



El ‘absurdo existencial’ en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral

J. A. Garrido Ardila

Spanish and Latin American Studies, University of Malta, Msida, Malta

ABSTRACT

A partir de unas declaraciones de Francisco Umbral, en las que apuntaba que *Mortal y rosa* se concibió como obra sobre el “absurdo existencial,” este artículo acomete un análisis textual del tema de la muerte y la existencia en esa novela o, según se expresa en ella, de la concepción de la vida como “navegación agónica hacia la muerte.” Sopesamos primeramente la muerte del hijo, el deseo sexual y la literatura como temáticas subsidiarias del tema de la vida y la muerte. Analizamos, después, tres procedimientos por medio de los cuales se resalta esa materia a lo largo del texto: (1) los verbos y su conjugación, (2) los recuerdos en clave melancólica y (3) los aforismos relativos a ese tema. Todo ello nos llevará a concluir que *Mortal y rosa* se concibió como expresión del tema del *tempus fugit* y que debería reconocerse como ejemplo señero de esa tradición literaria.

KEYWORDS

Palabras clave: Francisco Umbral; *Mortal y rosa*; novela filosófica; novela española

Francisco Umbral y *Mortal y rosa*

Publicada en mayo de 1975, año para la datación de un tiempo nuevo, *Mortal y rosa* quizá merezca tenerse por la *magnum opus* de Francisco Umbral, escritor a quien se estima como uno de los grandes genios de la narrativa española del siglo XX.¹ La calificó Eduardo Martínez Rico como “la obra maestra indiscutible del escritor [que] marcaría su madurez literaria” (Martínez Rico, “La narrativa” 181); Santos Sanz Villanueva, de “su obra maestra” (Sanz Villanueva 105); Jean-Pierre Castellani la encomió como “gran libro” (Castellani 141), y Laura Ferrero, como “obra sin parangón.” Aun así, y muy a pesar de su sublime belleza estética y de su profundidad ontológica, se ha lamentado, igualmente, que *Mortal y rosa* no haya despertado excesivo interés entre la filología.² Precisamente la excepcional cualidad de la forma y sus contenidos, enhebrados con apasionadísima elocuencia, aunada a la fina ironía del autor, la hacen merecedora de toda loa y, especialmente, de un lugar de excepción en la historia de la literatura española. Esa complejidad ha llevado a muchos estudiosos a debatir su clasificación en los géneros literarios.³ Mas mayores desafíos presenta, acaso, el discernimiento de sus contenidos, hasta el punto de que, aún en 2014, Carlos Ardaví la presentaba como “un enigma por descifrar” (Ardavín, “*Mortal y rosa* en la crítica” 9).

Hasta ahora, una mayoría de los exégetas de *Mortal y rosa* la han venido explicado en función de dos lecturas principales. Una la entiende como el aciago relato de la trágica muerte del hijo de Umbral—llamado Francisco y apodado cariñosamente *Pincho*—, caecida en 1973 cuando el niño contaba apenas seis años de edad. Antonio Astorga Madrid, por ejemplo, ha descrito esta novela sucintamente como el “libro más grave [de Umbral] porque respondía a una circunstancia terrorífica: la muerte de su hijo por leucemia, con apenas 6 años.” Por su parte, Antonio Burgos la

describió como la novela sobre “aquel hijo que se murió.” Otros, como por ejemplo Antonio Penedo Picos, han vuelto después a insistir en el motivo del hijo finado.

Parte de la crítica ha advertido su calado filosófico. Carlos Peinado Elliot la califica de “nihilista” (Peinado Elliot 141) y centrada en “la crisis vital del escritor” (Peinado Elliot 153); Rafael Ruiz Pleguezuelos, de intento de “minar la explicación racionalista del mundo” (Ruiz Pleguezuelos 156). Incursiones más profundas la entroncan con el existencialismo de mediados del siglo XX. Bénédicte de Buron-Brun advierte las alusiones en ella a Kant, Descartes, Hegel, Nietzsche, Camus, Pascual, Sartre y Kierkegaard (Buron-Brun 123) y la presenta como incursión “en las profundidades de la metafísica” (“La presunta” 124). Gonzalo Navajas la relaciona con “la filosofía del *Angst* y en especial Camus, Sartre y Jaspers” (Navajas 133). Buron-Brun (“De la presunta”) nos ofrece un cotejo de *Mortal y rosa* con la obra del griego Anaximandro. Navajas estudia en ella la reflexión sobre la nada, sobre lo sagrado, la clausura de la temporalidad y el encuentro del nuevo hogar.

