y la experiencia relatada.<sup>54</sup> Cifradas en lo metafórico y situadas en lo sensorial, para Laín Corona, buena parte de la novelística de Umbral, en casos tan particulares como *Las ninfas* (1976), no sería lírica por el hecho de plasmar la experiencia vivida ni los sentimientos del autor, sino porque al «ficcionalizar el yo» ejecuta una estrategia propia de la novela lírica modernista.<sup>55</sup> Laín Corona agrega que «la ficción (aunque sea relativa) parece ser el componente esencial en una novela, y en *Mortal y rosa* ese componente no funciona».<sup>56</sup>

Si la crítica aún no ha concedido a Umbral un lugar significativo como poeta, sí le ha permitido figurar, casi de manera unánime, como continuador de la tradición de la novela lírica occidental antes mencionada, a partir de la publicación de libros como *Las ninfas* (1976). Sin embargo, no todos los exponentes de la novela lírica occidental que Freedman señaló en su libro formaban parte de la constelación de lecturas de Umbral, de modo que podríamos pensar que su arte de novelar líricamente se forja, en mayor medida, dejando a un

---

<sup>53</sup> Guillermo Laín Corona, «Más allá de la biografía: Umbral como materia novelable», en *Francisco Umbral: Memoria(s) entre mentiras y verdades*, ed. Bénédicte de Buron-Brun, (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2014), 362.

<sup>54</sup> Manuel Alberca, «Umbral o la ambigüedad autobiográfica», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 50 (2012): 3-24.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 366-367.

<sup>56</sup> Eduardo Martínez Rico, «La obra narrativa de Francisco Umbral, 1965-2001» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 187.

lado el afrancesamiento de Proust, a partir de modelos nacionales.<sup>57</sup> ¿Cómo articular la relación de Umbral con los representantes de la novela lírica española?

Empecemos por Azorín. Dandi declarado, cosmopolita, novelista contemplativo y periodista: son suficientes características como para pensar que pudo haber existido una profunda identificación por parte de Umbral. Sin embargo, en su *Diccionario*, no teme en considerarlo un «discreto mediocre».<sup>58</sup> A Miró, por otro lado, le llega a llamar «San Gabriel Miró».<sup>59</sup> A Valle Inclán le dedica una biografía entera, *Valle Inclán: Los botines blancos de piqué* (1968). A César González Ruano le dedica continuas muestras de admiración, y por quien siempre sintió atracción por el «fetichismo lírico» de su lenguaje periodístico.<sup>60</sup> Habría que añadir un sitio especial para Ramón Gómez de la Serna, a quien Umbral también le dedica un proyecto biográfico intitolado *Ramón y las vanguardias* (1978).

Ahora bien, ¿qué pasa con el caso de *Mortal y rosa*? A pesar de ser el texto de mayor intensidad poética en toda su obra narrativa, el libro no pertenece solo a esta tradición. La única referencia a un novelista lírico español en ella es, si acaso, una breve paráfrasis de Ramón Pérez de Ayala.<sup>61</sup> Y si Umbral hubiera estado concienzudamente siguiendo las pautas de los modelos líricos de Miró o Pérez de Ayala, ¿presenciamos la recuperación o la deformación del modelo modernista? Considero que la etiqueta de «novela lírica» resulta

---

<sup>57</sup> En *Un ser de lejanías* el Umbral diarista ofrece una clave tardía para comprender este fenómeno, que asocia al concepto de «literariedad», por encima del asunto literario. A modo de poética, el autor afirma que «la nueva ciencia de la escritura está cada vez más clara, no solo por las abrumadoras aportaciones creativas de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf y, en España, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró, toda la generación del 27, en verso y prosa, así como algunos de los prosistas y poetas de la Falange o generación del 36, como Luis Rosales en *El contenido del corazón*. Por no remontarnos a Juan Ramón Jiménez, que al final quería poner en prosa toda su obra». Sin duda, un punto clave para desentrañar las afinidades entre el autor y los distintos modelos de la narrativa lírica. En *Un ser de lejanías* (Barcelona: Austral, 2015), 127.

<sup>58</sup> Francisco Umbral, «Azorín, a pan y agua», *El Cultural*, 24 de octubre, 1999, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Azorin-a-pan-y-agua/14704>.

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> Carlos X. Ardavín, *Vida, pensamiento y aventura de César González Ruano*, (Gijón: Llibros del Peixe, 2005), 308.

<sup>61</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 28.

restrictiva al tratarse de *Mortal y rosa*, ya que, como demostraré más adelante, este modelo narrativo no toma en consideración el acercamiento a los subgéneros prosísticos.

Pero ¿es *Mortal y rosa* una novela? La evidencia paratextual se ha inclinado por decir que no estamos ante una novela, sino ante una especie de híbrido inclasificable, afirmación que refuto continuamente.<sup>62</sup> Lo cierto es que *Mortal y rosa* se comercializa y distribuye como novela. Incluso por extensión y ritmo de lectura hay semejanza con la novela. Así, teniendo en consideración la paratextualidad de *Mortal y rosa*, aunado a su circulación dentro de un mecanismo editorial, entonces resulta válido llamarle «novela». La clave para desentrañar la problemática está inserta dentro del texto y no en el ámbito de la crítica especializada. «Si no eres comestible, digerible, nutritivo», sostiene el narrador, «ya te puedes morir de hambre (...) Hoy, el sabor de uno tiene que ser para los mass-media, para las multitudes».<sup>63</sup> Umbral era consciente de que estaba creando un producto discordante con las imposiciones editoriales, un artefacto poético de ardua clasificación, sin relato ni personajes, en contra de una literatura de fácil consumo o, bien, de las convenciones de la narrativa heredera del folletín. Umbral mismo contribuyó a perpetuar la idea de que estábamos ante una novela, reafirmando las contradicciones de su propia creación. En una entrevista inédita afirmaba: «Yo creo que [*Mortal y rosa*] es una novela, porque se cuenta de principio a fin, y que acaba con la muerte, como tantas novelas».<sup>64</sup> Otras claves autorales dificultan la situación. «Así las cosas, tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo, ya que vaya resultando un poco el poema en prosa de unos graves meses de mi vida, o la novela de un mal novelista».<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Ver Jean-Pierre Castellani, «*Mortal y rosa*, texto híbrido», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 57-68.

<sup>63</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 220.

<sup>64</sup> Eduardo Martínez Rico, «La obra narrativa de Francisco Umbral, 1965-2001» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 427.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, 217.

Pasaje clave que reverbera el carácter poliédrico del libro y que a manera de provocación absorbe por completo dos géneros que en apariencia se contradicen. La reconciliación, pues, entre la novela y el poema, es el principal signo de la novela lírica. Pérez de Ayala mismo había acuñado un término personalísimo para sus creaciones: «novela poemática».<sup>66</sup> En la actualidad, una novela que tiene más de poema que de novela no solo refleja preocupaciones formales, sino también editoriales, al tratarse de un modelo que está escapando de las imposiciones del modelo controlado por un narrador omnisciente y su argumento. Mucho antes de las propuestas críticas que hemos revisado, suscitadas por la inquietud creciente ante la ficción modernista y de su repercusión en la narrativa española, la exploración del fenómeno de la falta de argumento se manifestaba desde el formalismo ruso. En 1929, Viktor Shklovsky había detectado un fenómeno afín en la novelística sin *plot* del escritor Vazili Rózanov, basada en la digresión, la fragmentación, el contraste entre los espacios y la temática cotidiana, así como en la inserción de noticias del periódico y cartas.<sup>67</sup> Resulta significativo que a comienzos de siglo XX se estuviera elucubrando la manera de aniquilar la trama de la novela. La estrategia de Umbral por experimentar con un género *como mal novelista* lo hace heredero y rescatista de la tradición rupturista de la novela de los modernismos tardofiniseculares.

---

<sup>66</sup> José Ramón González, «El perspectivismo lírico», 175.

<sup>67</sup> Viktor Shklovsky, «Literature Without a Plot: Rozanov», en *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher, (Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1991), 189-205.

## 1.2 FRANCISCO UMBRAL Y LA POESÍA

La crítica no ha pasado por alto la perenne afinidad que Francisco Umbral tuvo con la poesía. Sin duda, siempre tuvo una consciencia bastante arraigada de los alcances poéticos a los que su obra podía aspirar. ¿Una manera de embellecer el lenguaje de una escritura que la mayoría de las ocasiones era ardua, casi rutinaria, de artículos diarios? Algunos críticos han citado en más de una ocasión el siguiente fragmento de la novela *Los cuadernos de Luis Vives* (1996) como si se tratara de toda una poética: «Observo que en estos cuadernos vengo hablando de mí más como poeta que como prosista (...) yo, como todo adolescente, iba para poeta (...) en mí hay un fondo lírico insobornable (...) mi órgano de comprender el mundo y los hombres es la antena delgada del poeta más que la lupa gorda de Balzac».<sup>68</sup> El pasaje nos conduciría a varios equívocos, como pensar que todas las creaciones umbralianas llevan una impronta poética. En todo caso, más que una inclinación continua por el lirismo, sería preferible interpretar el pasaje como una renuncia a los paradigmas de la novela realista.<sup>69</sup> En el contexto de la producción temprana de Umbral, en la década de los años setenta, se replegó una onda expansiva de carácter experimentalista y antirrealista, palpable tanto en los autores contemporáneos, como en los escritores de la primera generación de posguerra.<sup>70</sup> Defensor de un modelo de escritura sumamente individual, Umbral recurrió a la poesía para construir un estilo. Al conjuntar el lenguaje metafórico y la jerga española, su prosa carga una tesitura neobarroca. Vale la pena mirar con detenimiento las transformaciones de su estilo poético: del registro aficionado de sus primeras creaciones, hasta el ambicioso dominio de la métrica,

---

<sup>68</sup> Francisco Umbral, *Los cuadernos de Luis Vives*, (Barcelona: Planeta, 1996), 134.

<sup>69</sup> La consigna es más evidente incluso en *Mortal y rosa*: «Por eso ya casi no soporto las novelas realistas, la novela tradicional. Ni la leo ni la escribo. Sobre la ratificación aburrida de sí misma que es la vida, está la ratificación ociosa que nos dan Galdós o Balzac» (Umbral, 183-184: 2001).

<sup>70</sup> Miguel García-Posada, Introducción a *Mortal y rosa*, (Madrid: Cátedra, 1995), 27.



haciendo rotundo alarde de sus capacidades para versificar dentro de sus creaciones en prosa, fascinante diálogo secreto con sus lectores conocedores de poesía.<sup>71</sup>

El Umbral lector de poesía no solo hizo simples gestos devocionales ante los poetas de su admiración. Umbral era un gran conocedor de la tradición poética española y tenía un criterio literario feroz, ejercitado gracias a una larga labor como crítico de poesía.<sup>72</sup> Prueba de ello son las numerosas entradas dedicadas a poetas españoles del siglo XX en su *Diccionario de literatura* (1995).<sup>73</sup> Como veremos más adelante, Umbral era bastante obsesivo con las técnicas de versificación, lo cual, hasta cierto punto, revela un gusto tradicionalista. Si bien en su inmenso corpus sólo contamos con dos publicaciones de poesía (siendo una de ellas póstuma), Umbral no titubeó al explorar sus habilidades como poeta dentro de sus proyectos narrativos. Un poeta de la novela, pero tal vez no un narrador en sus confecciones poéticas, la relación de Umbral con la poesía se descubre llena de contradicciones. Dos motivos nos permitirán arrojar nuevas luces sobre este punto de contacto: las alusiones poéticas en la obra narrativa de Umbral a partir de entramados intertextuales, así como los puntos de contacto entre algunos novelistas líricos y Umbral. Conviene revisar la opinión de un poeta sobre las dotes líricas de Umbral, quien de hecho las reivindica. Para Pere Gimferrer «la prosa de Umbral está formada por unidades rítmicas, que a veces incluso son endecasílabos, aunque él exagera voluntariamente al definir algunos de sus libros como “novela en endecasílabos”». <sup>74</sup> La cuestión ulterior aquí es el estilo, individualizado y personalísimo, pues, de acuerdo con Gimferrer, «Umbral se comporta

---

<sup>71</sup> Véase María del Pilar Couceiro, «Umbral y los alejandrinos (I)», *Arbor* 191, no. 774, (julio-agosto 2015): 2-9.

<sup>72</sup> Eduardo Martínez Rico y J. Ignacio Díez, «Presentación: Umbral y la poesía», *Arbor* 191, no. 774, (julio-agosto 2015). Desconozco a qué artículos de crítica en específico se refieren ambos autores.

<sup>73</sup> Curiosamente, en su entrada dedicada a Pere Gimferrer, Umbral lanza una invectiva hacia el supuesto desgaste de la lírica española. En *Diccionario de literatura* (Barcelona: Planeta, 1995), 72.

<sup>74</sup> Pere Gimferrer, «Francisco Umbral, en tres tiempos», *Ínsula* 581, (mayo 1995): 1.

frente al lenguaje como un poeta, o, mejor dicho, como debería comportarse un poeta».<sup>75</sup> Esto lo conduce a pensar los usos artísticos del lenguaje y su posibilidad para hacer «que existan cosas mediante palabras».<sup>76</sup> Gimferrer tal vez pensaba en la teoría de Roman Jakobson en torno a la función poética del lenguaje, distinta a la función práctica a partir de su *mensaje*, en tanto que está «orientada en el sentido de su propia estructura lingüística».<sup>77</sup> En el 2015, la publicación *Arbor* dedicó un número monográfico entero a la relación entre Umbral y la poesía, omitiendo, curiosamente, el análisis específico de *Crímenes y baladas*, su primer volumen de poesía publicado a manera de antología. Sin embargo, el número monográfico consiguió despejar muchas dudas en torno a las afinidades estéticas de Umbral y algunos de sus puntos de contacto más estrechos: Quevedo, Alexandre, Baudelaire, Salinas, Proust y, en menor medida, Cernuda.<sup>78</sup> La poesía enriqueció, como podemos ver, una pluma tan barroca como la umbraliana.

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*

<sup>76</sup> *Ibíd.*

<sup>77</sup> Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, (Ciudad Universitaria: Universidad Autónoma de México, 1989), 27.

<sup>78</sup> Ahondar en la relación entre Umbral y los poetas de su tiempo, situarlo contextualmente con sus coetáneos y no como el raro caso aislado de un novelista que quiso ser poeta, es motivo de otro estudio.

### 1.3 PERFILES DEL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA

La tradición española del poema en prosa en España parece problemática pues con frecuencia se rastrea desde las vanguardias y, no obstante, como ha señalado Marta Agudo, era una forma operante desde los albores del romanticismo español.<sup>79</sup> Es aquí cuando aparece una prosa artística que coincide con la publicación en periódicos y revistas de composiciones poéticas de estilo libre: el *fragmento*.<sup>80</sup> Es cierto, empero, que la vanguardia literaria le conferirá nuevos sentidos. El poema en prosa cobra un impulso significativo en la obra de algunos de los poetas de la generación del 27, ejemplos significativos son *Ocnos* (1941), de Luis Cernuda, y *Pasión de la tierra* (1935), de Vicente Aleixandre. A pesar del continuo intento por buscar su legitimación e identidad dentro de los cánones literarios, en un ensayo dedicado al poema en prosa practicado por Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma sugería que

por ser poetas los autores [de la generación del 27], sus producciones fueron explícitamente concebidas y entendidas como poemas en prosa, es que esa forma literaria no acaba de presentarse en cuanto tal, no acaba de adquirir autonomía de género (...) a menudo se ofrece disfrazada, o hibridada, de breve narración poética, de ensayo divagatorio, incluso de artículo periodístico.<sup>81</sup>

Provocación que parece clausurada tras varios años de provechosos estudios sobre el tema. Como advierte León Felipe Benigno, «el poema en prosa es un género, o subgénero, literario autónomo. No es un híbrido ni una forma intermedia entre la prosa y el verso».<sup>82</sup> El poema en prosa es una forma literaria que reclama su continua aceptación dentro del canon literario, razón por la cual se le ha considerado un artefacto capaz de minar la cultura literaria:

---

<sup>79</sup> Marta Agudo, «La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Situación europea y su especificación en España» (tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2004).

<sup>80</sup> Díaz-Plaja, Introducción a *El poema en prosa en España*, 26.

<sup>81</sup> Jaime Gil de Biedma, «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», en *El pie de la letra. Ensayos 1966-1979*, (Barcelona: Crítica, 1980), 331.

<sup>82</sup> Felipe León Benigno, «El poema en prosa en España (1940-1990)» (tesis doctoral, Universidad de la Laguna, 1999). Hay críticos, como Pedro Aullón de Haro, que favorecen la noción del poema en prosa como un híbrido. Desde mi parecer, dada su aparición en el romanticismo, sí representa una vinculación genérica.

«Dado que su gesto pretende encausar la literatura hacia el discurso prosaico, así como a motivos y temas previamente considerados de escasa atención estética, el poema en prosa sirve para legitimar y, al mismo tiempo, minar la cultura literaria». <sup>83</sup> Sujeto a una constante transformación histórica, el poema en prosa español conservará, empero, como sus dos referentes principales el intimismo de Luis Cernuda y Juan Ramón Jiménez, por un lado, y, por el otro, las tendencias surrealista-experimentales. <sup>84</sup>

Más cercana a Umbral, la generación de poetas españoles conformada por José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo y José Ángel Valente, cultivó «una nueva gramática compositiva, el collage, el abandono del patrón autobiográfico de la escritura, junto a una superación, en lo temático, de la nostalgia supeditada a las categorías espaciotemporales de posguerra». <sup>85</sup> Este es un primer bloque de representantes del género, en su mayoría asociados a la *generación del '50*, que ejerció el poema en prosa desde un ángulo intimista, descriptivo e impresionista, de lenguaje directo. <sup>86</sup> Un segundo bloque, conformado por autores de la *generación del '70*, optó por la experimentación, superando los modelos anteriores mediante una ruptura del discurso lógico; Ana María Moix, Jorge Urrutia y Leopoldo María Panero son algunos de sus representantes. <sup>87</sup> Umbral, desarraigado, no logra encajar en este panorama; su creación poética vagabundea entre la indefinición y un reconocimiento tan escaso como tardío.

---

<sup>83</sup> Jonathan Monroe, «Introduction», en *A Poverty of Objects: The Prose Poem And The Politics Of Genre*, (Ithaca: Cornell University, 1987), 22. La traducción es mía.

<sup>84</sup> Felipe León Benigno, «El poema en prosa en España», 324.

<sup>85</sup> Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, Introducción a *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*, (Barcelona: DVD Poesía, 2006), 21.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, 21.

<sup>87</sup> *Ibíd.*

#### 1.4 EXPRESIONES LÍRICAS EN *MORTAL Y ROSA*

Pero ¿cómo se manifiestan las distintas expresiones «líricas» en *Mortal y rosa*? Para Miguel García-Posada, «con todo, lo más frecuente en *Mortal y rosa* es el poema en prosa, cuya aparición la facilita enormemente la organización espacial del libro. Eso permite incluso el poema de una sola línea: “Estoy oyendo crecer a mi hijo”, que es además un endecasílabo sáfico». <sup>88</sup> García-Posada detectó la autonomía de algunos de los poemas contenidos en ella, mismos que años después fueron «trasplantados» en *Crímenes y baladas*, así como en la obra poética reunida de Umbral. <sup>89</sup> Aquel ejercicio de traslado pondría en crisis la cohesión interna, supuestamente indivisible, del *continuum* de una novela, es decir, la presencia de unidades poéticas ponen en evidencia el profundo sentido fragmentario del texto. Y añade que «la brevedad que exige el poema en prosa se vierte a través de los módulos reducidos y separados mediante blancos que el texto ofrece». <sup>90</sup> Lo que García-Posada señala coincide con aquello que Suzanne Bernard, especialista en el poema en prosa francés, había delimitado al teorizar sobre el género. En su colosal estudio, Bernard establece una tríada que le brinda coherencia interna al poema en prosa: integridad o autonomía textual, unidad y brevedad. <sup>91</sup> Aquel desmontaje narrativo, como si el autor de antemano supiese que ciertas partes de su novela pueden ser extraídas y leídas de forma autónoma, acrecientan la sensación de estar ante una novela fragmentaria. De modo que, tan solo partiendo del procedimiento editorial de «trasplante», ¿es correcto denominar como poemas en prosa a los fragmentos de *Mortal y rosa* aunque aparezcan en el contexto de una novela, en la sucesión de una narración?

---

<sup>88</sup> Miguel García-Posada, Introducción a *Mortal y rosa*, 28-29.