Aparte de esos acercamientos a aspectos concretos de la extensión filosófica de nuestra novel, importa recordar, entre las declaraciones que Umbral hiciera sobre *Mortal y rosa*, una que reviste especial significación para entender esa novela cual obra de honda filosofía. En una entrevista en el programa televisivo *El tercer grado*, emitida por TVE2 el 10 de enero de 2001, Umbral afirmaba al respecto de *Mortal y rosa* (a partir del minuto 6:03):

A mí lo que me interesaba en ese libro, aparte de expresar muchas cosas sobre la vida, sobre la muerte, sobre el absurdo, que todavía era un tema cercano a mí, el absurdo existencial de Sartre, de Albert Camus, etc., todavía me era un tema muy cercano, aparte de expresar el absurdo de la vida, de la belleza, de la muerte, de la existencia, pues también intentaba hacer una forma de novela que no fuera el realismo y el neorrealismo vigente desde la Guerra Civil hasta aquellos años casi.

Ahí se declara meridianamente la concepción e intención filosóficas de esa obra amén de la voluntad del autor por rescatar la historia de la novela española de su entonces arraigada tendencia al realismo social. Alude Umbral al “absurdo” existencialista, concepto definido en *El mito de Sísifo* (1942) de Camus y en *El ser y la nada* (1943) de Sartre, y que se había perfilado antes en las obras *La náusea* (1938) de Sartre y *El extranjero* (1942) de Camus, autores a quienes se refiere en esa entrevista para TVE2. Esos pensadores vienen a concluir que la vida se torna absurda ante la inminencia de la muerte, creencia que sume la existencia en una angustia incisiva.

En el presente trabajo presentaremos *Mortal y rosa* como obra de hondísimo valor filosófico, centrada en la dolorosa concienciación de la transitoriedad de la vida y su inminente terminación en la muerte. Al contrario de quienes la han leído en contraste con la filosofía griega de Anaximandro o el nihilismo de gentes como Sartre y Camus, aquí ampliaremos esas perspectivas para indagar en su desesperanza y expresión de la existencia condenada a la muerte. Mediante nuestro análisis pondremos de relieve la centralidad de la existencia en *Mortal y rosa*. Debemos adelantar que no emplearemos aquí el término *existencialismo* en la acepción técnica que se le confiere en el área de la filosofía. Antes bien, nos serviremos de la voz *existencial* porque fue la que empleó el mismo Umbral para describir y calificar *Mortal y rosa* en esas declaraciones en TVE. En las páginas que siguen tampoco habremos de acometer un cotejo de los principales supuestos de Camus y Sartre sobre el “absurdo,” sino que, como acercamiento a los contornos existenciales de *Mortal y rosa*, delimitaremos el “absurdo existencial” como su base temática, un *Weltanschauung* revelado en la expresión agónica de la angustia ante el valor y la razón de la existencia. El objeto de este trabajo reside, pues, en entender qué quería decir Umbral al denominar esta novela *existencial* y, sobre todo, en desbrozar los procedimientos estilísticos de los que se sirvió para contornear el cuerpo existencial de esta novela.

Analizaremos, pues, los modos en que Umbral expresa la agonía existencial ante el paso del tiempo y ante la condición mortal del ser humano. En primer lugar procederemos a trazar un sucinto repaso de cómo este tema se toma en las primeras páginas, se vale de los temas subsidiarios del deseo sexual, la literatura y la vida, y se concluye en las últimas. A partir de ahí

sopesaremos las tres técnicas dialécticas por medio de las cuales Umbral redonda y ahonda en esa terrible agonía a lo largo de esta obra: esto es, el empleo de (1) tiempos verbales determinados, (2) de recuerdos y (3) de aforismos. Demostrado esto, nuestras conclusiones volverán a aquella entrevista en TVE, a la afirmación de Umbral de que, al redactar *Mortal y rosa*, deseó romper con el realismo social predominante en la novela española de las décadas precedentes. Apuntaremos, como colofón a nuestro análisis, el parentesco de *Mortal y rosa* con la tradición literaria del *fugit tempus*, que en las letras españolas quizá tenga en Quevedo su máximo exponente, y, eminentemente, con la novela española de principios de siglo, especialmente las del primer *Azorín*.

La existencia y sus temas adjetivos en *mortal y rosa*

Mortal y rosa trata de la vida, de la tragedia de sabernos, como anuncia Umbral en sus páginas, “mortalmente vivos” (Umbral 203).⁴ En el capítulo precedente al que comunica la muerte del hijo, había aludido Umbral a uno de los principios más conocidos del existencialismo: ser para la muerte, ser que vive destinado a morir. En la frase de Umbral: “hemos venido fraguando un hijo para la muerte” (Umbral 201). En *Mortal y rosa* se revela la verdad de la existencia en la palmaria realidad de que existimos como seres “mortalmente vivos” (Umbral 203). Toda *Mortal y rosa* es una reflexión sobre esa trágica condición humana, sobre la condena a vivir “mortalmente vivos”: hallarnos desorientados en la vida ante el acecho tantálico de la muerte. Según se desprende de las afirmaciones de Umbral en aquella entrevista aquí citada, este habría proyectado una novela centrada en la figura de su hijo, y la muerte del niño habría reorientado el proyecto hacia un tema más amplio: la existencia y el absurdo existencial. El trágico deceso del hijo, el sexo, la literatura y la vida son, pues, elementos auxiliares que sostienen el tema central de *Mortal y rosa*. Y esto, naturalmente, no solo se desprende de las anteriores declaraciones de Umbral, sino de la lectura detenida y atenta del texto.

Evidentemente, *Mortal y rosa* se presta a lecturas varias y complementadas. Mas, precisamente, esa variedad temática quizá haya empañado la perspectiva crítica opacando sus contornos filosóficos y existenciales. Fernando Valls mantiene que el libro “se sostiene sobre cuatro grandes temas” (Valls 91): el fallecimiento del hijo, que “sirve al relato [...] de hilo argumental” y como “espinas dorsal del texto [...] que le proporciona unidad” (Valls 92), “el resto del libro se ocupa del sexo, de la mujer” (Valls 92), dando cabida también a “la vida y [...] la literatura” (Valls 92–93). Ciertamente, como apunta ese comentarista, Umbral llegó a afirmar, en alguna ocasión, que había querido escribir una novela sobre su hijo, anhelado proyecto que, hallándose aún en estado de gestación, el fallecimiento de Francisco precipitó. Valls centra su atención en la cuestión del niño y cita estas declaraciones del mismo Umbral: “cuando enfermó, mortalmente, las páginas cambiaron de rumbo y la novela se hizo sola, desde la salud a la enfermedad, hasta la muerte” (Valls 92). Ese motivo la insertaría en el género de novelas sobre el deceso de los hijos, cuyo exponente más conocido en literaturas hispánicas es *Paula* de Isabel Allende. *Mortal y rosa* ocuparía, pues, una destacada posición como predecesora de *Paula* y también como referencia directa para *La hora violeta* de Sergio del Molina, texto en que se alude a *Mortal y rosa* (Molino 177–182).⁵