<sup>89</sup> Miguel García-Posada, *Prólogo en Obra poética (1980-2001)*, de Francisco Umbral (Barcelona: Seix Barral, 2009), 52.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 29. El subrayado es mío.

<sup>91</sup> Suzanne Bernard, *Le poeme en prose du Baudelaire jusqu'a nos jours*, (Paris: Nizet, 1978), 17.

Shklovsky bien había detectado este factor en otros ejemplos paradigmáticos de la novela realista, matizando que los poemas intercalados presuponen un material específico con una cierta relación con la prosa vertida en la obra.<sup>92</sup> La presencia de los poemas en prosa identificables en *Mortal y rosa*, empero, a veces supone cortes en la argumentación ensayística, o incluso en la narrativa que «relata» la experiencia del padre en duelo.

¿Cómo se articula el entramado de lo lírico y lo narrativo? ¿A qué responden las irrupciones líricas? En primer lugar, los poemas representan dispositivos generadores de sentidos. El tono de los poemas, paisajista y melancólico, contrasta con lo que se narra, más bien crudo, pesimista y situado en un contexto urbano. Diría que su función es la de crear una atmósfera. Los poemas en prosa implican, hasta cierto punto, breves respiros en la narración. Por ello es preciso insistir en el hecho de que, a partir de la extensión y la autosuficiencia, el poema en prosa, aún en el marco de una obra narrativa, puede desprenderse de su contexto originario. No ocurre lo mismo con el resto de las entradas (¿o sería conveniente llamarlos capítulos?), ya que más bien se apegan a lo que entenderíamos como prosa poética. Es decir, una pieza literaria de cualidad narrativa (o ensayística o periodística) que contiene una marcada pauta rítmica o musical, un fondo de imágenes metafóricas, tensión y distensión de elementos fonéticos, así como frases y vocablos en busca de una novedad combinatoria de versificación, por abreviar las características que Díaz-Plaja ofrece en su antología del poema en prosa español.<sup>93</sup>

Si la identificación de los poemas en prosa en *Mortal y rosa* no implica dificultades categóricas debido a la disposición espacial del texto, conviene preguntarnos: ¿qué hace que el texto en conjunto sea lírico, o poético? ¿Qué elementos participan para conseguir dicha

---

<sup>92</sup> Shklovsky, «Literature Without a Plot», 201.

<sup>93</sup> Díaz-Plaja, Introducción a *El poema en prosa en España*, 25.

tesitura? Como García-Posada ha señalado, existe un deslumbrante despliegue de metáforas a lo largo del texto, así como una gran variedad de imágenes de carácter diverso, como la greguería reelaborada, la imagen hiperbólica, la imagen por comparación, la imagen irracional, entre otras.<sup>94</sup> De igual manera, otros tropos enfatizan las funciones poéticas del texto, y se entroncan a lo largo de la narración: la aliteración, la paronomasia y los conglomerados sonoros.<sup>95</sup> En conjunto, tropos y modalidades poéticas despliegan, sin duda, las habilidades poéticas de Umbral, gestándose así un conflicto interior entre las formas versificadas y las no versificadas.<sup>96</sup> Tomemos como ejemplo el uso de endechas incrustadas en la prosa:

Calle de tantos astros, rinconada del tiempo, la dimensión del mundo me la daba un vencejo. Oro de las mañanas empobreciendo el cielo, soles de cada tarde en un ladrillo eterno. De los países del alba venían los buhoneros y en sus pregones altos flotaba un hombre muerto. Calle de tanta noche, mitología del miedo, madres de los difuntos en las tapias de enero. Sonaban las iglesias enormes de silencio y pasaba la yegua inmensa de los tiempos.<sup>97</sup>

Más adelante, agrega el narrador: «Consoladora cadencia del romancillo castellano (...) El romance y el romancillo son un camino de regreso que sólo pueden llevarnos a lo más simple y guardado de nuestra vida».<sup>98</sup> El tono nostálgico y evocativo del romancero castellano desde luego nos remite a *La tierra de Alvargonzález* (1912), de Antonio Machado, otro de los autores recurrentemente aludidos a lo largo de *Mortal y rosa*. A esto añadiría yo un detalle hasta ahora inadvertido, situado al final de libro, donde el narrador arrulla al hijo como despedida: «Es un viaje corto que terminará cuando el niño se haya dormido completamente

---

<sup>94</sup> Miguel García-Posada, Introducción a *Mortal y rosa*, 38.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, 41.

<sup>96</sup> El conflicto se hace evidente en la sección «Abril. (Tres variaciones)», donde dos poemas en prosa y uno versificado enfatizan la versatilidad del Umbral poeta (Umbral, 187: 2001).

<sup>97</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 197.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, 198.

y se lo lleven a la cuna, con la última palabra musical y sin letras temblándole en los labios. Ea, mi niño, ea».<sup>99</sup> Resulta evidente que Umbral emula las características de la canción de cuna o «nana», misma que tuvo una repercusión notable en la poesía española de posguerra.<sup>100</sup> La recuperación de este tipo de canción popular, por cierto, subvierte la figura del emisor, ya que en ella por lo regular se trata de una arrulladora, madre o nana, pero rara vez de un padre.<sup>101</sup> A su vez, el texto presenta elementos de la elegía, «fijación literaria» que implica lamentación, consolación, elogio o reflexión sobre el sentido de la muerte.<sup>102</sup>

Al reelaborar aquellos subgéneros líricos en una composición prosística, podemos notar que el ecléctico lirismo umbraliano está, además, pensado en mosaico. La interacción entre distintas formas poéticas crea una tensión casi anacrónica, de continuo choque entre tradiciones. El encuentro del poema en prosa que «supone una liberación de las fórmulas líricas y narrativas preconcebidas y asume en el discurso la tensión que deriva de ambas»,<sup>103</sup> contrasta con el uso recurrente de los modelos clásicos de versificación, como el alejandrino. El encuentro de modelos poéticos clásicos y modernos hacen del lirismo del autor algo *sui generis*. Por su parte, la temporalidad lírica se bifurca en dos experiencias del tiempo: la del instante evanescente del yo lírico, situado desde una temporalidad incierta, y el pasado, lo que *sabemos que ocurrió*, tratado en fechas nebulosas de los acontecimientos. Si bien estoy haciendo distinciones entre las modalidades poéticas de las narrativas, debo aclarar que la

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*, 250.

<sup>100</sup> Pedro Cerrillo define a la nana como «una canción breve con la que se arrulla a los niños y que tiene como finalidad esencial que el niño concilie el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa». Cerrillo cita a varios poetas españoles que han reescrito tal género proveniente del cancionero, como Aleixandre, Lorca y Gloria Fuertes. Véase «Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica», *Revista de Literaturas Populares* 7, no. 2, (2007): 318.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 323.

<sup>102</sup> Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2009), 360.

<sup>103</sup> María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999), 13.



premisa estética del texto es escenificar el entramado entre lo lírico, lo ensayístico y lo narrativo. El narrador se repliega de mil formas, presentándose, ora como poeta, ora como ensayista, ora como diarista: un verdadero poliedro de formas de sentir y registrar las emociones mediante la literatura. Diríase, incluso, que los fenómenos de la realidad y el fenómeno de la experiencia poética son dos planos de percepción distintos que, no obstante, son reelaborados por un mismo sujeto. Y, sin embargo, la experiencia poética no es monocorde; pareciera que el narrador concibe la expresión lírica desde varios ángulos. Incluso la forma en la que concibe el diarismo se emparenta con los fundamentos primordiales de la lírica: «El diario íntimo, en cambio, es *lo inmediato, el presente exasperado*, la confesión no sólo sincera, sino *urgente*». <sup>104</sup> En ese sentido, la expresión lírica se aproxima de forma considerable a las expresiones diarísticas o ensayísticas.

Margaret Atwood propuso en una conferencia que quizá toda la escritura sea motivada en el fondo por un miedo y una fascinación hacia la mortalidad, por un deseo de viajar al Inframundo y así devolver a alguien a la vida. <sup>105</sup> Así, en esta conversación con los difuntos, el vórtice del libro es la muerte del hijo, pero es fundamental la conversación con toda una tradición poética lírica, de Jorge Manrique a Antonio Machado. Sin duda, *Mortal y rosa* es una novela-lago donde distintos ríos de la literatura española desembocan.

---

<sup>104</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 217. El subrayado es mío.

<sup>105</sup> Margaret Atwood, *Negotiating With The Dead. A Writer on Writing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 156.

## 2. EL ENSAYO COMO GÉNERO LITERARIO

Como ya he mencionado, la novela lírica occidental que despunta a finales del siglo XIX, así como el poema en prosa en tanto género autónomo característico de la modernidad, coexiste con otras modalidades genéricas y textuales en *Mortal y rosa*. El ensayo, género literario asociado a las literaturas del yo, es una de ellas. Propongo un recorrido que engarza al género ensayístico con los rasgos distintivos de *Mortal y rosa*: la presencia del yo, su afinidad con la lírica y sus posibilidades poéticas, así como sus alusiones intertextuales, es decir, los vasos comunicantes establecidos entre la tradición ensayística hispánico-francesa.

Para Susana Gil-Albarellos, «el ensayo es sin duda el género de la crítica y la argumentación, pero personalizada o individualizada; en el ensayo el autor busca la expresión de la propia ideología a través de la primera persona». <sup>106</sup> Por su preponderancia argumentativa, se trata de un género que con facilidad se emparenta con modelos de prosa pragmática, como el artículo periodístico, el panfleto, así como el estudio científico o el tratado. <sup>107</sup> De acuerdo con Evodio Escalante, «cabría preguntarse si el ensayo es un género textual determinado, identificable a partir de cierto número de rasgos constitutivos, en los que nos podemos poner de acuerdo, o bien, una expectativa de lectura que en mucho depende de las circunstancias y del contexto». <sup>108</sup> Si la categorización de un texto como ensayo puede delimitarse a partir de un acto de recepción, de cierta expectativa de lectura, es, en efecto, aquella expectativa la que nos permite delinear el modo ensayístico en las páginas de *Mortal y rosa*, libro que no fue concebido, considerado y tampoco «distribuido» como ensayo.

---

<sup>106</sup> Susana Gil-Albarellos, «Breve delimitación histórico-teórica del ensayo», *Castilla: Estudios de literatura* 23, (1998): 86.

<sup>107</sup> Véase Pedro Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, (Madrid: Taurus, 1987), 103.

<sup>108</sup> Evodio Escalante, *Las metáforas de la crítica* (México: UAM/Gedisa, 2015), 277.

Al revisar la crítica en torno al ensayo en tanto forma literaria se evidencian varios patrones. Se habla de lo híbrido, de lo fronterizo, y de la labilidad intrínseca como algunas de sus características. Y entre estos factores —que corren el riesgo de volverse lugares comunes— también aparece la condición intuitiva y desencaminada de la labor del ensayista. La impresión no es del todo inexacta. Desde su origen, el ensayo se cimienta como una forma sin rumbo fijo: la única ruta que persigue, en todo caso, es la de su propio objeto a tratar. Meditaba Montaigne en torno a la duda y la incertidumbre que le generaba el modelo de escritura que él mismo bautizó como *essai*: «Y de nada trato específicamente si no es de la nada, y de ningún conocimiento si no es de aquel que versa sobre el desconocimiento».<sup>109</sup> La aproximación informal y la disposición estructural no metódica del texto, además, nos indican que estamos ante un ensayo, y no un tratado. Unas palabras de Ortega y Gasset encapsulan esta actitud ensayística de libre navegación: «De nada podré hablar como maestro: pero de todo hablaré como entusiasta».<sup>110</sup> A ello se suma el hecho de que el ensayo se practicara, a partir de Montaigne, por tantos siglos sin una consciencia clara de llamarle como tal. Los pensamientos, sermones, manuales, epístolas escritas desde el siglo XVI, así como los orígenes de la prensa ilustrada podrían ser considerados variantes discursivas afines a las del ensayo, en tanto formas literarias donde la retórica adquiere mayor peso. Sin embargo, mi interés radica en la debida legitimación del ensayo dentro de un sistema literario, su reconocimiento como género y la continuidad que los escritores occidentales le dieron a finales del siglo XIX.

Los intentos por desentrañar el sentido y origen del ensayo durante la primera mitad del siglo XX partieron desde la filosofía. En la epístola de György Lukács a Leo Popper, *über*

---

<sup>109</sup> Michel de Montaigne, «De la fisonomía», *Ensayos*, (Barcelona: Galaxia Gunteberg, 2014), 2055.

<sup>110</sup> En Pedro Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos*, 33.

*Form und Wesen des Essays*, escrita en 1911, el autor, influido por el pensamiento idealista alemán y el neoplatonismo, y en medio de una severa crisis ideológica y un duelo personal, pregunta si es posible pensar la *forma* del ensayo. A la par del cuestionamiento central en torno a la *forma*, en tanto dimensión estética y espiritual, la epístola del filósofo húngaro evidencia la inquietud de un jovencísimo Lukács, quien se cuestiona: *al ensayar ¿hago arte o hago filosofía?* Para Lukács, la forma del ensayo se hace destino o principio de destino, mientras que la poesía recibe su forma *del* destino.<sup>111</sup> Como podemos ver, el estímulo poético y dramático, el punto de arranque incierto y la llegada a un sitio insospechado marcan los contornos de la ensayística. Piedra angular para pensar el ensayo, el planteamiento de Lukács tendrá repliegues y reformulaciones. *Über den Essay und seine Prosa*, escrito en 1947 por Max Bense, reanuda las propuestas lukácsianas y delimita, por un lado, el *estado de creación*, asociado a la poesía y a lo artístico; por el otro, *el estilo ético*, encaminado a la educación y, en un sentido ulterior, a la revolución. Forma intermedia, el ensayo obedece al «misterioso *confinium*» de la labor didáctica y la creación estética.<sup>112</sup> Lukács y Bense formularon planteamientos filosóficos que *abren* al ensayo como forma, más que presentarlo como un sistema cerrado. Por ello, en vez de pensar en una teoría del ensayo fija, resulta más flexible concebir una teoría del *modo ensayístico*, ideada desde la práctica y pensada desde su *proceso*. Más que el ensayo, lo *ensayístico*. Si el ensayo es una representación del proceso del conocimiento, esta representación no interrumpe el proceso, sino que sitúa en escena sus disensiones, sus titubeos, incluso sus errores. En ese sentido, concuerdo con Beatriz Sarlo al

---

<sup>111</sup> György Lukács, *Sobre la esencia y forma del ensayo* (Madrid: Ediciones Sequitur, 2015), 24.

<sup>112</sup> Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, CCYDEL, 2004).

afirmar que el ensayo es un «sistema de desvíos».<sup>113</sup> La autora argentina descrece de las tipologías y aboga por «modos de ensayo», perspectiva que, una vez más, ensancha las posibilidades de este género prosístico.<sup>114</sup>

La vasta producción crítica en torno al tema, la multiplicidad de perspectivas, encuentros y desencuentros, implica una gran dificultad para establecer un balance general para ceñir al ensayo dentro de los márgenes de una teoría unitaria, puesto que no podemos pasar por alto que su sentido varía entre distintas tradiciones literarias (la anglosajona, la francesa, la germana y, por supuesto, la gran vitalidad que adquirió en el contexto hispanoamericano). A pesar de ello, la raíz discursiva del ensayo, el *yo* enunciante, puede arrojar claves para entender con mayor amplitud las complejidades inherentes a dicho género literario; el *yo* es, como deseo demostrar en este trabajo, el punto de convergencia con otros géneros y subgéneros.

El *yo*, paradójicamente, representa la propia limitación del ensayo. ¿Por qué? El ensayista tiene como radio su conocimiento particular, su capacidad crítica y conveniencia con respecto a los temas ensayados. El ensayista meditará en torno a temas inconmensurables, vastos, abstractos y ambiciosos —el amor, la vida, la muerte—, pero sólo podrá hacerlo auxiliado por la defensa de su propia subjetividad y los alcances de su saber, es decir, la producción intelectual de su época, con la que decide o no dialogar. En ese sentido, ¿podemos considerar que el ensayo es con toda razón una de las formas de la literatura del *yo*? De ser posible, ¿de qué naturaleza es ese *yo*? ¿Cómo se deslinda de sus otras variantes enunciativas, llámese poema lírico o autobiografía?

---

<sup>113</sup> Beatriz Sarlo, «Del otro lado del horizonte», *Boletín 9*. Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) (2000): 17.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 31.

Para José María Pozuelo-Yvancos, el *essai* de Montaigne configura lo *personal* como isotopía definitoria de la configuración discursiva del ensayo.<sup>115</sup> Montaigne, al plantearse a sí mismo como el eje de problematización en sus *essais*, advierte que sus opiniones, reflexiones y experiencias determinarán el flujo de su escritura, su razón de ser. Se podrá argüir a propósito, que otras expresiones de la literatura occidental, siglos antes del autor francés, convergen en este punto.<sup>116</sup> Sin embargo, para Pozuelo-Yvancos, el rasgo determinante de las escrituras del yo es precisamente su condición *escritural*: «a diferencia de otros géneros (...) la modalidad de la escritura que aquí nos convoca, dentro de la familia de “escrituras del yo”, no ha tenido formulaciones orales en nuestra tradición literaria».<sup>117</sup> Sin duda, el juicio y la reflexión serían inconcebibles sin la presencia enfática de un yo. Evodio Escalante insiste en ello: «El yo pienso, el yo opino, el a mí me parece, son tan irrenunciables en el texto del ensayista como lo es la identidad personal».<sup>118</sup> No se trata, empero, de mero solipsismo, sino del interés, proveniente de siglos atrás, de recuperar las posibilidades cognoscitivas del yo. Sostiene Liliana Weinberg que «a partir de la producción impersonal de conocimiento que tiene como paradigma el discurso científico —uno de cuyos principales antecesores fue sin duda el propio Locke—, los pensadores vuelven a recuperar críticamente las ideas del yo, la experiencia y la memoria».<sup>119</sup>

Rasgo compartido con la lírica, la presencia del yo supone semejanzas y diferencias. Como la lírica, el ensayo «compartiría una temporalidad del Discurso que emerge como

---

<sup>115</sup> José María Pozuelo-Yvancos, *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros* (Mérida: El otro el mismo, 2007), 239.

<sup>116</sup> Por ejemplo, las escrituras grecorromanas del yo, como las epístolas. Véase Estuardo Núñez, «Proceso y teoría del ensayo», *Revista Hispánica Moderna* 31, no. 1/4, Homenaje a Ángel del Río, (1965): 357-358.

<sup>117</sup> Pozuelo-Yvancos, *Desafíos de la teoría*, 241.

<sup>118</sup> Escalante, *Las metáforas de la crítica*, 263.

<sup>119</sup> Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 35.

fuerza ejecutiva en el presente de su formulación y cobra desde ese presente toda su fuerza». <sup>120</sup> En efecto, el ensayo en buena medida se nutre de la poesía; Bense mismo situaba al ensayo a medio camino entre dos subgéneros modernos: la secuencia aforística y la poesía en prosa. <sup>121</sup> No olvidemos que una notoria cantidad de poetas de la literatura hispánica y anglosajona, de Eliot a Paz, recurrieron al ensayo, ya sea para historiar o criticar determinadas tradiciones literarias, evaluar una producción, o incluso delinear poéticas y defensas, tal es el caso de Pedro Salinas o Luis Cernuda, entre otros. Ambas expresiones, lírica y ensayo, comparten un mismo estrato vivencial. Para Lukács, «la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); para el ensayo, el arte (y la vida) sirve como modelo». <sup>122</sup> En ese caso, ¿podemos hablar, en efecto, de la posibilidad genérica de un *ensayo lírico*? No todas las perspectivas críticas dan por hecho el supuesto parentesco:

La “dignidad” de la que algunos especialistas han querido dotar el ensayo integrándolo en la lírica (recurriendo si cabe al *furo poetius* y a “l’allure poétique” que reivindicaba Montaigne en y para su propia obra), sin menoscabo de la ostensible “dimensión poética” de buena parte del ensayo moderno y contemporáneo, no parece tener justificación más allá del carácter metafórico de formulaciones de este tipo (es, simple y llanamente, un abuso de lenguaje). <sup>123</sup>

Asumir que todas las expresiones ensayísticas se sirven de tropos poéticos o de un modelo analógico pecaría sin duda de absolutista. En todo caso, allí donde hablamos de una poetización del lenguaje, conviene hablar de *estilo*. <sup>124</sup> Para Susana Gil-Albarellos, «el ensayo está indisolublemente ligado a la prosa y además en la lírica el yo es un yo lírico que no

---

<sup>120</sup> Pozuelo-Yvancos, *Desafíos de la teoría*, 248.

<sup>121</sup> Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, 24.

<sup>122</sup> György Lukács, *Sobre la esencia y forma del ensayo*, (Madrid: Ediciones Sequitur, 2015), 110.

<sup>123</sup> Carles Besa Camprubí, «El ensayo en la teoría de los géneros», *Castilla: Estudios de literatura* 5, (2014): 118.

<sup>124</sup> Fundamental para el caso umbraliano, quien retoma la idea de «voluntad de estilo» de uno de sus maestros, César González Ruano.

coincide necesariamente con el yo empírico (...) que caracteriza al ensayo».<sup>125</sup> No obstante, posturas críticas recientes vuelven a vincular a la creación ensayística con la poesía: «El ensayo, como la poesía, comparten en el seno de su escritura un colmado número de metáforas, imágenes, sinécdoques, anáforas, ritmos, aliteraciones».<sup>126</sup> Se podría argüir que cualquier otra pieza literaria que no fuese ensayística podría también compartir estos rasgos. Para Sergio Ugalde Quintana, la constante indagación del ensayo en el enigma, el uso de imágenes metafóricas, la transmutación de lecturas en el acto creativo y la voluntad de estilo serían otros rasgos en común, y añade: «en todo ensayo hay un impulso lírico que no explica por el orden de las ideas. Su origen se encuentra en algo que podríamos llamar: la experiencia poética ante el mundo».<sup>127</sup> Por su parte, Ana Bundgaard ha hecho hincapié en la posibilidad poética del ensayo, siendo un género heredero del pensamiento romántico en oposición al modelo retórico-clásico, medio idóneo para el libre flujo del «estilo».<sup>128</sup>

Cierta configuración enunciativa asemeja al ensayo con la poesía lírica, pero, en cuanto a intención, transitan caminos alejados. La diferencia más significativa entre el sujeto ensayístico y el lírico radica en que el primero se postula de frente ante la cultura. El tema por excelencia del ensayo, según T. W. Adorno, sería la interrelación entre la cultura y la naturaleza.<sup>129</sup> Por esta misma inscripción del ensayo en un contexto y horizonte histórico — que Liliana Weinberg define como un *más acá* y un *más allá* del ensayo—,<sup>130</sup> el ensayo se asume como resultado del análisis o juicio de un determinado artefacto cultural.

---

<sup>125</sup> Gil-Albarellos, «Breve delimitación histórico-teórica del ensayo», 89.

<sup>126</sup> Sergio Ugalde Quintana, «Los vislumbres del centauro. Apuntes sobre las relaciones entre la poesía y el ensayo», en *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, comp. Carlos Oliva Mendoza, (México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2009), 70.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 81.

<sup>128</sup> Ana Bundgaard. «El género ensayístico ¿discurso retórico o discurso poético?» (Conferencia presentada en el 2do Congreso de Retórica en la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria).

<sup>129</sup> T. W. Adorno, «The Essay As Form», *New German Critique* 32, (1984): 167.

<sup>130</sup> Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, (México: Siglo XXI, 2007), 14-15.



Habría que recuperar la valía de las estrategias de enunciación del ensayista, que, desobediente, puede optar por modelos de lectura irregulares, de libre asociación de ideas y flujo de pensamiento. Con frecuencia el ensayista recurre a estrategias fragmentarias para diferenciar su discurso y marcar una secuencia guiada por la intuición personal. Un rasgo que es preciso destacar de la escritura ensayística es su configuración textual a modo de *collage*, como si se tratara de un marmoleado de fuentes y opiniones diversas. «El ensayista es un combinador, un laborioso productor de combinaciones sobre un objeto determinado», afirma Pedro Aullón de Haro, glosando la disertación de Bense.<sup>131</sup> Michel de Montaigne era muy consciente de esta práctica, reprochándose su tendencia a citar: «alguien podría decir [de mí] que aquí me he limitado a formar un amasijo de flores ajenas, sin poner de lo mío nada más que el hilo para atarlas».<sup>132</sup> El ensayo, como reunión y contraposición argumentada de diversas fuentes e ideas, es, en cierto sentido, una manera de organizar el conocimiento de una época. Por lo mismo, el ensayo podría ser considerado un dispositivo intertextual, si pensamos la intertextualidad como un ejercicio comparativo y de recepción que crea una red de textos acordes al analizado e ilustra nuevos sentidos dentro de él.<sup>133</sup> El *ensayismo* sería, sin duda, una *forma de pensamiento* que atraviesa muchas épocas, e incluso desborda las inscripciones de lectura de textos narrativos.

---

<sup>131</sup> Pedro Aullón de Haro, Introducción a *Sobre la esencia y forma del ensayo*, (Madrid: Ediciones Sequitur, 2015), 62.

<sup>132</sup> Montaigne, «De la fisonomía», 2051.

<sup>133</sup> Jesús Camarero, *La intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, (Barcelona: Anthropos, 2008), 26.

## 2.1 EL ENSAYO LITERARIO EN ESPAÑA

Fluctuante entre las múltiples expresiones prosísticas españolas, el ensayo transitará en España, sin ser reconocido como tal, por múltiples modalidades literarias durante varios siglos.<sup>134</sup> Como apuntan Jordi Gracia y Domingo Ródenas,

la escritura ensayística se amolda desde finales del siglo XIX a géneros de discurso como la reseña, el artículo periodístico, el diálogo o la carta fingidos, la autobiografía, el informe, la crónica, el cuento, el apunte y, desde luego, la glosa, el aforismo o la “meditación”. Se trata de formalizaciones novedosas del género que reaparecerán en la eclosión ensayística de la década de 1970 y sucesivas.<sup>135</sup>

Dos datos históricos denotan la validación tardía del ensayo como género en el ámbito español: la publicación de los ensayos y artículos compilados por Leopoldo Alas *Clarín* en 1892, la cual oficializa el término como lo entendemos hoy dentro el contexto literario español finisecular.<sup>136</sup> A su vez, como rastrea Carlos Alvar, es hasta 1869 cuando el Diccionario de la RAE introduce la voz referida al ensayo como género literario. Antes de ello, el *ensayo* o *ensay* era, en primer orden, la ponderación de metales.<sup>137</sup> Para establecer un corte histórico, sitúo los puntos decisivos de las modalidades ensayísticas españolas en el marco de la Generación del 98. Para Pedro Aullón de Haro, «Puede afirmarse sin paliativos que la Generación del 98 lleva a término la configuración del moderno ensayo español, que culminará en Ortega y Gasset».<sup>138</sup> Ortega plantea una programática en el prólogo a su libro

---

<sup>134</sup> Desde el siglo XVI se atisban modalidades textuales que anticipan al ensayo español. Francisco de Quevedo, Teresa de Ávila o Feijoo ofrecen despuntes de lo que será una modalidad discursiva y reflexiva fundamental para el siglo XX. Sin embargo, un antecedente moderno para la escritura ensayística que no podemos pasar por alto es el de Fray Antonio de Guevara (1480-1545), historiador y eclesiástico español que fue muy leído en Europa durante el Renacimiento. Agradezco a la Dra. Liliana Weinberg por la referencia.

<sup>135</sup> Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *El ensayo español. Siglo XX* (Barcelona: Crítica, 2009), 30.

<sup>136</sup> Susana Gil-Albarellos, «Breve delimitación histórico-teórica del ensayo», 94.

<sup>137</sup> Carlos Alvar, «La turbada historia de la palabra “Ensayo”», última consulta 5 de mayo del 2018, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-turbada-historia-de-la-palabra-ensayo/html/>

<sup>138</sup> Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, 15.

*Meditaciones sobre el Quijote* (1914), que define los códigos textuales con los que desarrollará su particular noción de ensayo, de la misma manera que Francis Bacon lo hizo en sus comentarios, oficializando el concepto literario. En la ensayística orteguiana se imbrican conceptos como la individualidad, la libertad y el amor, en clara oposición a los modelos positivistas finiseculares.<sup>139</sup> Para Ortega, sus ensayos «no son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita».<sup>140</sup> La ensayística orteguiana no parte de la experiencia —que opera tan solo como una fase más dentro del proceso, a manera de comprobación de la hipótesis—, sino de la *comprensión* y *observación* de las circunstancias. Con un afán revitalizante, enfatiza la labor ensayística de presentar «posibles maneras nuevas de mirar las cosas».<sup>141</sup> El ensayo, según Ortega, no solo reconfigura la perspectiva de los temas que le son familiares al lector de su época, sino que trastorna sus formas del *ver*. En sus ensayos quijotescos, Ortega se pronuncia a favor de las cosas nimias, en lo momentáneo e inmediato, así como en las cosas mudas a nuestro alrededor. Al reconfigurar la óptica del lector, los objetos del entorno cotidiano, en su justa llaneza, ofrecen *visiones fecundas*, a fin de rescatar la visión de aquellas porciones de la vida de las cuales no se ha extraído todavía el espíritu que encierran: su *logos*.<sup>142</sup> No se trata solo de la verbalización del ámbito privado del yo y sus circunstancias, sino también del reflejo de sus aspiraciones metafísicas conectadas al espíritu nacional: el *logos* del paisaje es, a su vez, la espiritualidad de una nación. Las palabras de Ortega prefiguran a España como

---

<sup>139</sup> Walter Mignolo, «Discurso ensayístico y tipología textual», *Textos, modelos y metáforas*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1984), 216.

<sup>140</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del quijote*, ed. José Luis Villacañas, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), 168.

<sup>141</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 179.

tema ensayístico por excelencia.<sup>143</sup> Esta caracterización determinará buena parte de la práctica ensayística española a lo largo del siglo XX. Afirma Ortega: «estos ensayos son para el autor —como la cátedra, el periódico o la política— modos diversos de ejercitar una misma actividad, de dar salida al mismo afecto».<sup>144</sup> Factor decisivo para la ensayística orteguiana será su *descentralización* en relación con otros tipos de discurso: «el ensayo no es para Ortega un *genus dicendi* de la filosofía, sino una forma expresiva disciplinariamente descentrada asociada con el discurso profesoral, el periodístico y el político».<sup>145</sup> El descentramiento disciplinario, la comunicación con el lector y el tratamiento polivalente, serán factores decisivos para el ensayo como género moderno. El prólogo orteguiano sienta las bases discursivas para una *oficialización* del género.

Si recorremos varias décadas, ¿qué ocurre con el ensayo en el contexto literario de Francisco Umbral? Ródenas y Gracia aluden a un renacer en la ensayística española en la década del setenta. Se trata de un proceso suscitado a la par de la transición política y libertad de expresión que acarrió la democracia, después de los años de aislamiento franquista:

Si algo pudo revivir la transición democrática y la aparición de dos periódicos como *El País* o *Diario 16*, fue el protagonismo de la prensa como espacio natural del ensayo más breve e incisivo, el comentario que aspira a ser algo más que análisis al paso de lo que pasa y que en manos de Joan Fuster o de Enrique Tierno Galván, de Juan Benet o Rafael Sánchez Ferlosio, de Manuel Vázquez Montalbán o de Fernando Savater, accede a una calidad de prosa y una consistencia ideológica sin duda equivalente a la de la Edad de Plata y comparable a la de la prensa occidental.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Eduardo Bueno Martínez advierte que «el tema de España es uno de los temas preferidos por nuestros ensayistas. Pero no por narcisismo. Es que el tema de España constituye, para los españoles, la mejor ocasión para meditar sobre el hombre. La meditación sobre España de nuestros ensayistas es la meditación de un pueblo de alta cultura que, sin embargo, comienza a advertir cómo los demás pueblos le adelantan precisamente en la técnica. Para los ensayistas españoles, el tema de España es tema obligado. Pero sus ensayos sobre España, en cuanto actividad que se reduce al “género, moral”, tiene un interés universal». En *El Padre Feijoo y su siglo*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1966), 11.

<sup>144</sup> José Ortega y Gasset, «Lector...», 150.

<sup>145</sup> Walter Mignolo, «Discurso ensayístico», 216.

<sup>146</sup> Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *El ensayo español*, 40.

La muerte de Francisco Franco en 1975, a la par del debate en el contexto de una *aldea global*, atisba, sin duda alguna, la producción ensayística en España. Sin atender, pues, a las distinciones formales, predomina en la era del ensayo posfranquista una urgencia por exponer ideas políticas, incluso poco antes de la caída del régimen.<sup>147</sup> Este renacer ensayístico se explica, a la par del renacer autobiográfico, en tanto que «el régimen de Franco fue, sobre todo, un *colosal enmascaramiento de la realidad* (...) la necesidad de desenmascarar dicha realidad para hacerla vivible y civilizada no puede posponerse una vez desaparece la figura del dictador, y desde entonces».<sup>148</sup>

Sin embargo, la estela del *boom* ensayístico se ensancha más allá de los confines ibéricos, y las temáticas que Umbral desarrollará en sus ensayos y *ensayos en potencia* entrarán en sintonía con otros exponentes del género. Escrito desde el exilio a finales de los años cincuenta y publicado en 1972, *Saturnal*, de Rosa Chacel, es un ensayo que tiene por tema central el erotismo. Si bien su propuesta es mucho más filosófica y menos lírica, Chacel presenta un hondo estudio de los sexos y la sociedad. Parece una empresa controversial si recordamos el contexto de represión que aún se vive a principios de los setenta en España. Así, las reflexiones ensayísticas sobre el erotismo anticipan varios de los puntos discursivos medulares a lo largo de *Mortal y rosa*: el deseo, el cuerpo y las emociones con una precisión y un lenguaje que con frecuencia sucumbe a cierto registro sociológico. Deudor de dos libros importantes, el texto de Chacel se enmarca en el mundo hispánico como heredero confeso de *L'amour et le occident* (1939), de Denis de Rougemont, y de *Eros y civilización* (1960), de

---

<sup>147</sup> Muchos libros que reúnen ensayos, muchas veces retoman piezas publicadas originalmente en periódicos; por tanto, su intención originaria sería más próxima al artículo.

<sup>148</sup> Aunque en esta cita Anna Caballé se refiere específicamente a la escritura memorialista o autobiográfica, no parece exagerado sostener que la coyuntura política franquista repercutió en todas las expresiones literarias asociadas al yo, pues, como toda dictadura, instauró una dinámica de censura y silenciamiento. Véase «Escribir el pasado, yendo al futuro», *Anales de Literatura Española*, no. 14 (2001), 29.

Herbert Marcuse. Este último libro, por cierto, fue traducido por un escritor mexicano, Juan García Ponce, para quien el erotismo fue una de sus obsesiones temáticas. Es el mismo año de la aparición de *Mortal y rosa* cuando el mexicano dedicaba un libro a la obra de Pierre Klossowski.<sup>149</sup> Las expresiones del ensayismo hispanoamericano sobre el erotismo adquieren un nuevo impulso a partir de entonces: *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”* (1975), de Mario Vargas Llosa, *La llama doble: amor y erotismo* (1993), de Octavio Paz, así como los numerosos ensayos de Tomás Segovia en torno al tema.

El rastreo hasta ahora planteado, engarzando diversas tradiciones y autores, tendría que ser conceptualizado como una *biblioteca*, siendo la biblioteca una metáfora perfecta para hablar del ensayista y su labor. Leídos o no por Umbral, todos estos libros constituyen una biblioteca simbólica, alterna, con la que *Mortal y rosa* comparte más de un punto de contacto. La figura del ensayista-lector brinda sentido a aquella «estética de la mezcla» que Jean Starobinsky señala a propósito de la galería de autores clásicos en las páginas de Montaigne.<sup>150</sup> La biblioteca del ensayista de *Mortal y rosa* es amplia, abarcadora y consciente de los grandes modelos a seguir, pero también desorganizada, libre en su proceder, sardónica, iconoclasta y burlesca. El yo ensayista de *Mortal y rosa* desconfía del saber erudito. Mausoleo de la literatura occidental, el narrador es destructor de esos valores: «Tomar un libro es como quitarle un ladrillo a la muralla, puede venirse abajo toda la construcción y demolernos».<sup>151</sup> No muy lejos de la «visión crítica» de Nietzsche, para quien «es menester que el hombre, para poder vivir, tenga la fuerza de destruir y liberarse del pasado».<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: Una descripción* (México: Era, 1975).

<sup>150</sup> Jean Starobinsky, «¿Es posible definir el ensayo?», *Cuadernos Hispanoamericanos* 575, (mayo 1998): 39.

<sup>151</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 81.

<sup>152</sup> Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y prejuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), 65.

## 2.2 FRANCISCO UMBRAL Y EL ENSAYO

En medio de un sinfín de nombres destacados en el ámbito del ensayismo español, pensar en Francisco Umbral como ensayista resulta desconcertante. Umbral, en efecto, es reconocido por su producción novelística; en segundo lugar, dejando de lado el polémico personaje que hizo de sí mismo, por sus artículos. El ejercicio de revaloración crítica que propongo me obliga a analizar su producción desde otra perspectiva. La complejidad del asunto aquí planteado puedo condensarla así: *Umbral, autor que escribió textos casi ensayísticos; Umbral, quien pudo haber sido un valorado ensayista; Umbral, quien juzgó y reflexionó, a manera de ensayo, en libros que no eran al pie de la letra ensayísticos*. El umbral de lo ensayístico siempre es tenue y fácil de cruzar; nuestro autor lo cruzó varias veces gracias, en buena medida, a su infranqueable *voluntad de estilo* que lo hacía transitar entre distintos discursos y géneros.

El ensayo es materia moldeable. Su tratamiento depende en muchas ocasiones de la *formación* del autor, lo cual implica su cercanía o reticencia ante las formas académicas de la escritura, aquellas con mayor proximidad a lo científico y didáctico. Otro punto que establece matices en las varias aproximaciones al ensayo radica en la *intención*, misma que presupone el tipo de lector hacia el cual se dirige, especializado o no. Es por esto que se llega a decir que el ensayo pretende condensar teorías científicas o, bien, explicarlas, libre de tecnicismos, de forma digerible para un tipo de lector poco iniciado en la materia. Estos puntos aquí subrayados, formación e intención, en apariencia obvios, resultan de valor por un motivo: la fundación del ensayo español moderno encuentra sus orígenes en el periódico.

Umbral, hijo confeso de la labor periodística, era muy consciente de que el artículo y la columna eran posibilidades de ensayar ante un público lector más numeroso. Sin embargo,

conviene precisar las coordenadas paratextuales bajo las cuales nos situamos. Umbral *no publicó ensayos al pie de la letra*. La «descentralización» ensayística que señalé al referirme a Ortega, es equiparable a la circunstancia de Umbral. El ensayo siempre va de lo particular a lo general; el artículo umbraliano se centra en un acontecimiento coyuntural y desemboca en meditaciones universales o da rienda suelta a su inimitable estilo lírico, satírico y mordaz. Basta leer cualquier de sus artículos que, incluso, en ocasiones pierden el hilo argumentativo y culminan en engaños o burlas al lector. Umbral fue para el periódico lo que Lope de Vega fue al teatro: su corpus abarca casi 20,000 artículos. Su pluma como articulista adquiere notoriedad en el periodo de transición posfranquista y se consagra a la par de autores como Manuel Vincent, Manuel Vázquez Montalbán y Carlos Luis Álvarez «Cándido».<sup>153</sup> Así, al tener al periódico como medio asegurado para plasmar sus opiniones, juzgar y reflexionar, ¿consideró Umbral demasiado reiterativo dedicarse a la escritura ensayística? Por otro lado, el escaso entusiasmo que mostró ante los circuitos académicos, denota la reticencia umbraliana ante los modelos más rigurosos y esquemáticos del discurrir intelectual, pilares comunes del ensayo.

En medio de la ardua tarea que supone la clasificación de su corpus, Umbral legó varios textos apegados a las convenciones del género ensayístico. En efecto, lo que la crítica ha apuntado sobre Umbral como ensayista se centra en sus peculiares biografías dedicadas a sus autores predilectos. Me refiero a sus libros sobre Lorca, Valle-Inclán, Larra y Gómez de la Serna.<sup>154</sup> No obstante, lo que encontramos en la crítica en torno a estas obras es que nunca se llega a un consenso, y mucho menos a una aproximación teórica pertinente basada en la

---

<sup>153</sup> Bernardo Gómez Calderón, «La columna personal, género en disputa entre la literatura y el periodismo», en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo* (Málaga: AEDILE, 2003), 256.