Con todo, esos pretendidos temas axiales que Valls apunta —el hijo, el sexo y la literatura— se antojan anecdóticos por la sencilla razón de que no condicionan el conjunto de la narración. Antes bien, son columnas que sostienen la arquitectura filosófica toda de esta novela, temas aleatorios al tema principal, que es, en la expresión de Umbral, el absurdo existencial. La grave enfermedad del hijo despierta en el autor una preocupación más honda. Obsérvese que, en el correr de la narración, las referencias a Pincho resultan puntuales, y que el fallecimiento no marca el desenlace de la novela, ni que tampoco el desenlace vuelve sobre el fallecimiento del niño.⁶ Es decir, que la narración no responde ni tiene como norte el fallecimiento del hijo. Otro tanto

de lo mismo cabe decir del deseo sexual: es un motivo que resuena en momentos capitales de la narración, pero que sirve igualmente apenas para sostener la razón del libro. Las reflexiones sobre la literatura en relación a su lugar en la vida se prodigan aun menos. Por el contrario, el tema central y fundamental de *Mortal y rosa* se reduce a la existencia y su devenir en pos de su terminación en la muerte. Esto ya lo adelantó Miguel García-Posada en su introducción crítica a la edición de 1995.

García-Posada repara en que el texto arranca con una reflexión sobre “el tiempo destructor” (García-Posada 24) y que “El tiempo [...] comparece recurrentemente, de modo indirecto (capítulos VI, VII) o expreso (IX, XIV) y después incluso de la tragedia (XXXII)” (García-Posada 24). En base a esas observaciones proclama García-Posada que, al redactar *Mortal y rosa*, “Umbral se instala en una concepción postexistencialista del mundo” y que “[d]esde esa perspectiva [...] conduce su discurso hacia la nada total, hacia el derrocamiento de cualquier valor” (García-Posada 25). Ese crítico repara igualmente en que la tendencia ubicua a la interiorización narrativa alinearía *Mortal y rosa* con la literatura de diarios íntimos publicados en las primeras décadas del siglo XX. Además de a Juan Ramón Jiménez y a la novela lírica de Miró,⁷ García-Posada subraya la relación de parentesco literario entre esta novela y la literatura de Unamuno, en concreto el *Diario íntimo*, circunstancia que Umbral le reconoció verbalmente y que García-Posada parafrasea aduciendo: “Unamuno escribe un diario; Umbral, una novela lírica que se parece a un diario” (García-Posada 31).⁸ Como puede apreciarse, la adscripción de *Mortal y rosa* a una suerte de postexistencialismo la realza como obra de ilustre ascendencia entre cuyos precedentes se ha contado, además de estos que apunta García-Posada, a Marcel Proust (cf. Amorós 75).⁹

Al inicio de la novela, el narrador fija de inmediato sus reflexiones en el discurrir del tiempo hacia la inexorable muerte. Ha apuntado Ramón Avín que la “dualidad vida-muerte comienza de forma velada mediante meditaciones en torno a la fuerza devastadora del tiempo” (Avín 38). Precisemos ahora que en los primeros párrafos se reflexiona sobre los sueños y las ilusiones de tenor “becqueriano” (Avín 55) por amores idealistas (frente a la banal realidad de la fisiología), antes de fijarse en su “rostro en el espejo” (Avín 56). La contemplación de sus facciones reflejadas en el cristal evoca recuerdos que, a su vez, revelan el paso del tiempo. Esas impresiones derivan en una intensa apreciación de varias experiencias que, no obstante su parecido anecdótico, van componiendo un angustioso cuadro de la degradación física del protagonista-narrador obrada por el discurrir inexorable del tiempo. Mediante esas finas pinceladas, Umbral revela el volumen y la consistencia del destino de los humanos, que es el avanzar irremisible hacia la muerte anunciada cotidianamente por todos esos signos de envejecimiento tanto físico como psicológico. La secuencia narrativa pudiese desorientar al lector: se comienza con la ensoñación en clave becqueriana, mas esas hermosas evocaciones no son sino el preámbulo a la preocupación primera del autor: el idealismo romántico no es nada ante el inexorable paso del tiempo y el acabamiento de la vida.