<sup>154</sup> Francisco Umbral, *Larra. Anatomía de un dandy* (Madrid: Visor, 1999); *Lorca, poeta maldito* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1975); *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* (Barcelona: Planeta, 1998).



teoría del ensayo. Eduardo Martínez Rico retoma, a propósito de ambigüedades escriturales, una anécdota incluida en *Las palabras de la tribu* (1994), donde Nicolás Guillén le recuerda a nuestro autor que no se puede juzgar y jugar al mismo tiempo. Es decir, la crítica y la creación literaria se ejercen por separado. Sugerente punto de partida, Martínez Rico sostiene que Umbral ignora la advertencia, y con libertad juzga y juega en sus biografías-ensayos, que son también (auto)biografías soterradas, pues la presencia autoral es tan marcada como la del biografiado.<sup>155</sup> Si bien dichos estudios nos ayudan a vislumbrar cierta vaga poética del ensayo umbraliano, debemos considerar que estos libros en conjunto son, antes que nada, biografías. Aunque el biógrafo se detenga a reflexionar aquí y allá en torno a su personaje, y su método de aproximación sea todo menos ortodoxo, *libre*, la obra se concentra en una vida célebre, punto de partida del género biográfico.

Otros ejemplos de un «semi-ensayismo» umbraliano aparecen en *Las palabras de la tribu* (1994) y el anteriormente citado *Diccionario de literatura* (1992), mismo que entra en consonancia con dos felices libros de la literatura catalana: *Diccionari Pla de literatura* (2001), de Josep Pla, y el *Diccionari per a ociosos* (1964), de Joan Fuster. Ambos libros recopilan artículos y fuentes varias y dan como resultado, emulando el modelo estructural de un diccionario, una combinatoria de autores y conceptos que adquiere cohesión a partir del orden alfabético. Dislocando la función primordial del diccionario, Umbral exhibe, con inconfundible estilo, sus habilidades para desplegar pequeños discursos ensayísticos. En realidad, sin importar el libro, pareciera que Francisco Umbral jamás dejó de lado la voluntad de juicio y reflexión, la aguda mirada crítica inherente al género ensayístico. Su novelística tampoco estaría exenta de ello.

---

<sup>155</sup> Eduardo Martínez Rico, «Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 19 (2001): 152-153.

### 2.3 MORTAL Y ROSA COMO NOVELA-ENSAYO

Repensar la novela umbraliana desde las aproximaciones teóricas del ensayo conlleva cierto desbalance, ya que al hacerlo se trasplantan problemáticas teóricas que no le corresponden por completo a la novela en tanto forma, y, digamos, tampoco le conciernen. Algunos teóricos del género han trazado brechas entre la novela y el ensayo. Para Eduardo Nicol, «el artificio [del ensayo] es literario, pero el producto no es artificial o ficticio, no es pura literatura, como la novela. El ensayista requiere inventiva, pero su ensayo no es pura inventiva».<sup>156</sup> ¿Es posible esbozar una teoría de la novela-ensayo? ¿Tendríamos que imbricar la teoría de la novela y la teoría del ensayo para llegar a una metodología pertinente? ¿Se puede pensar en la novela-ensayo como si de un subgénero novelístico se tratase? ¿Hasta qué grado el ensayo está al servicio del quehacer ficcional? ¿Está dividido lo ficcional de lo ensayístico? ¿Cómo distinguir las ideas ensayísticas del contenido novelístico? «El ensayo se constituye sobre la combinación de ideas; la novela exige personajes —y de ahí la proximidad entre la novela y el drama. Pero muchas veces estos personajes son encarnaciones de “ideas” morales o psicológicas. Entonces la novela se “ensayifica”».<sup>157</sup> Hablemos, pues, de la ensayificación de la novela. ¿Tienen primacía las ideas y los argumentos por encima del relato? ¿La novela devora al ensayo o viceversa? Claire de Obaldia rastrea este impulso ensayístico en la narrativa occidental, atribuyendo el fenómeno a la incuestionable capacidad de la novela de absorber distintos géneros y paratextos: «la novela sigue siendo el género al cual se le asigna con mayor recurrencia el adjetivo “ensayístico”, y principalmente en la crítica literaria germana, al referirse a los novelistas románticos germanos (...) y a los

---

<sup>156</sup> Eduardo Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», *El problema de la filosofía hispánica*, ed. Luis de Llera (España, Espuela de Plata, 2008), 206.

<sup>157</sup> Gustavo Bueno, «Sobre el concepto de ensayo», 5.

novelistas de la primera mitad del siglo XX». <sup>158</sup> Añade que la narrativa de Hermann Broch y Robert Musil acarrea problemáticas inherentes a la condición genérica de estas creaciones, en tanto que ambas evidencian las dos dimensiones de la novela ensayística, es decir, la confluencia de lo *ensayístico* (como teoría) y lo *ficcional* (como narrativa de ficción) como dos modos de conocimiento excluyentes, que pueden ser complementados entre sí mediante una tercera forma. <sup>159</sup> Si bien parecen muy alejados de Francisco Umbral estos autores, un rasgo fundamental emparenta a las obras: la presencia de pasajes ensayísticos que interrumpen el *continuum* de la teoría y de la ficción, dando como resultado una novela fragmentaria. <sup>160</sup> La fragmentariedad será un rasgo decisivo para comprender la propuesta estética de *Mortal y rosa*, no solo por el hecho de que el ensayo y el diario, géneros literarios en continua interacción, compartan la característica de un resquebrajamiento interior, sino también porque la fragmentariedad puede entenderse como metáfora: la enunciación hecha pedazos del sujeto en duelo, batallando por entenderse a sí mismo y al mundo que lo rodea.

El estilo fragmentario se manifiesta no solo en el entramado poesía-ensayo-narración, sino también en la multiplicidad de autores y alusiones literarias que recorre las páginas de *Mortal y rosa*. Al combinar temas, fuentes, citas y anécdotas, el ensayista traza múltiples rutas en un solo texto. Aquel hilvanado temático y argumental de la labor ensayística contrasta con la labor del novelista: el desarrollo de una trama. A propósito de contrastes entre ambos géneros, sostiene Marichal: «Si el novelista busca la articulación de sus personajes *dentro* de un mundo ficticio —y a esa articulación se suele denominar “verosimilitud”— el ensayista se esfuerza por articularse *a* sí mismo *con* su mundo histórico

---

<sup>158</sup> Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 21.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 204-205.

<sup>160</sup> *Ibid.*, 198.

coetáneo».<sup>161</sup> Una vez más se asoma la pregunta: ¿la diferencia entre la novela y el ensayo radicaría acaso en un problema de verosimilitud y veracidad? ¿Tenemos que buscar la respuesta entre los delicados límites de la ficción y no-ficción? De acuerdo con Ana Bundgaard, «predomina en la enunciación ensayística la actitud reflexiva comentativa y experiencial, pues, a diferencia de lo que ocurre en los textos ficcionales, en el ensayo se da en principio *la identificación entre el sujeto de la enunciación, el del enunciado y el autor real*».<sup>162</sup> ¿Son una misma la enunciación del yo ensayista real y la del narrador de una novela? ¿Se pueden fundir? En *Mortal y rosa* el dilema permanece irresuelto. Es un movimiento pendular que va del desenmascaramiento anecdótico (suma personal a partir de una desgarradora experiencia, hilo argumental de esta novela) a la puesta en escena del *opinador*, la declaración controversial y el articulista que puede identificarse con el autor. El sujeto ensayístico de *Mortal y rosa* viene y va de un registro a otro, y está permeado por la contradicción; la huella autoral de este texto dificulta la posibilidad de pronunciar una respuesta taxativa. Si Umbral desarrolla una modalidad ensayística a lo largo de *Mortal y rosa*, es preciso responder cómo lo consigue. Si logro responderlo, tal vez, después de todo, descubriríamos que el texto umbraliano no obedece a la actitud «casual, esporádica, caprichosa e irreflexiva» que promulga el narrador con el tono incendiario digno de un manifiesto vanguardista.<sup>163</sup>

Son varios los pasajes que, extrapolados y descontextualizados de *Mortal y rosa*, sin duda podrían ser leídos como ensayos autónomos. Pero sería arriesgado afirmar que Umbral

---

<sup>161</sup> Juan Marichal, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, (Madrid: Revista de Occidente, 1971), 20.

<sup>162</sup> Ana Bundgaard. «El género ensayístico ¿discurso retórico o discurso poético?» (Conferencia presentada en el 2do Congreso de Retórica en la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria). El subrayado es mío.

<sup>163</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 178.

tan solo los vertió en su novela; parece más bien que forman parte del *continuum* desestructurado del relato, así como del modelo libre y autorreflexivo propio del ensayo.<sup>164</sup> Más que sostener la hipótesis de que el autor tuviese la intención de elaborar una propuesta dualística de novela-ensayo, el narrador desarrolla, intermitente, un *modo ensayístico*. De acuerdo con Walter Mignolo, un *modo ensayístico* está sujeto al proceso de oficialización de un determinado tipo discursivo, en este caso el «ensayo», mismo que padece «sucesivas codificaciones y el ensanchamiento del marco que hace reconocible e interpretable al tipo discursivo».<sup>165</sup> A partir de un análisis pragmático, Mignolo propone un procedimiento para determinar marcadores genéricos que nos permitan delimitar al ensayo como género dentro de la clasificación de un sistema literario.<sup>166</sup> A pesar de la conveniencia de este modelo pragmático, el teórico solo puede aprehender el concepto «ensayo» mediante un marco discursivo cambiante por naturaleza.<sup>167</sup> Mignolo pasa por alto el carácter experimental del ensayo *per se*, género que expande y desafía sus propios límites. Para Max Bense, «escribe ensayísticamente quien compone experimentando».<sup>168</sup> En *Mortal y rosa* el ejercicio de experimentación es doble: *el autor que novela ensayando*. La postura experimental cobra mayor sentido si recordamos las premisas estéticas de Umbral a la luz de su contexto literario, que privilegió formas narrativas que se escaparan de los modelos realistas y tradicionales.<sup>169</sup> El ensayo, pues, se infiltra en las porosidades de *Mortal y rosa* como un discurso que vigoriza el tono experimental de la novela.

---

<sup>164</sup> Anna Caballé, *Francisco Umbral. El frío de una vida* (Madrid: Espasa, 2004), 254.

<sup>165</sup> Walter Mignolo, «Discurso ensayístico», 214.

<sup>166</sup> *Ibid.*, 209.

<sup>167</sup> *Ibid.*, 222.

<sup>168</sup> Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, 24.

<sup>169</sup> Miguel García-Posada, Introducción a *Mortal y rosa*, (Madrid: Cátedra, 1995), 27.

En el capítulo anterior aludí al carácter «experimental» de mi objeto de estudio. Por ello entiendo, no solo una novela con géneros intercalados, sino también la experimentación con las convenciones de la expresión autobiográfica. Si el ensayista compone experimentando, ¿cómo experimenta creativamente quien cuenta su propia vivencia? En un artículo dedicado a la escritura autobiográfica experimental de las últimas décadas, Irene Kacandes subraya la forma en la que autores contemporáneos prueban nuevas formas de escritura íntima, ya sea escapándose de la linealidad temporal tradicional, recurriendo a la segunda persona, u optando por escribir(se) en medios atípicos, como la novela gráfica: «Aquellos autores aspiran a transmitir algunos aspectos de la “veracidad” de ciertas experiencias vitales que no pueden ser transmitidas cabalmente sin tener que desafiar la forma *per se*, sin jugar con el pacto».<sup>170</sup> La premisa experimental de *Mortal y rosa* se sostiene a partir del continuo ejercicio de la digresión y del marmoleado anecdótico, ensayístico y lírico que supone, en conjunto, un libro experimental que juega con el referente real y desdibuja sus contornos. Experimentalismo basado, asimismo, en un «relato interrumpido» que Umbral desarrolló en otros de sus libros, y en el que «conviven, entrelazados, el discurso expositivo —conectado al plano ideológico del relato—, el discurso lírico y, finalmente, el narrativo».<sup>171</sup> El ensayo interrumpe al pacto narrativo, incluso al lírico, como murmurando al lector que no solo ofrecerá imágenes y evocaciones a través de la poesía, sino también sus opiniones, su disensión particular, su filosa forma de ver la vida.

---

<sup>170</sup> Irene Kacandes, «Experimental Life Writing», en *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. Joe Bray, Allison Gibbons y Brian McHale (New York: Routledge, 2012), 382. La traducción es mía.

<sup>171</sup> Antonio Garrido, «Sobre el relato interrumpido», *Revista de Literatura* 50, no. 100, (1988): 351.

### 2.3.1 LOS TEMAS ENSAYÍSTICOS DE *MORTAL Y ROSA*

Reflexiones sobre los libros, la muerte, el cuerpo, el erotismo, las estaciones, la infancia, la fama, la escritura, evidencian el sentido temático *modo ensayístico*, aquel incesante faenar con el presente. Son *tópicos* que determinan la tesitura ensayística de *Mortal y rosa*. Más que simples *temas*, maneras de ver y pensar el mundo, opiniones de un hombre inquieto y cosmopolita, constantes en la historia del género desde su fundación con Montaigne. En este apartado analizo los tópicos ensayísticos de mayor preponderancia en el entramado discursivo de mi objeto de estudio.

En primer lugar, ominosa e ineludible, la muerte. En un ensayo sobre la cultura fúnebre en occidente, Phillipe Ariès sostiene que «los cambios del hombre frente a la muerte, o bien son muy lentos en sí mismos, o bien se sitúan entre largos periodos de inmovilidad».<sup>172</sup> A través de un copioso estudio antropológico basado en lápidas, sermones y documentos literarios, Ariès detecta los giros de la mentalidad occidental con respecto a la muerte. La muerte retórica, dieciochesca, que se ocupa de la muerte del *otro*, rompe con la actitud ejercida siglos atrás, representada por el tópico *et moriemur*: moriremos todos; quien contempla y concientiza la muerte, también morirá.<sup>173</sup> Sin embargo, se han erosionado esas actitudes llegada nuestra era: «La muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú».<sup>174</sup> Umbral se propuso una tarea ardua: enfrentar la muerte gradual de su propio hijo desde la escritura, un acto *público*. El dificultoso tránsito del duelo íntimo a la confesión expósita es síntoma de nuestra época y de sus actitudes con respecto a la muerte. Ariès alude al «duelo solitario y

---

<sup>172</sup> Phillipe Ariès, *Historia de la muerte en occidente. De la edad media hasta nuestros días*, (Barcelona: Acantilado, 2000), 23.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 83.

retraído» como último recurso en una sociedad contemporánea que ha vedado el duelo y lo aísla, pudoroso, a la discreción del negocio de la funeraria.<sup>175</sup> En efecto, el retrato que Umbral ofrece de sí mismo en la novela es la del hombre retraído, solo, el hombre *en duelo*, deambulando en la vida moderna. La muerte es el tópico ensayístico principal en *Mortal y rosa*; el «hijo», el «pequeño pivote» sobre el cual giran las palabras y los tópicos a lo largo del libro.<sup>176</sup> En otras palabras, Umbral experimentó ensayísticamente su duelo.<sup>177</sup> Y, ¿por qué no?, el ensayo es también una forma de escritura en crisis.

Antes de aludir a la muerte del hijo, el narrador reflexiona sobre la muerte a grandes rasgos a partir de un ejercicio de autoobservación; el ensayista, no olvidemos, es dado al autorretrato: «Mi cuerpo blanco y desnudo. ¿Por qué tan blanco?». <sup>178</sup> Cobrar consciencia de la corporalidad es la primera señal que perfila a la muerte como tópico: «Hablemos del esqueleto, que es el que mejor conozco, y aun así no lo conozco nada, pues el esqueleto es el gran desconocido». <sup>179</sup> Montaigne mismo, motivado por los estudios anatómicos de su época, llegó a hablar de sus *essais* como si de un esqueleto se tratase. La presencia textual del esqueleto en el caso de Umbral opera de manera análoga al tópico *vanitas*, una alegoría barroca sobre la transitoriedad de la vida y el mundo terrenal. Al meditar en torno al esqueleto, no solo se trata de cobrar consciencia de la corporalidad, al palpar su malestar y goces físicos, sino también «sus propias fuerzas espirituales, su vigor y su insuficiencia». <sup>180</sup> Afirma el narrador, a media paráfrasis del soneto quevediano *Amor constante más allá de la muerte*: «Se evaporará mi carne y quedará el esqueleto, el antepasado, ese que ya no soy yo.

---

<sup>175</sup> Phillipe Ariès, *Historia de la muerte en occidente*, 87.

<sup>176</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 77.

<sup>177</sup> Mi idea será reforzada en el tercer capítulo, donde ahondo en el vínculo de duelo y escritura diarística.

<sup>178</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>180</sup> Jean Starobinsky, «¿Es posible definir el ensayo?», 36.



La carne es actualidad y el hueso es eternidad. ¿Qué es la eternidad? Cal y fosfato». <sup>181</sup> El ensayista medita sobre la muerte casi a la manera de Hamlet. Es reveladora una célebre fotografía de Umbral, más o menos socarrona, donde, semidesnudo, casi en gesto teatral, sostiene un cráneo y lo confronta con la mirada: «¿Es [la calavera] lo que mejor nos disfrazo? Por dentro de la calavera está el personaje mirando el mundo, y la calavera no es la verdad de un rostro, sino la máscara última». <sup>182</sup>

Enmascaramientos y espejismos, también Montaigne partió de una observación de sí mismo para meditar sobre la muerte. En *De la Physionomie*, Montaigne habla de la muerte como un acontecimiento ineludible, y considera que el acto de meditar sobre ella es una actividad propia del filósofo, pero no su finalidad. En todo caso, el creador del *essai* juzga dañino e innecesario pensarla, e invita a la reflexión en torno al gobierno de la vida: «Entre los otros muchos deberes que comprende el capítulo general y principal de saber vivir se encuentra el artículo *de saber morir*. Y sería este de los más livianos si nuestro temor no le diera peso». <sup>183</sup> Montaigne apuesta por una vida serena de rigor estoico que contrasta el caos sociopolítico en el cual se enmarca su obra y la terrible peste que asoló a su región. Esperar la muerte es una preocupación innecesaria; el filósofo se entrega, calmado, a la instrucción de la naturaleza. <sup>184</sup> Incluso a un lector moderno le sorprendería la fortaleza con la que Montaigne se volvió espectador de la muerte: «Pues es creíble que de forma natural tengamos miedo al dolor, pero no a la muerte por causa de sí misma: constituye una parte de nuestro ser no menos esencial que el vivir». <sup>185</sup> Su visión de la muerte no supone una derrota y, por el

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>182</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 25.

<sup>183</sup> Michel de Montaigne, «De la fisonomía», 2043.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 2043.

<sup>185</sup> *Ibid.*, 2049.

contrario, «el declive de una vida abre paso a otras mil vidas».<sup>186</sup> En contraste, más que un *ars moriendi*, Umbral plantea una preparación ceremonial ante la pérdida. Para Bense, «él [el ensayo] le sirve a la crisis y a su superación, en tanto que lleva al espíritu y a la inteligencia a nuevas configuraciones de las cosas».<sup>187</sup> Insisto, el ensayista *escribe en crisis*. El ensayo surge de la inestabilidad del pensamiento, de una agitación intelectual, de una urgente *necesidad de enunciación*.

Contracara de la muerte, la exaltación del cuerpo y de la actividad sexual será otra constante a lo largo del libro. El erotismo es otro de los tópicos ensayísticos, ya que sin duda ha sido una constante en el corpus umbraliano. Para Anna Caballé:

El sexo como puente único capaz de fundir el cuerpo y la mente en una sola sintonía vital, el sexo, como espacio de libertad, de redención y de vida. Nada que ver con la tradición judeocristiana de entender el cuerpo como una tumba para el alma; muy al contrario, es su única liberación. En síntesis, esta es o ha sido durante años la convicción de Umbral, su axioma vital y filosófico, y el asidero más socorrido de su literatura.<sup>188</sup>

La tematización del erotismo surge, asimismo, a partir del estudio del cuerpo, de la fisionomía, de los rasgos propios y ajenos. Las partes del cuerpo, detonantes para el ensayo erótico, fino contrapunto literario, vaivén de lo metafísico a lo terrenal: «Las manos juegan en el amor. Son importantes. Las manos tienen un código, hablan en el amor, y actúan».<sup>189</sup> La noción del erotismo también responde a la crítica de una realidad de tapujos y represiones: «el sexo (...) la planta tímida que gemía de amor contra las tipografías austeras del catecismo, contra la severidad de las familias y la legión de los pecados».<sup>190</sup> Este pasaje coincide con las

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, 2051.

<sup>187</sup> Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, 23.

<sup>188</sup> Anna Caballé, *El frío de una vida*, 267.

<sup>189</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 36.

<sup>190</sup> *Ibid.*, 63.

ideas de uno de los más célebres pensadores sobre el tema, Georges Bataille, para quien el erotismo consiste en una experiencia asociada a la vida interior, así como al conocimiento análogo del erotismo y la religión. Por lo tanto «requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, de lo prohibido y la transgresión».<sup>191</sup> Eros y Tánatos modulan al ensayo.

A la manera de Montaigne, el narrador de *Mortal y rosa* reflexiona en torno a la labor del hombre de letras, la profesión, la fama y la gloria póstuma, así como el vínculo filial, médula de este esqueleto-ensayo. El breve tramo de vida del hijo da pie a una profunda disquisición sobre la niñez, uno de los momentos de mayor complejidad filosófica en todo el libro: «Dibuja, el niño, escribe, hace sus primeras letras, sus primeras figuras, y es como cuando el hombre primitivo comenzó a miniar la roca de la caverna».<sup>192</sup> En las primeras letras del niño, el narrador encuentra una dimensión estética e histórica que subvierte los valores del solemne mundo de los adultos. El narrador recurre a términos propios de la historia del arte y la antropología al introducir una evocativa escena del niño ante su pizarra «haciendo surrealismo vallejiano, cultura, sin saberlo».<sup>193</sup> La fascinación que ejerce la caligrafía del niño es el detonante; de lo particular a lo universal, el tópico es el mundo de la infancia. Más que vallejiana, diríase rilkeana la experiencia ante la vida infantil, comparada con el reino animal y vegetal: «El niño (...) Es un cruce de individuo, manzana y felino. (...) Todas las fuerzas de la vida pasan por él y con esta misma materia que se ha hecho un niño podría haberse hecho un tigre, un frutal o un regato».<sup>194</sup>

A lo largo de este apartado me he dedicado *grosso modo* al análisis de los rasgos sintáctico-semánticos, pues «los textos que normalmente identificamos por ensayos

---

<sup>191</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, (México: Tusquets Editores, 2008), 40.

<sup>192</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 146.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 148.

<sup>194</sup> *Ibid.*, 45.

privilegian las estructuras expositivo-argumentativas, en vez de las descriptivo-narrativas». <sup>195</sup> Según Mignolo, el proceso de «enmarque» que atraviesa una obra para adaptarse al modelo ensayístico se desarrolla en relación con el cúmulo de conocimientos que antecede a la obra literaria en un determinado ángulo de producción. <sup>196</sup> La obra es pensada según los sistemas literarios donde ella se inserta, de ahí la necesidad de enhebrar el discurso ensayístico umbraliano con la de otros exponentes del género. Así, el modo ensayístico de *Mortal y rosa* se cumple desde el proceso comunicativo de Mignolo. El *campo*, o contexto de situación, nos permite hablar de un ensayismo umbraliano en relación con la revaloración, aunque escasa, de sus tentativas como ensayista; el *modo* es, la mayoría de las veces, retórico y expositivo; los *roles textuales y sociales* en la interacción comunicativa adscriben a la práctica de Umbral al ensayo literario, *en tanto argumentación elaborada por un literato*. <sup>197</sup> Su estilo ensayístico, impregnado de lirismo, sumamente contemplativo, se apega aquello que Max Bense denominó como ensayo literario *de belleza intelectual* (*Schöngestige*), en contraposición al ensayo literario de «finura intelectual» (*Feingestige*), dedicado al análisis. <sup>198</sup> Entre lo prosístico y lo poético, se trata, en síntesis, de una puesta en escena de un *ensayo lírico*.

---

<sup>195</sup> Walter Mignolo, «Discurso ensayístico», 216.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 210.

<sup>197</sup> «Si hablamos del ensayo como tipo discursivo desenmascarado podemos hacerlo en parte porque el ensayo, contrario a cualquiera de los *genera dicendi* de una actividad disciplinaria, no exige un *rol social autorizado* por la institución. Un sermón solo puede pronunciarlo el párroco, un tratado de física solo puede escribirlo quien esté legitimado para ello. En el sentido inverso, la función que le cabe al rol en la producción textual, explica también el hecho de que Ortega y Gasset se sintiera un filósofo *in partibus infidelium* al escribir ensayos cuando debiera escribir sobre filosofía. En la misma vena podemos intuir que muchos de los ensayos considerados literarios, lo son quizás por el hecho de que si bien, por un lado, el texto mismo puede manifestar ciertos rasgos sintácticos y semánticos atribuibles, en ciertas condiciones, al ensayo» (Mignolo, 218).

<sup>198</sup> Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, 28.

## 2.4 LA NOVELA FILOSÓFICA Y LA NOVELA DE IDEAS

Pliegues o variaciones en torno a un mismo tema, he decidido incluir dos subcapítulos que invitan, a partir de las estrategias de enunciación, a repensar, a partir de lo argumentativo o de lo formal, al libro de Umbral a la luz de otros subgéneros novelísticos y literarios. Si *Mortal y rosa* es —al menos idealmente— una novela y no un ensayo, una novela que, además, reniega de ser tal y mina los valores tradicionales de la novelística, es, pese a todo, novela. En ese sentido, para ampliar nuestro panorama y no restringirnos a un único género literario, conviene explorar tradiciones novelísticas españolas que se aproximan a la propuesta literaria de *Mortal y rosa*, tal y como lo hicimos en el capítulo anterior. Por su carácter meditativo, discursivo, o incluso por sus continuas disquisiciones existenciales, ¿se tratará acaso de una novela filosófica?<sup>199</sup> La novela filosófica en tanto subgénero, no le es ajena en absoluto a la tradición narrativa española del siglo XX. En efecto, en España tuvo gran auge la literatura de corte existencialista, es decir, expresiones novelísticas cuya forma de pensamiento coincide con el conjunto de doctrinas que llamamos existencialismo. Entre ellas destacan *La sombra del ciprés es alargada* (1947), de Miguel Delibes, y *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos.<sup>200</sup>

En un artículo aparecido en 1960, Julián Marías propone tres planos para abordar la narrativa existencialista: aquellas donde no se formula teóricamente la cuestión de la existencia, pero es sustancial al relato (como en Kafka y Proust); la anticipación preexistencialista de Unamuno y su sustitutivo de filosofía a través de la creación artística;

---

<sup>199</sup> La novela filosófica comprende «aquellas producciones de arte verbal o forma novelística cuyo motivo principal no sea otro que el desarrollo en su interior de un discurso ficcional cercano al de la filosofía, pero, eso sí, adaptado al modo literario-novelesco» (Jiménez, 110). Así, se trata de un subgénero «a caballo, entre lo artístico y lo especulativo» (Jiménez, 125). En Mauro Jiménez, «La novela filosófica a propósito de *El hombre sin atributos* de Robert Musil», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 22 (2004): 109-128.

<sup>200</sup> Ver Oscar Barrero Pérez, *La novela existencial española de posguerra*, (Madrid: Gredos, 1987).

el complemento auxiliar de formas literarias como el drama o la novela, que efectivamente plasman problemáticas filosóficas (Sartre o Camus).<sup>201</sup> La novela filosófica puede obedecer o no a un sistema filosófico preexistente, verter ideas de algún filósofo, o bien construir su propio sistema especulativo.<sup>202</sup> El cauce de esta tradición nos lleva a *Mortal y rosa*, a medio camino entre el discurso reflexivo sobre la existencia y la escritura sustitutiva. Sin duda, el momento de Umbral más meditabundo y reflexivo en esta década de su producción. Un narrador solitario y dolido que visualiza a los pasajeros del metro como «ánimas del purgatorio en túnel, justos en multitud, limbo húmedo, catacumba veloz».<sup>203</sup> La inquietud existencialista se agudiza cuando el narrador alude a una crisis espiritual: «Dios sí que es un problema. Dios no me ha tomado nunca en serio. Dice Sartre que Dios es la soledad de los hombres. (...) Mi obra está hecha de vacíos. ¿Un vacío en mi vida? Vivimos en el vacío».<sup>204</sup> La tesitura pesimista y existencial del texto aportó un nuevo enfoque dentro de su producción hasta entonces, más bien asociada a la sátira y el memorialismo.<sup>205</sup> Debido a las continuas referencias, a veces recónditas, a Machado, una visión compartida de la vida como un devenir angustioso en el tiempo,<sup>206</sup> las insistentes alusiones a Nietzsche y Cioran, así como a la afinidad con el pensamiento de Arthur Schopenhauer (se percibe cierta sintonía con las ideas del filósofo alemán, sobre todo en la abolición de la voluntad y la crítica a los valores occidentales), es válido insertar a *Mortal y rosa* dentro de esta vertiente de la novelística española que tuvo particular expansión en el periodo de posguerra.

---

<sup>201</sup> Citado en Barrero Pérez, *La novela existencial*, 19-20.

<sup>202</sup> Mauro Jiménez, «La novela filosófica», 110.

<sup>203</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 117.

<sup>204</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>205</sup> Según Jorge Urrutia, *Mortal y rosa* «es una suerte de gozne a partir del cual se intensifica el deseo de encontrarse, de comprenderse, de situarse en el mundo». En «La transparencia», *Mercurio* 141 (mayo 2012): 19.

<sup>206</sup> Barrero Pérez, *La novela existencial*, 35.

## 2.5 EL ENSAYO, ENTRE LA COLUMNA Y EL AFORISMO

Una nota más habría que agregar en relación con el género ensayístico y su proximidad o familiaridad con otros subgéneros prosísticos. En primer lugar, con el artículo. La prensa escrita posee un papel fundamental para desentrañar los orígenes del ensayo. Bellamente expresado por Liliana Weinberg, «a partir del siglo XVIII, el ensayo huele a café y a tinta fresca».<sup>207</sup> Su aparición en medios impresos de amplia difusión consolida las señas de identidad del ensayo. En el caso español el antecedente periodístico es determinante, pues «los más importantes ensayos de Unamuno, Ortega, Ors o Machado se estamparon primero en diarios y revistas, en las páginas de *El Imparcial*, *La España Moderna*, *El Sol*, *ABC* o *Diario de Madrid*».<sup>208</sup> Aquello que hoy leemos como obras ensayísticas teniendo al libro como soporte, emergió, en su momento, por entregas.

El ensayista y el periodista comparten afinidades ostensibles: «ambos rinden culto a la velocidad. La vía intuitiva, que privilegia el ensayista frente a los tiempos lentos del pensamiento inductivo-deductivo, tiene su equivalente en la rapidez del articulista que no puede detenerse a elaborar un tratado sobre la materia».<sup>209</sup> Si la columna es periodística o literaria —debate que daría pie a un estudio inagotable— es cosa inextricable en las letras españolas. Simbiosis en absoluto es exclusiva de nuestros días, como lo demuestran las creaciones de Larra, reflexiones sobre política, literatura y sociedad.<sup>210</sup>

Como el ensayo, la columna resulta de difícil clasificación, pues «combina rasgos propios de los textos periodísticos con técnicas y recursos estrictamente literarios».<sup>211</sup> A su

---

<sup>207</sup> Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, 37.

<sup>208</sup> Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *El ensayo español*, 39.

<sup>209</sup> Evodio Escalante, *Las metáforas de la crítica*, 266.

<sup>210</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo y José Luis Martín Nogales, Introducción a *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2007), 33.

<sup>211</sup> Bernardo Gómez Calderón, «La columna personal», 264.

vez, en ambos géneros hay una presencia dominante del yo, como señala Jean-Pierre Castellani: «la presencia de la primera persona gramatical (...) se vuelve aquí imprescindible (...) Sin este yo dictatorial y por consiguiente injusto, o equivocado, o agresivo, no hay columna ni en su emisión ni en su recepción».<sup>212</sup> Ensayista y columnista reflexionan alrededor de los mismos temas: la guerra, la violencia, la realidad política, los acontecimientos coyunturales. No obstante, es atinada la apreciación de Francisco Gutiérrez Carbajo y José Luis Martín Nogales al señalar que «de las transformaciones experimentadas en los últimos años (...) se trasciende en otros artículos a reflexiones generales sobre la vida, el amor, y a otros grandes asuntos capaces de construir o destruir nuestra existencia».<sup>213</sup> El amor y la muerte, como ya señalé, son los dos grandes tópicos ensayísticos en *Mortal y rosa*: el irresistible binomio del Eros y Tánatos. Curiosamente, a la par de las continuas disquisiciones políticas y controversias literarias en las que se involucró nuestro autor en sus columnas —fidel reflejo de la agitada vida social y cultural de una época—, durante los años de redacción de *Mortal y rosa* también probó suerte escribiendo arriesgados artículos sobre el erotismo y la sexualidad. La columna umbraliana franqueó los límites de la censura al introducir temas considerados tabú, antes y después de la muerte de Franco.<sup>214</sup>

En *Mortal y rosa* la columna y el artículo son origen y sentencia. Origen, porque la semilla del libro es un pequeño artículo titulado «Estoy oyendo crecer a mi hijo», publicado cuando Tincho cumplía dos años. Sentencia, porque el narrador, casi al final del libro, dinamita su obra mediante ellos:

---

<sup>212</sup> Jean-Pierre Castellani, «El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4, septiembre, (1999): 52.

<sup>213</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo y José Luis Martín Nogales, Introducción, 69.

<sup>214</sup> Destape, fetiches y la belleza de las mujeres de la industria del espectáculo eran algunos de los temas que Umbral exploró en su columna para la publicación *Por Favor*. Véase el artículo de Marta Cabrera Cobos «El erotismo en las revistas de humor político: *Las Jais* de Francisco Umbral y *Señoras y señores* de Juan Marsé», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 1 (2017): 99-124.



Los críticos, los lectores, las gentes dicen que el escritor puede quemarse con tantos artículos, pero el escritor, contrito, aterido, solo, doliente, huérfano de todo, lo que quiere es eso, más que nada, y ha encontrado en el artículo una forma de arder, de desaparecer, una labor inútil y fragmentaria en la que deshojarse y morir.<sup>215</sup>

Y más adelante añade:

Pero lo que quisiera es este suicidio del artículo. Ya que no he tenido valor para destruir mi vida, voy a destruir mi obra, a fragmentar en artículos *dispersos* lo que pudiera haber sido un todo *completo* y edificado. Con cada artículo que escribo pierdo la posibilidad de hacer un poema, un *ensayo*, un relato, algo más *resistente* y *continuo*.<sup>216</sup>

Destaca el sentido fragmentario que el narrador confiere al artículo, su cualidad desperdigada y casi de orfandad en el universo literario, en relación con lo *resistente* y *continuo* del ensayo. La labor del columnista, en todo caso, le confiere una dimensión crucial al libro, condicionando sus claves de lectura. Al respecto, Blanca Estela Treviño añade: «Escribir para un periódico y escribir un libro son procesos distintos —podríamos decir que en uno impera el compromiso ético e informativo y en el otro el poético y estético— aunque ambos se vivan con la misma intensidad».<sup>217</sup> El ensayismo de *Mortal y rosa* tiene mucho de columnístico y viceversa, en profunda unión. Primero, por la brevedad de muchos de sus pasajes; segundo, por el registro coloquial, lúdico que a ratos adopta el narrador. Para Umbral, la columna es un espacio de expresión estética, que da libre cabida al artificio, a ras del ensayismo. Lo llamó *periodismo de arte*; lo definió como: «una cosa que se pone al

---

<sup>215</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 226.

<sup>216</sup> *Ibid.*, 227. El subrayado es mío.

<sup>217</sup> Blanca Estela Treviño, *De la vida como metáfora a la vida como ensayo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, 2015), 128.

servicio de la actualidad, o la crea, con todos los atributos de la información, pero con una prosa subjetiva, lo que implica también un pensamiento subjetivo (libre)».<sup>218</sup>

El artículo, a su vez, nos conduce a otros subgéneros. Como una muñeca rusa, el tamaño de las formas literarias decrece gradualmente. Ejemplo de ello son tres ensayos breves que, continuados, tratan sobre la casa, los libros y el acto de comer una naranja:

La casa, mi casa, el vacío encallado, el barco bacaladero en que nos hemos quedado para siempre. Porque vives otras casas, las amueblas, las habitas, y algo te dice que no son tu casa. Entrás y sales en ellas. Pero un día encuentras la casa, tu casa, la que te esperaba, esa que teje en seguida en torno de ti su silencio, sus sombras, su polvo, su tiempo, y de la que ya no vas a salir nunca, a la que volverás siempre. La casa que empieza a cerrarse como una tumba en torno de ti.<sup>219</sup>

Las palabras que cierran al tercer ensayo breve —que sin duda remiten a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna— le confieren un remate ensayístico que surge de la estilización de lo frutal, tema ínfimo en apariencia que el ensayista redimensiona y transforma en algo único: «Comer una naranja, desvendar el seno dorado y egipcio de una adolescente. Si hay que creer en algo, creo en la naranja».<sup>220</sup> En efecto, podríamos pensar en el ensayo breve como una modalidad ensayística aparte de la que he esbozado.<sup>221</sup>

La reflexión se miniaturiza, ora como ensayo breve, ora como aforismo. En un único párrafo, sentencia el narrador: «El muerto va mandando en mi vida y no sabe, el muy estúpido, que acabando conmigo, acaba con los dos».<sup>222</sup> A través de continuas referencias a célebres aforistas como Nietzsche, Pitigrilli y Cioran, *Mortal y rosa* dialoga, de manera

---

<sup>218</sup> Francisco Umbral, «Periodismo de arte», *Los placeres y los días*, (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2001), 13.

<sup>219</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 80.

<sup>220</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>221</sup> Para Julio Torri, «el ensayo corto ahuyenta de nosotros la tentación de agotar el tema, de decirlo desalentadamente todo de una vez. Nada más lejos de las formas puras de arte que el anhelo inmoderado de perfección lógica». En *Tres libros*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 33.

<sup>222</sup> *Ibid.*, 236.

insospechada, con las *formas breves*: la sentencia, la máxima, el aforismo y el fragmento, formas que despuntan en el siglo XVII y se legitiman en el pensamiento romántico.<sup>223</sup> Coincido con Ana Bundgaard cuando afirma que estas *formas breves* suponen *formas artísticas de pensamiento*, a caballo entre la expresión estética y la filosófica, como el ensayo.<sup>224</sup> Bense mismo, cabe recordar, pensaba el ensayo como una secuencia aforística.<sup>225</sup> Umberto Eco, por su parte, señala que un aforismo es «una máxima que pretende transmitir una verdad, aunque recurra a la agudeza», además de argüir que «expresa con brillantez un lugar común».<sup>226</sup> Sin duda, un impulso aforístico domina las páginas de *Mortal y rosa*. Su carácter fragmentario condensa el pensamiento umbraliano de forma aguda, sintética e ingeniosa. Como detecta Susan Sontag, el aforismo es una manera de pensar aristocrática y sabiamente pesimista.<sup>227</sup> En conjunto, el discurso ensayístico se apoya del artículo y el aforismo, pero consigue desbordarlos. El narrador interactúa con varias formas literarias, coexisten en *inarmónico sistema*, pero él se niega a ejercerlas a la manera tradicional. Es por ello que afirma: «no quiero hacer una obra, sino deshacerla».<sup>228</sup>

---

<sup>223</sup> Sara Molpeceres Arnáiz, «Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, símbolo e ironía en el romanticismo alemán», *Monteagudo* 3ra época, no. 18, (2013): 88.

<sup>224</sup> Ana Bundgaard, «Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento», en *El ensayo entre la filosofía y la literatura del pensamiento*, ed. J. F. García Casanova (Granada: Editorial Comares, 2002), 75.

<sup>225</sup> Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*.

<sup>226</sup> Umberto Eco, «El arte de la agudeza», *El país*, 2 de marzo 2002, [https://elpais.com/diario/2002/03/02/babelia/1015029553\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/03/02/babelia/1015029553_850215.html) [última consulta 5 de mayo 2018]

<sup>227</sup> Sontag agrega que «escribir aforismos es asumir una máscara: una máscara del escarnio, de superioridad». En *As Consciousness Is Harnessed to Flesh. Journals & Notebooks 1964-1980*, ed. David Rieff, (New York: Picador, 2012): 517. La traducción es mía.

<sup>228</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 227.