En la contemplación del rostro en el espejo, medita el narrador sobre la mutación paulatina del color de los pelos que acabarán por caerse. Con expresión descorazonadora, afirma que “Se pierde lo rubio del pelo como se pierde lo rubio del alma” (56–57), e identifica el color “rubio” como imagen de la juventud. Rememora cómo se aplicaba “lacas, champúes, lociones, colonias” (57), mas todo en vano, porque estos remedos no evitan que “a medida que tenemos menos imaginación vamos teniendo menos pelo” (57). Aquí las alusiones a la descoloración del pelo y a su pérdida vienen a alegorizar la pérdida de otras dos cosas: el alma y la imaginación, cuyo debilitamiento se debe al envejecimiento preludio de la muerte. Las reflexiones sobre el descoloramiento y la caída de los cabellos llevan a la contemplación del rostro. El color rubio de los cabellos y el alma representan una suerte de homenaje a los poemas del *fugit tempus* que, a partir sobre todo del *desengaño* en el Barroco, lamentan hondamente la transformación de la belleza rubicunda en la vejez representada por la transformación del cuerpo en el proceso de

envejecimiento. Insistamos en que no nos hallamos ante un pasaje de filiación becqueriana, sino de un hondo lamento de *desengaño*.

Cuando, inmediatamente después, el narrador se pregunta “¿Cómo he llegado a tener esta cara?” (58) incide en su toma de conciencia del frenético paso del tiempo y llega a distinguir a tres *yos* en su vida: “[el] que fue, [el] que soy, [el] que seré” (59). Esa frase recrea aquel verso de Quevedo en su poema conocido como “Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió” y que reza: “Ayer se fue; mañana no ha llegado;/Hoy se está yendo sin parar un punto:/Soy un fue, y un será, y un es cansado.” En ese momento, en las divagaciones del narrador de *Mortal y rosa* irrumpe, al fin, la muerte, con denuedos de desesperanza: “No es cierto que nada se detenga con la muerte” (59) asevera acatando la supremacía de la muerte sobre la vida y reconociendo que él supedita su existencia a la preparación para la muerte: “Busco al muerto que seré” (60).¹⁰ En las postrimerías de ese párrafo recapacita sobre la inconsciencia de los humanos ante la realidad de la muerte: “La vida es opaca para la muerte. Gracias a eso vivimos” (60). Vemos cómo, desde las primeras páginas, los lectores asistimos a un palmario tratamiento del clásico virgiliano del *tempus fugit* y del *Sein und Zeit* de Heidegger. *Mortal y rosa*, desde su principio, aborda la vida como morir progresivo y la luctuosa contemplación de la muerte como fin de la existencia.

Establecido en el primer capítulo el centro filosófico de la novela, a partir de entonces se traban los motivos que revelan la angustiada verdad de la existencia. El principal es el sexo, que Umbral relaciona a la pérdida de la juventud por medio de lo que él denomina “el antropoide,” al que se refiere por vez primera en el capítulo inicial, en sus barruntos sobre el “alarde eréctil” (Umbral 55). Al valerse de la voz “antropoide” Umbral viene a connotar que el hombre en la juvenil plenitud de la vida está dominado por el instinto animal de la reproducción, y que, con el tiempo, la disminución del deseo reproductor, ilustrada por medio de la desaparición de los instintos de antropoide en el individuo, anuncia el fin de la juventud y la proximidad de la muerte. “La realidad borra en mí al antropoide como la lucidez borra los sueños” (Umbral 55), afirma en esa fórmula que contrapone la vejez a la extinta juventud representada por los ímpetus sexuales propios de un antropoide. El presente del autor-protagonista es el de un hombre cuarentón que acusa reflexivamente la edad;¹¹ el antropoide caracterizado por su vigor sexual es el joven en la plenitud de sus fuerzas. Este contraste expone la toma de conciencia ante el inexorable paso del tiempo constatado por el desvanecimiento de la juventud y del deseo. Las varias alusiones al antropoide infiltradas a lo largo del texto recuerdan esto mismo como constatación de la fugacidad de la vida y del vigor juvenil. Más adelante, al lamentar “La melancolía del hombre adulto,” observa la prevalencia de “lo poco que [...] queda” (66) del antropoide. Asimismo, explica la “tristeza pos coitum” que atribuye a que “se ha ido el antropoide” (67), estableciendo implícitamente un símil entre esa tristeza experimentada al haber saciado el deseo carnal y la tristeza de no sentir el deseo en la edad madura. Nueva incisión del paso del tiempo y de la fugacidad de la vida.