### 3. EL DIARIO COMO GÉNERO LITERARIO

Situando al ensayo al centro, el trayecto de mi disertación va de lo lírico a lo prosístico. Así, el tercer género que mi estudio reflexiona a partir del libro de Francisco Umbral es el diario literario. No obstante, como sucede con el resto de los géneros, no se manifiesta de una sola forma. Así, al conjunto de manifestaciones apegadas al diario, he decidido llamarlo «impulso diarístico». En su libro *En la era de la intimidad*, Nora Catelli define al diario como «el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo».<sup>229</sup> Sin embargo, ni el género ni el sujeto son fijos. A través de continuas transformaciones en la historia, no solo discursivas, sino también materiales (de los *cahiers* elaborados con hojas sueltas a la comercialización de cuadernos íntimos, hasta llegar a las anotaciones puntuales en un procesador de textos), la interacción entre el sujeto y su diario íntimo complejiza su clasificación. Con frecuencia se afirma que el diario es un ejercicio de confesión, una interlocución silenciosa, olvidando que en el maremágnum de la literatura occidental, las intenciones de estos proyectos y los condicionantes culturales donde surgen son siempre distintas entre sí, por lo que tenemos que hablar, según el tema, de subgéneros diarísticos: diarios de viaje, de artista, de trabajo, de guerra y exilio, de sueños, de duelo.<sup>230</sup> Se trata de un panorama vasto que refleja las múltiples posibilidades del diario.

Tal vez la pregunta propicia para esbozar el sentido de un diario literario sea averiguar cuál es el motivo personal del diarista; qué lo impulsa a anotar sus vivencias. El diario sirve como registro de acontecimientos personales durante una determinada parcela de tiempo. La discontinuidad y las brechas temporales conforman una estructura incierta, cargada de

---

<sup>229</sup> Nora Catelli, *En la era de la intimidad*, (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007), 45.

<sup>230</sup> Amelia Cano Calderón, «El diario en la literatura. Estudio de su tipología», *Anales de Filología Hispánica* 3 (1987): 58.

incertidumbre, que permite al diarista emprender un proyecto sin objetivo fijo. Al comenzar su diario, el diarista nunca sabe en dónde terminará su empresa. Su certeza, en ese sentido, es aún más inestable que la del ensayista. Phillippe Lejeune señalaba algunos motivos que detonan esta práctica: para expresarse (como purificación o liberación); para comunicar (necesidad surgida por la falta de un confidente o el aislamiento); para reflejarse (analizarse o liberarse); para congelar el tiempo.<sup>231</sup>

Es importante subrayar que el diario se trata de, en primer orden, de un hábito en un determinado contexto sociohistórico. En un estudio sobre la autobiografía popular europea, James S. Amelang sostiene que los libros escritos por artesanos en los siglos XVII y XVIII, quienes sin ser escritores profesionales dan registro de su economía personal y gajes del oficio, dan la pauta para consolidar esta práctica, aunados a procesos de alfabetización y escritura individual en los albores de la modernidad europea.<sup>232</sup> Más adelante, como sugiere Hans Rudolf Picard, la entrada formal del diario al ámbito de las letras o, dicho de otro modo, su valor autónomo como pieza literaria, ocurrió durante el siglo XIX en dos fases: la primera, cuando fueron publicados de forma póstuma diarios de escritores o personajes célebres del pasado reciente, trasladando al diario del ámbito privado al público.<sup>233</sup> Un ejemplo adecuado, aunque publicado con la distancia de casi un siglo, es *Diario del primo amore* del poeta Giacomo Leopardi, quien comenzó una serie de anotaciones en un conjunto de «papeles», cuyo carácter privado le permitía inquirir en lo más hondo de su enamoramiento.<sup>234</sup> Es una

---

<sup>231</sup> Phillippe Lejeune, *On Diary*, ed. Jeremy D. Popkin y Julie Rak (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009), 194.

<sup>232</sup> James S. Amelang, *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna* (Madrid: Siglo XXI, 2003).

<sup>233</sup> Hans Rudolf Picard, «El diario como género entre lo íntimo y lo público», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4 (1981): 120.

<sup>234</sup> Giacomo Leopardi, *Diario del primer amor*, trad. César Palma (Madrid: Errata Naturae, 2009).

*práctica diarística* que evidencia una puesta en escena de la vida sentimental. El diario literario como hoy lo conocemos es, en buena medida, herencia del romanticismo europeo.

Así, cuando la publicación de los diarios de autores célebres se consolidó, la segunda fase de legitimación del diario íntimo sucedió cuando las obras diarísticas comenzaron a ser publicadas con sus autores en vida. La aparición del término *journal intime* representaba la dilución de los límites entre lo público y lo privado en la era industrial. El gesto de publicar el diario de un personaje célebre se vuelve enfático hasta el siglo XX. Se trata de un culto al yo individualizado que arraiga una profunda crítica a los valores de la sociedad finisecular.<sup>235</sup> La publicación de un diario es sintomático del clima espiritual, cuya represión o apertura proveen las condiciones necesarias para que el diarista ejerza su práctica. Es bien sabido que el esquema de los relatos de confesión religiosa antecede al diario.<sup>236</sup>

El diario es el género del yo *como observador de sí*. El yo que, a diferencia del ensayista, no dialoga con un lector. Más que una forma literaria predeterminada, por su cualidad de *work-in-progress*, el diario es un espacio textual de intimidad, *un espacio biográfico*, término que Leonor Arfuch retoma de Phillipe Lejeune, mismo que le sirve a la autora para «dar cabida a las diversas formas que han asumido, con el correr de los siglos, la narración inveterada de las vidas, notables u “oscuras”, entre las cuales la autobiografía

---

<sup>235</sup> Montserrat Escartín Gual, «Del autoconocimiento a la autoficción», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, no. 760 (2010): 10.

<sup>236</sup> Para Dennis A. Foster, el esquema comunicativo de la confesión, así como su subtexto espiritual, radica en lo siguiente: «Usually, it involves a narrator disclosing a secret knowledge to another, as a speaker to a listener, writer to reader, confessor to confessor (...) In most confessions, of course, the forms of expression are purely conventional, an acknowledgement of the predictable, almost ritualistic nature of most sin (*sic*). A confessor speaks in guilt, feeling estranged from God and, consequently strange to himself». En *Confession and Complicity in Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 2.

moderna no es sino un caso».<sup>237</sup> El diario es el relato fragmentario de una vida, notable u oscura, que emula un continuo presente.

Julio Ramón Ribeyro propuso cuatro elementos distintivos del diario íntimo: la cotidianeidad, la libertad de composición (pues no hay forma unívoca de llevar un diario), la sensación de incertidumbre a causa de la falta de un final<sup>238</sup> y, por último, la veracidad. Esta última es ambivalente pues, con una consciencia marcada destinada a la publicación, y con un trabajo de edición de por medio, ¿el diarista en verdad nos presenta su vida íntima con absoluta veracidad? La idea del diario como documento biográfico veraz es puesta en cuestión cuando se trata de un texto de ficción que *emula* las estrategias de representación propias del género. Me refiero a la ficción diarística (*diary fiction*) que, mediante la metatextualidad, imita «el drama de la composición» del diario.<sup>239</sup> Ribeyro detectó con acierto la condición paradójica de la novela-diario:

Es necesario admitir *a priori* que los hechos consignados en los diarios son verdaderos. Queda luego al arbitrio del lector erudito demostrar lo contrario. En la novela el fenómeno es inverso: se presume que los hechos son imaginarios y su eventual confirmación podría esclarecer, pero no alterar la esencia misma de la novela. En segundo lugar, el personaje central es siempre el autor, mientras que en las novelas escritas en esta forma no siempre lo es. Finalmente, los diarios íntimos carecen de toda trama preconcebida, lo que no puede decirse de las novelas escritas en esta forma.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 22.

<sup>238</sup> Una pregunta que intriga a la crítica es, en efecto, si los diarios llegan a una conclusión. Véase Philippe Lejeune, «How Do Diaries End?», en *On Diary*, ed. Jeremy D. Popkin y Julie Rak (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009), 187-210.

<sup>239</sup> H. Porter Abbott, «The Special Reflexive Function of the Diary Strategy», *Diary Fiction: Writing as Action*, (Ithaca: Cornell University Press, 1984), 50.

<sup>240</sup> Julio Ramón Ribeyro, «En torno a los diarios íntimos», *La caza sutil y otros textos*, (Santiago: Ediciones UDP, 2012), 74-75. Agradezco a la Dra. Paloma Torres por la valiosa referencia.

¿Qué tipo de operación literaria propone una novela que recurre a las funciones miméticas, temáticas y temporales del diario íntimo? H. Porter Abbott acuñó el término «texto reflexivo», dado que un diario ficcional ejerce una influencia efectiva sobre quien lo escribe.<sup>241</sup> En contraste con un texto «expresivo», donde «la sinceridad trágica del texto ofrece un “ahora” emotivo», el texto *reflexivo* balancea lo emocional con el desenvolvimiento dramático de los hechos.<sup>242</sup> Abbott agrega que el autor de un diario ficcional reflexivo tiende a «jugar con la sorpresa de una trama emergente en contra de la expectativa habitual de la discontinuidad en los diarios».<sup>243</sup> Una novela diarística pueden ser leída como parodia del diario íntimo como forma de autoconocimiento y sanación. Por el influjo del psicoanálisis y los experimentos de asociación de palabras jungianos, hubo un auge de la escritura diarística como una vía para explorar el inconsciente, promovido por escritoras como Anaïs Nin.<sup>244</sup> A partir de los sesentas emergió en las literaturas anglosajona y francesa una tendencia literaria que respondía a los modelos terapéuticos del diario.<sup>245</sup> Es un dato revelador para mi objeto de estudio, pues, como señalaré más adelante, el autor utiliza al diario como medio para *hacer inteligible el dolor* tras la muerte del hijo. Íntimo o de ficción, terapéutico o deliberadamente literario, el diario literario tensa dichas polaridades, dando como resultado obras de enorme franqueza.

---

<sup>241</sup> H. Porter Abbott, «The Special Reflexive Function of the Diary Strategy», *Diary Fiction: Writing as Action*, (Ithaca: Cornell University Press, 1984), 38. Todas las traducciones de las citas de este libro son mías.

<sup>242</sup> *Ibid.*, 71.

<sup>243</sup> *Ibid.*, 44. Si tuviera que situar a *Mortal y rosa* entre una de estas dos categorías, la situaría en la primera, debido a la tonalidad lírica estudiada en el primer capítulo de mi trabajo, así como por la renuncia absoluta a una presentar un plot o una “carpintería narrativa”.

<sup>244</sup> En sus memorias, Paul Monette cuenta cómo, en 1971, le fue sugerida la idea de emprender un diario para autoanalizarse debido a la crisis que por entonces padecía a causa de su homosexualidad. Este pequeño dato parece revelador del clima de la recuperación del diario como terapia literaria y autoanálisis. En *Becoming a Man: Half a Life Story* (New York: Harper Collins Publishers, 1992): 220.

<sup>245</sup> Ejemplos de ello son *The Golden Notebook* (1962) de Doris Lessing, *La femme rompue* (1967) de Simone de Beauvoir y *A Month of Sundays* (1975) de John Updike.



### 3.1 EL DIARIO LITERARIO EN ESPAÑA

¿Cómo condensar el trayecto del diario íntimo en España? Para Laura Freixas, el terreno autobiográfico español no vivió el esplendor de Francia o Inglaterra, atribuyendo el fenómeno a la Contrarreforma, la Inquisición y los ideales conquistadores.<sup>246</sup> Por su parte, en una revisión crítica reciente, Anna Caballé afirma que «la España de los siglos XVI y XVII sí ofrecerá formas fundamentales de la escritura diarística: el diario de viaje y el diario espiritual».<sup>247</sup> En efecto, durante el periodo ilustrado, Moratín, Jovellanos y Rafael Amat ofrecerán despuntes de la práctica diarística en el siglo XVII, aunque sin obedecer al concepto actual del diario como un registro de estados interiores e íntimos.<sup>248</sup>

Proyecto que no pudo alcanzar la plenitud durante varios siglos, la aparición del diario íntimo español sienta sus bases en el diario espiritual unamuniano.<sup>249</sup> Surgido a raíz del conocido periodo de crisis espiritual en 1897, inconcluso y publicado más de setenta años después, el diario confesional del autor vasco tuvo como modelos literarios los diarios de Amiel.<sup>250</sup> De acuerdo con Juan Marichal, representa la incorporación española a la literatura occidental de confesión.<sup>251</sup> Pero Unamuno desconfiaba de la introspección ensimismada. Su registro confesional buscaba repercutir en la vida pública, en la calle y en los hombres. Su diario espiritual íntimo se volvía *extimo*: «Unamuno no podía cultivar la literatura “íntima” para sí propio porque era un hombre dominado por lo que él llama “el instinto de charla”».<sup>252</sup>

---

<sup>246</sup> Laura Freixas «Auge del diario ¿íntimo? en España» *Revista de Occidente* no. 7, julio-agosto, (1987): 7.

<sup>247</sup> Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015) 56.

<sup>248</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>249</sup> Anna Caballé «Ego Tristis. El diario íntimo en España» *Revista de Occidente* no. 7, julio-agosto, (1987): 109.

<sup>250</sup> Juan Marichal, «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión», *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico* (Madrid: Revista de Occidente, 1971), 189.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*, 194.

En la segunda mitad del siglo XX las contribuciones al género aumentan. Para Freixas, «puede decirse (...) que desde principios de siglo hasta la muerte de Franco, se inicia el diario íntimo en España, pero se inicia desde la periferia cultural y geográfica; se inicia de forma paradójica: en España, pero no en español, o en español, pero fuera de España».<sup>253</sup> Por un lado, Freixas alude al diarismo catalán que halla en Josep Pla su más grande exponente; por el otro, a los diarios escritos desde y tras el exilio, como *La gallina ciega* (1971) de Max Aub y *Alcancía* (1983) de Rosa Chacel. Sin duda, estas dos tendencias hallan su cauce en la poética diarística umbraliana, pues el paisajismo al estilo Pla y la nota pesimista que Chacel escribe exiliada, aparecen, respectivamente, enlazados.<sup>254</sup> Pero una historia del diario español en el siglo XX sería incompleta sin aludir al dietario que, como una tradición hermanada, ha sido definido por Javier del Prado Biezma como «fragmentos no ligados por el hilo de una cronología; pensamientos más o menos deslavazados, como notas cotidianas, por medio de los cuales una conciencia se manifiesta esporádicamente».<sup>255</sup> Frente a la dificultad de conciliar el casi diarismo y el diarismo puro, Ana Caballé rescata un esquema que marca la pauta en la escritura diarística española a lo largo de los siglos: «acción, sujeto y paisaje».<sup>256</sup> La riqueza de significados de aquel paisaje es múltiple: urbano o rural; político o artístico; social o interior; de espiritualidad o de enfermedad; de erotismo o de duelo. Es un vaivén entre la necesidad de expresar y la voluntad de consignar la vida cotidiana.

---

<sup>253</sup> Laura Freixas, «Auge del diario ¿íntimo? en España», 9.

<sup>254</sup> La aparición del diario español es reforzada por la noción del autor como personaje público reconocido, lo cual genera mayor interés en el documento *per se*. Destacan, según Freixas, a partir de los años setentas, diferentes diaristas que, a la par de Umbral, desarrollarán su actividad, como Ramón Gaya, Fernando Arrabal, José Jiménez Lozano, entre otros. Cabe mencionar los diarios de Miguel Delibes, publicados por entregas a lo largo de un año para la revista *Destino* en 1972.

<sup>255</sup> Javier del Prado Biezma, *Autobiografía y modernidad literaria*, (Murcia: 1994: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla), 242.

<sup>256</sup> Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo*, 61.

### 3.2 ESCRITURA Y DUELO<sup>257</sup>

El terapeuta Peter Bridgewater describe el duelo como «la respuesta natural ante la pérdida».<sup>258</sup> Una pérdida, como ha señalado Judith Viorst, no surge únicamente a raíz de la muerte o la separación, tampoco por la pérdida inminente a causa de la enfermedad, sino que también radica en la pérdida diaria de elementos que constituyen nuestra identidad personal; ellas, como una forma terapéutica para trabajar en ellas, las llama «pérdidas necesarias», pues nos ayudan a crecer.<sup>259</sup> Por su parte, Bridgewater añade que la experiencia de duelo conlleva «nuestro temor a nuestra propia mortalidad».<sup>260</sup> ¿Cómo se traslada el duelo a una obra artística? ¿Cómo se integra la aflicción a la escritura?

El trabajo de darle sentido a la pérdida en la cultura contemporánea ha propiciado la aparición de «poéticas de la pérdida» (*poetics of loss*), concepto acuñado por William Watkin, quien propone cuatro niveles que expresan a través del lenguaje o del objeto artístico la muerte radical: algunas manifiestan emociones negativas; otras denotan el conflicto material entre la ausencia física y la presencia del significante; aquellas que registran los efectos de la pérdida sobre el sujeto (emocionales, psicológicos y ontológicos); finalmente, las que lidian con los problemas éticos de la pérdida, es decir, *cómo perder con responsabilidad*.<sup>261</sup> Toda obra artística que hace del duelo su tema principal acarrea

---

<sup>257</sup> Este subcapítulo no habría sido posible sin el apoyo PAEP para realizar una búsqueda hemerográfica en la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia) en octubre del 2018. El intercambio de ideas con la Dr. Carolina Alzate Cadavid y la poeta y narradora Piedad Bonnett me ayudó a iluminar distintos aspectos de un tema tan complejo.

<sup>258</sup> Peter Bridgewater, *El viaje del duelo. Meditar para recuperar la esperanza*, (Madrid: Ediciones Siruela, 2017), 10.

<sup>259</sup> Judith Viorst, *El precio de la vida. Las pérdidas necesarias para vivir y crecer* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1990). Agradezco al Dr. Gabriel Weisz Carrington por la referencia.

<sup>260</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>261</sup> William Watkin, *Theories of Loss in Modern Literature*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), 3. Me inclino a pensar que *Mortal y rosa* oscila entre la segunda y la tercera: la insistencia por crear un sentido a raíz de la ausencia física y el registro de los padecimientos a causa de la pérdida.

problemas de representación pues, ¿cómo representar aquello *que ya no está*? Para el psicoanalista Darian Leader, «tratar de representar una experiencia desde distintos ángulos es una parte esencial del trabajo de duelo».<sup>262</sup> Un artista, sin importar su disciplina, favorece una estrategia por encima de otra para desentrañar o sobrellevar el duelo y sus fases: negación, ira, negociación, depresión y aceptación.<sup>263</sup>

Estas experiencias dolosas que distintos escritores llevan al terreno autobiográfico han entrado en creciente expansión, como ha señalado Leila Guerrero en un artículo que agrupa un corpus considerable de escrituras duelísticas contemporáneas. Es una constelación de libros cuyo detonante fue la pérdida de un ser querido: la madre, el hijo, el cónyuge.<sup>264</sup> Entre ellas sobresale *Lo que no tiene nombre* (2011), de la poeta colombiana Piedad Bonnett, libro testimonial en torno al suicidio de su hijo Daniel. Bonnett sostiene que el duelo, en vez de silenciarla, «la puso a hablar».<sup>265</sup> Entre los renglones de estas narrativas de duelo se perfilan las huellas del dolor. Si el dolor implica una suspensión de nuestros actos, una suspensión del resto de nuestras emociones, la escritura, ¿consigue hacer inteligible el dolor? ¿Nos ayuda a sanar? ¿A avanzar? ¿El lenguaje nos ayuda a desprendernos de él? ¿Cómo transformar la ausencia en algo positivo? Para el médico Arnoldo Kraus,

las palabras vinculadas con el dolor producen movimiento. *Dolor dictat* sugerían los romanos: el dolor dicta, transforma, manda. El dolor se adosa al cuerpo, lo cubre, lo entorpece, lo desgasta, lo aprieta, con suerte lo suelta. Le permite o no a la persona seguir su rumbo. Cuando no cesa y se convierte en una presencia continua, impide regresar, detiene la vida. Quizás ningún otro suceso es tan ubicuo y constante en la vida como el dolor.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> Darian Leader, *La moda negra: Duelo, melancolía, depresión*, trad. Elisa Corona Aguilar, (Madrid: Sexto Piso, 2011), 34.

<sup>263</sup> Peter Bridgewater, *El viaje del duelo*, 30. El autor retoma las fases de duelo propuestas por la tanatóloga Elisabeth Kübler-Ross, que son las más aceptadas al negociar una pérdida causada por el fallecimiento.

<sup>264</sup> Leila Guerrero, «Érase una vez el fin», *El país*, 15 de agosto del 2014, [https://elpais.com/cultura/2014/08/12/babelia/1407858284\\_943545.html](https://elpais.com/cultura/2014/08/12/babelia/1407858284_943545.html).