Y el sexo, representado por ese antropoide, se establece en *Mortal y rosa* como sinécdoque de la vida.¹² El decaimiento del deseo debido al paso de los años revela al autor el decaimiento mismo de la vida, irremisiblemente destinada a expirar cuando las fuerzas cedan ante la muerte. Define Umbral el sexo como “aquella cosa dulce que gemía en la infancia” (Umbral 90) y que es, ante todo, “[c]lave del tiempo” (Umbral 91). Y por fuer de clave del tiempo, el sexo inspira en ese mismo capítulo una honda reflexión, a lo largo de la cual se le acepta como “el camino” (Umbral 91), el único camino de la existencia en “la fuente cegada que habrías de convertir en fuente serena” (Umbral 91).

La literatura y el oficio del literato sirven, igualmente, para acentuar la conciencia del *tempus fugit*. Varios críticos han reparado en cómo en *Mortal y rosa* el narrador halla en la literatura el modo de revelarse contra el paso del tiempo, una suerte de sustituto a la inmortalidad. José Antonio Marina, por ejemplo, dijo de Umbral que “contra el mal mayúsculo [de la muerte] no

[...] ha encontrado otro lenitivo que la estética” (Marina 19). Mármol Ávila entiende que, en *Mortal y rosa*, “Umbral, muerto vivo, sobrevivirá gracias a la escritura” (Mármol Ávila 194). Y Manuel Llorente lee esa novela como proclamación de “La escritura como salvación” (Llorente 97) espiritual.

Sin embargo, la composición literaria en *Mortal y rosa* no viene sino a constatar la fugacidad de la vida. Como la vida misma, la creación literaria queda atrás: al igual que toda persona pierde la vida, el literato pierde su literatura. Las reflexiones en torno al oficio del escritor y a los géneros literarios se expresan, única y exclusivamente, al fin de ahondar en la agonía experimentada ante la consunción de la vida. Ello se apunta por primera vez al hilo de la contemplación de los libros que acumula en su residencia: “el paso de la vida es el irse convirtiendo uno de poeta en bibliotecario” (104). En su esencia, esta afirmación viene a expresar idéntica tesis que la imagen del antropoide convertido en señor “solemne.” El hombre joven es el antropoide rebosante de deseo y el poeta. El paso del tiempo hace que el antropoide deje de serlo, como él deja de ser poeta. El antropoide se convierte en un señor maduro, y el poeta se convierte en alguien cuya creatividad artística cesa. Por eso renegará después del oficio de escritor, porque escribir no es más que “perder el tiempo,” es decir, ocuparse en una actividad mientras el tiempo se va sin que nos demos cuenta y nos lleva hasta la muerte. Como explica elocuentemente el narrador: “[u]no ha trabajado, ha hecho unos libros, unos artículos, unas cosas. Uno ha tenido constancia, paciencia. Uno debiera estar ahora recaudando todo esto [...] Uno ha sido tan estúpidamente paciente como para perder el tiempo y la vida en fabricar rectángulos impresos de grosor variable, nunca con más entidad que una caja de puros llena” (151). Esa equiparación del arte al tabaco pone de relieve cuán fatua la literatura parece a Umbral, porque su creación implica “perder el tiempo,” y perder el tiempo es perder la vida y exponerse a la inminencia de la muerte. El autor lamenta especialmente el tiempo que dedica a la redacción de artículos periodísticos porque, explica, “Con cada artículo que escribo pierdo la posibilidad de hacer un poema, un ensayo, un relato, algo más resistente y continuo” (Umbral 217). Obsérvese cómo el articulista desplaza al poeta y lo constriñe a “perder la posibilidad” de crear una obra duradera por “resistente y continua.”

Al igual que el deseo sexual y la literatura, el fallecimiento del hijo se ubica en *Mortal y rosa* como el hito principal en esa vida atenazada por la angustia existencial. Así hemos de colegir la declaración, en el mismo anuncio de la muerte de Pincho, de que, sin él, el narrador continúa su vida “mortalmente vivo”: “Tu muerte, hijo, no ha ensombrecido el mundo. Ha sido un apagarse de luz en la luz. Y nosotros aquí, ensordecidos de tragedia, heridos de blancura, mortalmente vivos, diciéndote” (Umbral 203).

En definitiva, tras sembrar la obra con todas esas imágenes y reflexiones sobre la existencia, el tiempo y la muerte, el narrador acentúa su angustia después del capítulo en que anuncia la muerte del hijo (Umbral 203) para resaltar una creencia fundamental como conclusión de las anteriores reflexiones: la concienciación plena de que la vida lleva solo a la muerte. Así, tras el óbito de Pincho declara el autor no estar “ni vivo ni muerto” (Umbral 207) y percibe en él mismo un preludio de cadáver. En todas estas manifestaciones de la condición de muerto se entrevera esa asimilación de lo inevitable con una asordinada y aciaga angustia. Al afirmar que se ha acostumbrado “a convivir con su cadáver” (Umbral 224) connota el peso constante de la angustia, hasta el punto de que, se lamenta, “ya no soy un vivo soportando a un muerto, conviviendo con él, sino un muerto que se acuerda de aquel vivo como de un amigo lejano y alegre” (Umbral 224). El último capítulo contiene y condensa, en su segundo párrafo, la tesis axial de *Mortal y rosa*: “Estoy viviendo muerte, porque la muerte hay que vivirla en vida” (Umbral 230) y porque, como había expresado en vísperas del fallecimiento de su hijo, la vida es “navegación agónica hacia la muerte” (Umbral 195).

Presentada la muerte, capítulo a capítulo, como el problema capital de la vida, en su discernimiento se procura a veces los modos de superarla o, cuando menos, aceptarla. Dos son estas vías

de superación de la muerte que coinciden, precisamente, con esos temas secundarios que antes apuntábamos: los hijos y la literatura. La continuación de la vida de uno en la vida de sus hijos se expresa en el antedicho pasaje en que el narrador recuerda cómo cortaba las uñas a Francisco (154). La literatura permite apresar el tiempo, esto es, dar sentido al tiempo y a la vida que pasa (cf. supra). (Ello en paradoja con considerarla una pérdida de tiempo [supra]). “Hay que cazarlo en la ratonera —ratón, el tiempo— de un libro, de un proyecto, de un viaje” (140), expresa el narrador. Y define el ejercicio de la composición literaria: “[m]eter la vida en un libro, tomarle medidas al tiempo. Eso es escribir” (140). Se concibe de esta suerte que “[l]a literatura es salvación” porque, ejemplifica, “Cervantes y Proust no van a fallecer nunca” (164). Él mismo acomete la redacción de su novela como lenitivo a su angustioso vivir, toda vez que “[s]ólo la escritura de un hombre que hace interminablemente su diario [es] lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir” (198). Esta concepción de la literatura como herramienta para la superación de la angustia ante la muerte la confirman constatación de que el problema principal tratado en *Mortal y rosa* es la angustia existencial.

Vemos, en definitiva, que los temas del sexo, la literatura y el hijo se disponen para encauzar la narración hacia la temática rectora de *Mortal y rosa*, que es la fugacidad de la vida y su conclusión en la muerte. Ha señalado Navajas que “Mortal y rosa es una consideración desgarrada y sin concesiones de lo que [...] se designa como el condicionamiento de todos los actos del ser humano a partir de la muerte” (Navajas 133). Para ser más precisos, y como veremos en el siguiente apartado, en esa novela se articulan una serie de recursos estilísticos destinados a expresar la vida como camino —no “a partir” sino— hacia la inexorable muerte.