<sup>265</sup> Entrevista personal con la autora, 2 de octubre del 2018.

<sup>266</sup> Arnoldo Kraus, *Recordar a los difuntos*, (México: Sexto Piso, 2015), 16.

Por lo mismo, el diario íntimo que relata el duelo y sus fases es parte del amplio panorama de narrativas y poéticas del duelo.<sup>267</sup> Es, en efecto, el subgénero diarístico que Umbral retoma en su novela. Para Roland Barthes, el diarista en duelo es el más vivo retrato del egoísmo triste (curiosamente, las reflexiones de Anna Caballé en torno al diario español se titulaban así: *Ego Tristis*).<sup>268</sup> La serie de anotaciones que legó el pensador francés a la muerte de su madre en 1977 contiene los puntos clave para desentrañar una poética del diario de duelo o *diario luctuoso*. Sus apuntes registran con precisión su estado físico y emocional tras la pérdida, y tratan de hacerla inteligible a través de la escritura. Barthes bosqueja el autorretrato de un «sujeto devastado»<sup>269</sup> que consigna el gélido paso del tiempo durante ese periodo de «disponibilidad dolorosa».<sup>270</sup> El duelo se vive como una aflicción en «estado fluido».<sup>271</sup> Si el sujeto se nos presenta devastado, la acción es irregular, ¿qué tipo de paisaje propone el diario de duelo? El autor de *Cámara lúcida* confiere cualidades espaciales a su pena al imaginar una «región de la Muerte», aunado a la idea de «habitar» su aflicción.<sup>272</sup> Es un paisajismo interior en ruinas.

Confiado de que el dolor se desvanecerá, el diarista en duelo anhela mitigar el sufrimiento, pero este viene y va en su terrible intermitencia. De ahí la practicidad del género, pues la anotación logra articular, hacer consciente, e incluso establecer distancia ante las

---

<sup>267</sup> También podemos hablar, sin duda alguna, de *diarios de enfermedad* o *diarios de dolor* o *dolencia*, que registran padecimientos físicos. Umbral, de alguna forma u otra, desarrolló esta variante diarística en *Un ser de lejanías* (2001), donde documentó varios de sus malestares causados por la vejez. Dos ejemplos significativos escritos por mujeres son *Diario del dolor* (2004), libro de María Luisa Puga dedicado a los dolores de la artritis, o inclusive los *Diarios* de Frida Kahlo, comúnmente entendidos como diario de artista por su alto contenido visual. Véase Mauricio Ortiz, «El cuerpo roto», en *Frida Kahlo: sus fotos*, ed. Ortiz Monasterio, (México: Editorial RM, 2010), 185-243.

<sup>268</sup> Anna Caballé «Ego Tristis. El diario íntimo en España» *Revista de Occidente* no. 7, julio-agosto, (1987).

<sup>269</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*, trad. Adolfo Castañón, (México: Siglo XXI, 2009), 40.

<sup>270</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>271</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>272</sup> *Ibid.*, 186.

alteraciones emocionales, pues, al igual que un diario, proyecto de autoobservación sin fin delimitado, «el duelo es un proceso sin trayectoria ni resultados predecibles».<sup>273</sup> Los asomos del dolor hallan refugio en el diario íntimo, género transitorio y esporádico, a tal grado que Barthes reconoce espantarse ante «el carácter *discontinuo* del duelo».<sup>274</sup> Aquella discontinuidad repercute en la forma de experimentar el tiempo, pues el diarista está anclado, diríase, en un no-tiempo, o una temporalidad melancólica, enfocada a consignar la intermitencia del sufrir. Por lo mismo, Barthes se resigna al constatar que «el Tiempo no hace pasar nada; hace pasar solamente la *emotividad* del duelo».<sup>275</sup> Si Narciso es la figura mitológica asociada con frecuencia al escritor autobiográfico, Barthes hace de Sísifo la analogía del diarista en duelo: un *Sísifo de tinta* en su perenne «recomenzar sin descanso».<sup>276</sup> Pero Barthes no ignoraba la posibilidad terapéutica de sus anotaciones: «Transformo “Trabajo” en el sentido analítico (Trabajo de Duelo, de Sueño) en “Trabajo” real –de escritura».<sup>277</sup> Su reclamo trasciende las demandas de su realidad psíquica. El diarista en duelo se debate entre sus actos en la vida pública y la vida privada. Así, el diario de duelo reclama a la «doxa» que no solo da por sentado, sino que pide la madurez y conclusión definitiva de todo proceso de duelo.<sup>278</sup> En última instancia, subyace el punto central en toda narrativa duelística: «la resonancia solemne del duelo sobre la posibilidad de hacer una obra».<sup>279</sup> Después de los embates causados por el sufrimiento, viene la creación artística.

---

<sup>273</sup> Peter Bridgewater, *El viaje del duelo*, 35.

<sup>274</sup> Roland Barthes, *Diario de duelo*, 78. El subrayado es mío.

<sup>275</sup> *Ibid.*, 112.

<sup>276</sup> *Ibid.*, 152.

<sup>277</sup> *Ibid.*, 144. En clara consonancia con el tipo de diario de sueños surrealista que puso en práctica el escritor Michel Leiris. Véase *Nights As Days, Days As Night* (Hygiene: Eridanos Press, 1987).

<sup>278</sup> *Ibid.*, 161.

<sup>279</sup> *Ibid.*, 250.

### 3.3 EL IMPULSO DIARÍSTICO EN *MORTAL Y ROSA*

Escrita entre 1972 y 1974, *Mortal y rosa*, además de ser la creación umbraliana más recordada por los críticos y lectores, encapsula un periodo de crisis en la vida del autor.<sup>280</sup> Se trata del recuento silencioso de su tragedia personal, el arduo proceso de enfermedad de su hijo, Pincho –llamado así cariñosamente por sus padres–, quien batallaba con la leucemia a los cinco años de edad.<sup>281</sup> Es un episodio decisivo que relata Anna Caballé en su biografía de Umbral, afirmando que el libro fue pensado «para fundar la escritura de la relación paternofamiliar nacida con Pincho, aunque, por la naturaleza de los acontecimientos, derive en una confesión descomunal y llena de grandeza sobre la vida y la muerte, Éros y Tánatos fundidos».<sup>282</sup> Umbral pondrá punto y final al texto tras el fallecimiento de Pincho el verano de 1974, para publicarlo en los primeros meses de 1975. El episodio quedará sellado en boca del autor, quien ya no volverá a aludir a él en entrevistas.<sup>283</sup> Esta reveladora información biográfica cobra mayor sentido para el estudio del texto: el libro adquiere un carácter de monumento a raíz de la muerte de Pincho. No sería arriesgado pensar que Umbral hubiese emprendido la escritura del libro como ejercicio de autoobservación y, posteriormente, registro diarístico de los difíciles días al lado de su hijo enfermo. Es una bitácora que narra

---

<sup>280</sup> Jean Pierre-Castellani sugiere que las páginas del texto comienzan a escribirse en 1968, cuando nace su hijo. La génesis podría rastrearse del artículo «Estoy oyendo a mi hijo crecer» y la pieza literaria «La mecedora», misma que da cierre a *Mortal y rosa*, anteriores, incluso, a la enfermedad del hijo. En Jean-Pierre Castellani «*Mortal y rosa*, texto híbrido», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 57-68. Consultado: 9 de diciembre, 2018. [https://issuu.com/ciehl/docs/vol\\_21\\_2014\\_mortal\\_y\\_rosa](https://issuu.com/ciehl/docs/vol_21_2014_mortal_y_rosa)

<sup>281</sup> Un dato revelador proporcionado por Umbral mismo confirma la escritura de este libro como un diario de duelo: «“Muchas veces, estaba yo en casa, volvía de la clínica a las seis de la mañana, cuando se dormía el niño, y la casa estaba sola, porque mi mujer se quedaba allí, y no me iba a dormir, me ponía a escribir.” Unas declaraciones que pueden brindar una clave de la evolución del libro en forma de diario, bajo los efectos de la necesidad de expresar el dolor y de resistir cotidianamente el impulso destructor de la situación.» Véase Danielle Corrado, «La impronta diarística en *Mortal y rosa*», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 71. Consultado: 9 de diciembre, 2018. [https://issuu.com/ciehl/docs/vol\\_21\\_2014\\_mortal\\_y\\_rosa](https://issuu.com/ciehl/docs/vol_21_2014_mortal_y_rosa)

<sup>282</sup> Anna Caballé, *Francisco Umbral. El frío de una vida* (Madrid: Espasa, 2004), 235.

<sup>283</sup> *Ibid.*

el cuidado silencioso del ser desahuciado: «en noches de ahogo, al pie de mi hijo enfermo, velando su navegación agónica hacia la muerte, he sentido el tirón hondo de la infancia, de lo lejano, el retorno a cuando nada había ocurrido, al principio de mi vida».<sup>284</sup> Es un texto duelístico que, mimetizando a ratos la composición de un diario, a diferencia de muchos otros, empieza con el decaimiento de la salud de Tincho, y no con su pérdida prematura: «ahora lo tengo aquí, enfermo siempre, mirando por la muerte, y su gloria es el dolor de otros niños, el débil varillaje humano pinchando las esquinas de un lienzo pobre».<sup>285</sup> Es un impulso diarístico, porque no es permanente, y solo aparece ahí cuando la necesidad afectiva del texto la requiere. El impulso diarístico no solo se suscita por la pérdida inminente del otro, sino también por el aniquilamiento gradual del narrador que se describe, como una identidad fracturada, un «cadáver envejecido».<sup>286</sup> Una elegía del yo, una muerte en vida.

José Manuel Caballero Bonald da preferencia al diario íntimo como el género propicio para definir al libro de Umbral.<sup>287</sup> No obstante, algunos críticos han llegado a cuestionar la condición de *Mortal y rosa* como diario. Hay quien ha optado por definirlo como un «dietario estacional», debido al registro poco exacto del paso del tiempo, la exaltación poética de las estaciones y su recurrente nota paisajística.<sup>288</sup> Enrique Sánchez Costa considera que «la novela se publicó inmediatamente concluida, por lo que no cabe pensar en un diario para uso y provecho personal».<sup>289</sup> Pero ¿acaso la publicación inmediata no fue también una vía para llegar a la fase de aceptación del duelo como cierre simbólico? Afín a la tendencia terapéutica, el narrador reconoce que la razón de su proyecto diarístico

---

<sup>284</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 197.

<sup>285</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>286</sup> *Ibid.*, 225.

<sup>287</sup> Miguel García-Posada, *Prólogo*, 9.

<sup>288</sup> Enrique Sánchez Costa, «Novela lírica y diario íntimo en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, no. 6 (2008): 218.

<sup>289</sup> *Ibid.*



se debe a la «disciplina» y la «continuidad» que le confieren a su vida.<sup>290</sup> Aunque no tenga fechas, el diario le sirve al autor para consignar los días aciagos y, al clausurar su escritura, como epitafio: «He perdido la risa de mi hijo (...) En este mismo diario tengo escrito, me parece, que a la cripta que es un niño solo se llega por la celosía de su risa».<sup>291</sup> Sin embargo, el diario no se acaba, sino que permanece «eternamente abierto».<sup>292</sup>

Es cierto que *Mortal y rosa* no es un diario íntimo al pie de la letra. Las fechas son escasas, y las reflexiones en torno al género, aunque abundantes, llegan varias páginas después. A pesar de ello, el modelo diarístico que Umbral desarrolló en este libro es único en su especie, pues combina distintas modalidades diarísticas, además del diario del duelo y el dietario, como el diario de sueños: «Cuando sueño soy el exégeta confuso de mí mismo, el amanuense indescifrable y pelmazo que quiere anotar todo y todo lo embarulla».<sup>293</sup> Incluso ciertos asomos del diario de trabajo o de escritor, que le sirve al narrador para registrar la actividad febril de su oficio y su anquilosamiento creativo: «parece que hago, pero no hago. Por falta de ganas, por falta de fe, por falta de todo».<sup>294</sup> Si acaso, ¿se trata de un diario lírico? A primera vista parece que la atemporalidad lírica de los poemas en prosa entra en conflicto con la forma diarística de presente inmediato; sin embargo, el libro se emparenta con un tipo de escritura modernista que, a través de la poesía, intersecta la paternidad, el drama de la vida doméstica y el duelo, con o sin fechas. Me refiero a dos obras: *Diario de un poeta recién casado* (1914) de Juan Ramón Jiménez, así como el poema

---

<sup>290</sup> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 214.

<sup>291</sup> *Ibid.*, 201.

<sup>292</sup> *Ibid.*, 246.

<sup>293</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>294</sup> *Ibid.*, 211.

inconcluso y fragmentario que escribió Stephan Mallarmé tras la muerte de su hijo de ocho años, hoy conocido como *Le tombeau d'Anatole* (1879-1880).<sup>295</sup>

Para Jean-Pierre Castellani, «*Mortal y rosa* es un ejemplo perfecto de ficción de lo íntimo».<sup>296</sup> El autor hace del diario un artefacto que mina las convenciones novelísticas, moldeando la confesión personal en un espacio biográfico sin bordes definidos. El diario es, en ese sentido, un dispositivo que, afín a la línea de Abbott, influye directamente sobre el texto y el narrador: «he estado mucho tiempo sin escribir en este diario, y ahora me pregunto por qué lo empecé. Es lo que pasa con todos los libros, con todas las obras, con todo lo que se emprende».<sup>297</sup> Por la recomposición de elementos diarísticos a manera de collage,<sup>298</sup> su disposición en el contexto de una obra novelada, *Mortal y rosa* propone una variante del diario que oscila entre la intimidad y la ficción. Umbral presenta «una nueva forma del diario íntimo, lejos de la forma canónica del género»,<sup>299</sup> y distorsiona las convenciones del diario íntimo para experimentar con otros géneros íntimos que, en su magnífico diario *Un ser de lejanías* (2001), él nombró «memorialismo», o, mejor dicho, «literatura en estado puro».<sup>300</sup> La inventiva «memorialista» de *Mortal y rosa*, tan desgarradora como ambigua, es un ejercicio de duelo cuya voz reclama la ausencia del hijo.

---

<sup>295</sup> Esta asociación entre el sujeto literario en primera persona del periodo modernista y la paternidad me parece un tema de interés que merece mayor estudio. Agradezco a la Dra. Carolina Alzate por ayudarme a repensar el vínculo paterno-filial a la luz del contexto hispanoamericano tardodecimonónico, plasmado en el libro *Manolillo* (1882) de José Martí. A su vez, como afirma Jean-Pierre Castellani, la novela *Manolo* (1937) de Francisco Cossío sirve a Umbral como base para las reflexiones en torno al hijo. Destaco, al mismo tiempo, dos diaristas que Umbral leyó con fervor y admiración: Franz Kafka, Cesare Pavese y César González-Ruano.

<sup>296</sup> Jean-Pierre Castellani, «*Mortal y rosa*, texto híbrido», 62.

<sup>297</sup> *Ibid.*, 214.

<sup>298</sup> Enrique Sánchez Costa, «Novela lírica y diario íntimo», 210.

<sup>299</sup> *Ibid.*, 65.

<sup>300</sup> Francisco Umbral, *Un ser de lejanías* (Barcelona: Editorial Planeta, 2015), 109.

## CONCLUSIONES

El análisis de las particularidades de cada género desde lo formal, lo temático, lo pragmático y lo histórico, parece coadyuvar a la confusión en cuanto al estatuto genérico de mi objeto de estudio. Mi lector se preguntará a pesar de ello qué clase de libro es *Mortal y rosa*. Lo que en apariencia puede leerse como un conflicto entre los diversos géneros literarios, surge de una problemática de mayor hondura, cuyos orígenes se remontan al romanticismo alemán.<sup>301</sup> No solo porque la exaltación del yo sea un motivo central a lo largo de sus páginas, sino porque, como señala Gérard Genette, durante el romanticismo alemán emergió una «mezcla de géneros» parecida a las obras teatrales del barroco.<sup>302</sup> La literatura romántica, que en ocasiones combinaba poesía y prosa, dio como resultado piezas literarias en cuyo mismo curso se pasa «de un género al otro».<sup>303</sup> Esta mezcla de géneros, añade el teórico francés, responde a un rechazo del repertorio de géneros a la manera clásica. Además, no se trata únicamente de un afán de renovación ni de una disolución plena de los valores anteriores, sino que, como sugiere Octavio Paz, se trata de la búsqueda romántica, tanto de la tradición inglesa como de la alemana, de la reconciliación de la poesía y la filosofía en un mismo sistema. En otras palabras, consiste es el tránsito del pensamiento a la imagen sensible.<sup>304</sup>

Rupturista en relación con la producción literaria de su época, el libro de Umbral emula el gesto de quiebre con el pasado que los poetas modernos, según Octavio Paz, ejercen desde el romanticismo. Umbral incorpora la tradición literaria a su libro tan solo para romperla. Desde su título, en clara alusión a un verso de Pedro Salinas, el libro de Umbral es

---

<sup>301</sup> Esta tendencia es evidente en la poética de los autores alemanes asociados al Círculo de Jena, como Novalis (1772-1801) y Friedrich Schlegel (1772-1829).

<sup>302</sup> Gérard Genette, *Figuras V* (México: Siglo XXI, 2005), 59.

<sup>303</sup> *Ibíd.*

<sup>304</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo* (México: Editorial Planeta, 1989), 93.

todo intertextualidad. No obstante, por encima del elemento intertextual, subyace una visión subjetiva de la tradición. El poeta moderno, dice Paz, al destruir la tradición que lo antecede, también la reafirma. Solo así se puede explicar la «tradición de lo moderno», heterogénea en su «pluralidad de pasados» y «extrañeza radical».<sup>305</sup> De acuerdo con Paz, la poesía moderna, al cuestionar el proyecto de la modernidad, usa como sus dos principales armas la analogía y la ironía.<sup>306</sup> La primera consiste, según Paz, en el descubrimiento hermético de los sentidos ocultos del universo, y alcanza un auge con el simbolismo; la ironía, por su parte, surge de una fractura en la relación entre Dios y el individuo. A través de la ironía los escritores románticos elucubraron defensas poéticas y posicionamientos estético-ideológicos.<sup>307</sup> El correlato entre la novela umbraliana y las ideas de Paz se vuelve evidente si recordamos la insistencia del narrador español en recurrir a la poesía lírica como un medio para leer el mundo en clave analógica, donde la experiencia poética se vuelve experiencia vital.<sup>308</sup> Aunado a ello, es innegable la nota irónica de los pasajes ensayísticos en *Mortal y rosa*.

Las perspectivas críticas que han intentado desentrañar el problema de mi objeto de estudio han tenido que adaptarse a la ambigüedad sentenciosa a la que Umbral era tan dado al hablar de su propia obra. Ello provocó, desde mi parecer, cierta clausura del debate, sino es que lo ha hecho más dificultoso. Insatisfecho con las posturas críticas que daban por sentado que el libro se trata únicamente de un diario, o de un libro «híbrido» (término ineficiente que incluso Genette peca de utilizar), yo insisto en que el libro es una novela, si bien hay críticos que niegan el hecho de que contenga siquiera una narración.<sup>309</sup> Es novela,

---

<sup>305</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, 17.

<sup>306</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>309</sup> Véase Eduardo Martínez Rico, «La obra narrativa de Francisco Umbral, 1965-2001» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 187.

no obstante, *en relación con la tradición que la antecede* (la novela realista española de corte social), y, en consecuencia, *en relación con la tradición que la precede*: la proliferación autobiográfica que se desarrollará a partir de los setentas en España.

Tras el desgastamiento de la exploración de temáticas realistas, *Mortal y rosa* es novela en tanto provocación, desafío y resistencia a los modelos literarios imperantes. Pero, como ocurre con todo fenómeno literario, esto responde a un panorama histórico de mayor amplitud. De acuerdo con Phillipe Gasparini, en los años setenta se publicaron distintas obras autobiográficas que, al mezclar tiempos narrativos, mezclan, a su vez, subgéneros. Las novelas autobiográficas de este periodo se alejan del modelo tradicional de la autobiografía narrativa «naturalista, cronológica, totalizante, explicativa, monofónica, seria».<sup>310</sup> La novela autobiográfica contemporánea que comúnmente obedece a lo que hoy conocemos como «autoficción», en cambio, «presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad, y autocomentario».<sup>311</sup> Al rechazar las convenciones de la autobiografía tradicional, la novela autobiográfica contemporánea combina modos de enunciación como el autorretrato, la meditación, el diario o la epístola.<sup>312</sup> Esta innovación en el género autobiográfico implicó, además, una innovación en el empleo del tiempo, pues dejó de ser horizontal y tradicional a la manera acostumbrada del autobiógrafo.<sup>313</sup> Por el contrario, la novela autobiográfica recurrió a «técnicas anticronológicas».<sup>314</sup> Esto es aún más palpable en *Mortal y rosa* si recordamos que el texto

---

<sup>310</sup> Phillipe Gasparini, «La autonarración», en *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas (Madrid: Arco/Libros, 2002), 191.

<sup>311</sup> *Ibíd.*, 193. Para Gasparini, el término «autoficción» no rinde cuentas suficientes para explicar fenómenos literarios que combinan hechos imaginarios y hechos verídicos, pues las fronteras son siempre porosas. Gasparini reutiliza el término «autonarración» de Arnaud Schmitt para abarcar piezas narrativas que al mismo tiempo incorporan elementos biográficos y ficcionales.

<sup>312</sup> *Ibíd.*, 196-197.

<sup>313</sup> *Ibíd.*, 189.

<sup>314</sup> *Ibíd.*

plantea tres temporalidades simultáneas: la de la enunciación poética-lírica, aparentemente intemporal; la del ensayo, un tiempo más propio de la digresión del aquí y ahora; finalmente, la temporalidad diarística, sujeta a una estructura cronológica mensual. Para Gasparini, la novela autobiográfica de los años setentas o «autonarración» (una forma de contar el yo en términos novelísticos), atraviesa un proceso de «complejificación narrativa» que se manifiesta por medio del empleo del tiempo, el metadiscurso y la intertextualidad.<sup>315</sup> Temáticamente, el crítico francés detecta al cuerpo como una constante, así como la filiación, la memoria colectiva y el duelo.<sup>316</sup> De igual modo, algunas novelas-diario trasladan, como *myse en abyme*, la condición profesional del escritor en el texto.<sup>317</sup> Como he demostrado, el cuerpo, el duelo y la escritura son, sin duda, los motivos principales en *Mortal y rosa*.

Solo la novela en tanto género moldeable y expansible puede adoptar este descentramiento formal y temático. No es que los libros sean «híbridos», pues ese tipo de juicios fácilmente se vuelven lugares comunes. En todo caso, los que sí están sujetos a un proceso de evolución e hibridación son los géneros literarios, pues, como afirma Pedro Aullón de Haro, ellos «nacem, evolucionan, transformándose en mayor o menor grado y hasta mueren, se expanden, se mezclan y hasta se trasladan; o, dicho de otro modo, viven evidentemente, en el tiempo y en el espacio de las lenguas y sus culturas».<sup>318</sup> Haro aduce que el sistema de géneros «es un organismo evolutivo determinante de transformaciones, desplazamientos y necesarios reajustes».<sup>319</sup> En otras palabras, los géneros literarios se reestructuran a partir de las exigencias literarias de cada época. Como los géneros literarios

---

<sup>315</sup> Phillipe Gasparini, «La autonarración», 200.

<sup>316</sup> *Ibid.*, 187.

<sup>317</sup> *Ibid.*, 188.

<sup>318</sup> Pedro Aullón de Haro, «Las categorizaciones estético-literarias de dimensión», 62.

<sup>319</sup> *Ibid.*, 63.

mutan y transitan por varias teorías estéticas y exigencias editoriales, y como el sistema que los sostiene tampoco es inquebrantable, emergen combinatorias como la novela lírica o el poema en prosa que, de acuerdo con Haro, es «la muestra más nítida y perfecta de una nueva formalización por procedimiento de hibridación».<sup>320</sup> Los géneros, según el filólogo, «se vinculan borrando sus límites, se entremezclan o descategorizan para categorizar nuevas formas».<sup>321</sup> Aquella vinculación genérica nos permite abrir la posibilidad, incluso, de hablar de un *ensayo lírico* o de un *diario lírico*, tras haber situado teóricamente las características de cada género y sin incurrir en tanteos clasificatorios inexactos.

Las posibilidades son inagotables. Más que considerar a *Mortal y rosa* como novela inclasificable, insisto, podemos leerla desde otras tradiciones. ¿Se trataría, en todo caso, de una novela collage?<sup>322</sup> ¿O, al centrar la representación de lo irrepresentable (la muerte), sería una novela neobarroca?<sup>323</sup> En 1974, un año antes de su aparición, Severo Sarduy perfilaba toda una teoría en torno a la estética del neobarroco.<sup>324</sup> Conuerdo con Jean-Pierre Castellani cuando sostiene que «plantearse saber a qué género pertenecen los libros de Umbral nos permite medir su modernidad».<sup>325</sup> Modernidad parece un término que apenas y puede abarcar su inagotable vigencia y magistral estilo.

---

<sup>320</sup> Pedro Aullón de Haro, «Las categorizaciones estético-literarias de dimensión», 62.

<sup>321</sup> *Ibíd.*

<sup>322</sup> Véase Jean-Pierre Castellani, «*Mortal y rosa*, texto híbrido», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 57-68; Budd Hopkins, «Modernism and the Collage Aesthetic», *New England Review* (1990-) 18, no. 2 (1997): 5-12.

<sup>323</sup> Véase Carlos Peinado Elliot, «La base nihilista de la poética neobarroca umbraliana en *Mortal y rosa*», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 141-155.

<sup>324</sup> Véase Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

<sup>325</sup> Jean-Pierre Castellani, «Francisco Umbral, ¿escritor sin género?», en *Autobiografía en España: un balance*, ed. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez (Madrid: Visor Libros, 2004), 342.

## BIBLIHEMEROGRAFÍA

### Bibliohemerografía directa

- UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Destino, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética (1980-2001)*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Un ser de lejanías*. Barcelona: Austral, 2015.
- \_\_\_\_\_. «Azorín, a pan y agua», *El Cultural*, 24 de octubre, 1999, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Azorin-a-pan-y-agua/14704>.
- \_\_\_\_\_. *Los cuadernos de Luis Vives*. Barcelona: Planeta, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de literatura*. Barcelona: Planeta, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Larra. Anatomía de un dandy*. Madrid: Visor, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Lorca, poeta maldito*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Barcelona: Planeta, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Los placeres y los días*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2001.

### Bibliohemerografía indirecta

- ALBERCA, Manuel. «Umbral o la ambigüedad autobiográfica», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 50 (2012): 3-24. Consultado: 8 de enero, 2017. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf>.
- AMORÓS, Andrés. «Para leer a Francisco Umbral, *Mortal y rosa*», *Anales De La Novela De Posguerra* 2 (1977): 73-79. Consultado: 12 de diciembre, 2016. <http://www.jstor.org/stable/27741069>.
- ARDAVÍN, Carlos X. «Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral», *Revista Hispánica Moderna* 53, no. 1 (2000): 153-61. Consultado: 12 de diciembre, 2016. <http://www.jstor.org/stable/30203612>.
- \_\_\_\_\_. «*Mortal y rosa* en la crítica literaria», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 9-18. Consultado: 8 de enero, 2017. [https://issuu.com/ciehl/docs/vol\\_21\\_2014\\_mortal\\_y\\_rosa](https://issuu.com/ciehl/docs/vol_21_2014_mortal_y_rosa)
- CABALLÉ, Anna. *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004.
- CABRERA COBOS, Marta. «El erotismo en las revistas de humor político: *Las Jais* de Francisco Umbral y *Señoras y señores* de Juan Marsé», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 1 (2017): 99-124.
- CASTELLANI, Jean-Pierre. «El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4, septiembre, (1999): 52-59.
- CASTELLANI, Jean-Pierre. «*Mortal y rosa*, texto híbrido», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 57-68. Consultado: 8 de enero, 2017. [https://issuu.com/ciehl/docs/vol\\_21\\_2014\\_mortal\\_y\\_rosa](https://issuu.com/ciehl/docs/vol_21_2014_mortal_y_rosa)
- CORRADO, Danielle. «La impronta diarística en *Mortal y rosa*», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL* 21 (2014): 69-77.
- COUCEIRO, María del Pilar. «Umbral y los alejandrinos (I)», *Arbor* 191, no. 774, (julio-agosto 2015): 2-9.



- DUEÑAS LORENTE, José Domingo. «La construcción literaria de la infancia en *Mortal y rosa* (1975) en relación con la literatura de su tiempo», En *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, ed. Bénédicte de Buron-Brun, 295-317. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2014.
- GARRIDO, Antonio. «Sobre el relato interrumpido», *Revista de Literatura* 50, no. 100, (1988): 349-386.
- GENOUD DE FOURCADE, Mariana. «Francisco Umbral: teoría y práctica del diario íntimo», *Revista de Literaturas Modernas* 36 (2006): 237-247.
- GIMFERRER, Pere. «Francisco Umbral, en tres tiempos», *Ínsula* 581, (mayo 1995): 1-2.
- LAÍN CORONA, Guillermo. «Más allá de la biografía: Umbral como materia novelable», En *Francisco Umbral: Memoria(s) entre mentiras y verdades*, ed. Bénédicte de Buron-Brun. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2014).
- MAÍZ, Claudio. «Las escrituras del Yo: continuidad o discontinuidad de un discurso moderno», en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, coord. Blanca Estela Treviño García. Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores; Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- MARTÍNEZ RICO, Eduardo y J. Ignacio Díez, «Presentación: Umbral y la poesía», *Arbor* 191, no. 774, (julio-agosto 2015).
- MARTÍNEZ RICO, Eduardo. «Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 19 (2001): 149-164.
- MARTÍNEZ RICO, Eduardo. «La obra narrativa de Francisco Umbral, 1965-2001», Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- PRADA, Juan Manuel de. «Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*», *Ínsula* 581 (1995): 20-21.
- SÁNCHEZ COSTA, Enrique. «Novela lírica y diario íntimo en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral», *Siglo XXI* 6 (2010): 207-221.
- URRUTIA, Jorge. «La transparencia», *Mercurio* 141 (mayo 2012).

### **Bibliohemerografía general**

- ADORNO, Theodor W. «The Essay As Form», *New German Critique* 32, (1984): 151-171.
- AGAMBEN, Giorgio. *Idea of Prose*. Albany: State University of New York Press, 1992.
- AGUDO, Marta. «La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Situación europea y su especificación en España», Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2004.
- AGUDO, Marta y Carlos Jiménez Arribas, ed. *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*. Barcelona: DVD Poesía, 2006.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Editorial Pálido Fuego, 2017.
- ALVAR, Carlos. «La turbada historia de la palabra “Ensayo”», artículo en línea, última consulta 5 de mayo del 2018, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-turbada-historia-de-la-palabra-ensayo/html>
- AMELANG, James S. *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna*. Madrid: Siglo XXI, 2003.

- ARDAVÍN, Carlos X. *Vida, pensamiento y aventura de César González Ruano*. Gijón: Llibros del Peixe, 2005.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ARIÈS, Phillipe. *Historia de la muerte en occidente. De la edad media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado, 2000.
- ATWOOD, Margaret. *Negotiating With the Dead. A Writer on Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- AULLÓN DE HARO, Pedro. *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*. Madrid: Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*, ed. María Rosario Martí Marco. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- BARRERO PÉREZ, Oscar. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid: Gredos, 1987.
- BARTHES, Roland. *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*, trad. Adolfo Castañón. México: Siglo XXI, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets Editores, 2008.
- BENIGNO, Felipe León. «El poema en prosa en España (1940-1990)», Tesis doctoral, Universidad de la Laguna, 1999.
- BENSE, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, CCYDEL, 2004.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Ciudad Universitaria: Universidad Autónoma de México, 1989.
- BERNARD, Suzanne. *Le poeme en prose du Baudelaire jusqu' a nos jours*. Paris: Nizet, 1978.
- BESA CAMPRUBÍ, Carles. «El ensayo en la teoría de los géneros», *Castilla: Estudios de literatura* 5, (2014): 101-123.
- BRIDGEWATER, Peter. *El viaje del duelo. Meditar para recuperar la esperanza*. Madrid: Ediciones Siruela, 2017.
- BUENO MARTÍNEZ, Eduardo, comp. *El Padre Feijoo y su siglo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1966.
- BUNDGAARD, Ana. «El género ensayístico ¿discurso retórico o discurso poético?» Conferencia presentada en el 2do Congreso de Retórica en la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, s/f.
- \_\_\_\_\_. «Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento», en *El ensayo entre la filosofía y la literatura del pensamiento*, ed. J. F. García Casanova. Granada: Editorial Comares, 2002.
- CABALLÉ, Anna. «Ego tristis (el diario íntimo en España)», *Revista de Occidente* 182-183 (1996): 99-121.
- \_\_\_\_\_. *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015.
- \_\_\_\_\_. «La autobiografía en el siglo XXI: entre el yo y el Yo», en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, coord. Blanca Estela Treviño García. Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores; Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- \_\_\_\_\_. «Escribir el pasado, yendo al futuro», *Anales de Literatura Española*, no. 14 (2001): 29-40.

- CAMACHO GUIZARDO, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009.
- CAMARERO, Jesús. *La intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- CANO CALDERÓN, Amelia. «El diario en la literatura. Estudio de su tipología», *Anales de Filología Hispánica* 3 (1987): 53-60.
- CARNERO, Guillermo. «La ruptura modernista», *Anales de Literatura Española*, no. 15 (2002): 13-26.
- CASAS, Ana, comp. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2002.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- CERRILLO, Pedro. «Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica», *Revista de Literaturas Populares* 7, no. 2, (2007): 318-339.
- COMBE, Dominique. «La referencia desdoblada. El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.» en *Teorías sobre la lírica*, comp. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- DAMASIO, Antonio. *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace & Company, 1999.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. Introducción a *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.
- EAKIN, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- ECO, Umberto. «El arte de la agudeza», *El país*, 2 de marzo 2002, [https://elpais.com/diario/2002/03/02/babelia/1015029553\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/03/02/babelia/1015029553_850215.html) [última consulta 5 de mayo 2018]
- ESCALANTE, Evodio. *Las metáforas de la crítica*. México: UAM/Gedisa, 2015.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat. «Del autoconocimiento a la autoficción», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, no. 760 (2010): 5-12.
- FOSTER, Dennis A. *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica: Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona: Barral, 1972.
- FREIXAS, Laura. «Auge del diario ¿íntimo? en España.» *Revista de Occidente* no. 7, julio-agosto, (1987): 5-15.
- FUENTES, Víctor. «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación.» En *La novela lírica*, tomo 2, ed. Darío Villanueva. Madrid, Taurus Ediciones: 1983.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Figuras V*. México: Siglo XXI, 2005.
- GIL-ALBARELLOS, Susana. «Breve delimitación histórico-teórica del ensayo», *Castilla: Estudios de literatura* 23, (1998): 81-98.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», En *El pie de la letra. Ensayos 1966-1979*. Barcelona: Crítica, 1980.
- GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo. «La columna personal, género en disputa entre la literatura y el periodismo», en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: AEDILE, 2003.

- GONZÁLEZ, José Ramón. «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala.» *Anales de la Literatura Española* 22, no. 1, (2010):171-186.
- GRACIA, JORDI, y Domingo Ródenas, comp. *El ensayo español. Siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2009.
- GUERRIERO, Leila. «Érase una vez el fin.» *El país*, 15 de agosto del 2014, [https://elpais.com/cultura/2014/08/12/babelia/1407858284\\_943545.html](https://elpais.com/cultura/2014/08/12/babelia/1407858284_943545.html)
- GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_. «La novela lírica», En *La novela lírica*, tomo 1, ed. Darío Villanueva. Madrid, Taurus Ediciones: 1983.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y José Luis Martín Nogales, ed. *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- JIMÉNEZ, Mauro. «La novela filosófica a propósito de *El hombre sin atributos* de Robert Musil.» *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 22 (2004): 109-128.
- KACANDES, Irene. «Experimental Life Writing», en *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. Joe Bray, Allison Gibbons y Brian McHale. New York: Routledge, 2012.
- KRAUS, Arnoldo. *Recordar a los difuntos*. México: Sexto Piso, 2015.
- LEADER, Darian. *La moda negra: Duelo, melancolía, depresión*, trad. Elisa Corona Aguilar. Madrid: Sexto Piso, 2011.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. *On Diary*, ed. Jeremy D. Popkin y Julie Rak. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.
- LEOPARDI, Giacomo. *Diario del primer amor*, trad. César Palma. Madrid: Errata Naturae, 2009.
- LODGE, David. «Metaphor and Metonymy in Modern Fiction», *Critical Quarterly* 17, no. 1, (marzo 1975).
- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.
- LOUREIRO, Ángel G. «La vida con los muertos», *Revista canadiense de estudios hispánicos* 30, no. 1, (2005): 145-158.
- LUKÁCS, György. *Sobre la esencia y forma del ensayo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2015.
- MAINER, José Carlos. *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española 1994-2000*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- MARICHAL, Juan. *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Revista de Occidente, 1971.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis. «El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco», *Hispanic Review*, vol. 73, no. 3 (2005): 351-370.
- MIGNOLO, Walter. *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1984.
- MOLERO, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang, 2000
- MOLPECERES ARNÁIZ, Sara. «Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, símbolo e ironía en el romanticismo alemán», *Monteagudo* 3ra época, no. 18, (2013): 79-93.
- MONETTE, Paul. *Becoming a Man: Half a Life Story*. New York: Harper Collins Publishers, 1992.
- MONROE, Jonathan. *A Poverty of Objects: The Prose Poem And The Politics Of Genre*. Ithaca: Cornell University, 1987.

- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gunteberg, 2014.
- NICOL, Eduardo. *El problema de la filosofía hispánica*, ed. Luis de Llera. España, Espuela de Plata, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la utilidad y prejuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- NÚÑEZ, Estuardo. «Proceso y teoría del ensayo», *Revista Hispánica Moderna* 31, no. 1/4 (1965): 357-64. <http://www.jstor.org/stable/30207005>.
- OBALDIA, Claire de. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del quijote*, ed. José Luis Villacañas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. México: Editorial Planeta: 1989.
- PICARD, Hans Rudolf. «El diario como género entre lo íntimo y lo público.» *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4 (1981): 115-122.
- PORTER ABBOTT, H. *Diary Fiction: Writing as Action*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- POZUELO-YVANCOS, José María. «El género literario “ensayo”». En *El ensayo como género literario*, Vicente Cervera, Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (eds.), 179-191. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2005.
- \_\_\_\_\_. «Teoría de la lírica», *Poéticas de poetas: teoría crítica y poesía*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida: El otro el mismo, 2007.
- PRADO BIEZMA, Javier del. *Autobiografía y modernidad literaria*. Murcia: 1994: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla.
- REBOUL, Anne-Marie. «El poema en prosa: aproximación a sus inicios», *Revista de Filología Francesa* 3, (1993): 157-169.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La caza sutil y otros textos*. Santiago: Ediciones UDP, 2012.
- SARLO, Beatriz. «Del otro lado del horizonte», *Boletín* 9. Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) (2000): 16-31.
- SHLOVSKY, Victor. «Literature Without a Plot: Rozanov», En *Theory of Prose*. Champaign: Dalkey Archive Press, 1991.
- SICILIA, Sicilia. «Carta abierta a políticos y criminales», *Proceso*, 3 de abril del 2011, <https://www.proceso.com.mx/266990/javier-sicilia-carta-abierta-a-politicos-y-criminales>.
- SONTAG, Susan. *As Consciousness Is Harnessed to Flesh. Journals & Notebooks 1964-1980*, ed. David Rieff. New York: Picador, 2012.
- STAROBINSKY, Jean. «¿Es posible definir el ensayo?», *Cuadernos Hispanoamericanos* 575, (mayo 1998): 31-40.
- TREVIÑO, Blanca Estela. *De la vida como metáfora a la vida como ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, 2015.
- TORRI, Julio. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- UGALDE QUINTANA, Sergio. «Los vislumbres del centauro. Apuntes sobre las relaciones entre la poesía y el ensayo», en *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, comp. Carlos Oliva Mendoza. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2009.
- UNAMUNO, Miguel de. *Cómo escribir una novela*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *Teoría del Poema en Prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

- VILLANUEVA, Dario. prólogo a *La novela lírica*, tomo 1, ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, 1983.
- VIORST, Judith. *El precio de la vida. Las pérdidas necesarias para vivir y crecer*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
- WATKIN, William. *Theories of Loss in Modern Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004
- WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. Costa Rica: Euna/UNAM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Pensar el ensayo*. Ciudad de México: Siglo XXI/UAS, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.