Recursos estilísticos Para la tesis filosófica de *Mortal y rosa*

Umbral recurre a tres recursos dialécticos por medio de los cuales acentuar la angustia existencial. El primero de estos es el empleo de ciertos verbos y tiempos verbales para expresar el paso del tiempo; el segundo, la recurrencia a recuerdos como evocación luctuosa de un pasado perdido y un presente abocado a perderse; el tercero, la enunciación de aforismos relativos a la fugacidad de la vida. Todos ellos impregnan la lectura de *Mortal y rosa* de una abigarrada melancolía y la preñan de su sentido filosófico. El empleo sistemático de estos recursos constata la intención de Umbral de construir esta novela al propósito de verter y albergar en ella sus hondas meditaciones sobre la existencia y la acechante muerte. Estos procedimientos estilísticos son las venas por las que corre el sentido existencial, hecho verbo, de *Mortal y rosa*. Estas contorsiones lingüísticas dan la medida exacta del tema troncal de esta novela, de la traumática concienciación de la finitud de la vida y de la sempiterna presencia de la muerte, que el deceso de Pincho agudiza, pero que siempre condiciona la valoración de la vida como un absurdo en su sentido paradójico de vivir para morir. A continuación repasaremos el empleo de estas técnicas ofreciendo algunos ejemplos principales y reparando en su efecto para la apreciación del absurdo existencial.

Los verbos y los tiempos verbales

En *Mortal y rosa* se emplea la temporalidad de los verbos para expresar y resaltar la fugacidad de la vida. A tal efecto, Umbral se sirve de las siguientes seis fórmulas. Las dos primeras consisten en la acumulación de varios verbos en una frase. Con la primera contraponen dos o más verbos para expresar el paso del tiempo. (Esta se complementa con la disposición de adverbios para el mismo fin). La segunda la da la sucesión en una frase de verbos en pasado, presente y futuro orientados a lograr ese mismo efecto. Las fórmulas tercera y cuarta se sirven de la temporalización de un verbo para resaltar la temporalidad de la existencia: la tercera recurre al futuro para transmitir la cercanía de la muerte; la cuarta, al empleo del presente para subrayar el paso del tiempo. Por último, Umbral se vale de dos verbos concretos para incidir en el discurrir de los años: el

quinto recurso se vale del verbo *ser*; el sexto, del verbo *pasar*. Ninguno de estos procedimientos se aplica reiteradamente y su uso esporádico pudiese pasar desapercibido al lector. Sin embargo, todos ellos revelan la intención del autor de intensificar por medio de los verbos su dolor existencial. Y todos ellos elevan el tono melancólico y dolorido de la novela. Veamos algunos ejemplos del uso de estos seis recursos.

El primero consiste en contraponer diferentes tiempos en una misma frase al objeto de transmitir la idea de que, como se afirma en la novela, en el vivir “pasamos de un tiempo a otro” (82). Así, en una ocasión se contrasta el presente el pasado propiciándose la reflexión sobre el paso del tiempo: “El pelo era [...] ahora es” (58). En otras, el presente se afirma revelando la expiación de un hecho presente (enfaticado por el adverbio *ya*) convertido en pasado. Por ejemplo: “la literatura ya no es para mí, como antaño —ay— una manera de posesión y fornicación con el mundo, sino la secularización de mi aislamiento” (82) y “ya no soy un vivo [...] sino un muerto” (224). De similar guisa, se emplean los adverbios “antaño” y “hoy” cuando el narrador reflexiona sobre sus ojos: “antaño, ojos cansados, hoy, reducidos detrás de las gafas” (93).

En el segundo de estos procedimientos se suceden los tiempos pasado, presente y futuro al objeto de poner ante el lector la frenética evolución cronológica de la vida. Esto ocurre en las siguientes instancias: “la vida del que fue, soy y seré” (59) y “nunca fui ni soy ni seré libre” (83). Como decíamos, la sucesión de tiempos pone ante el lector la conversión constante del presente en pasado en la evolución de la vida.

El tercero y el cuarto de estos recursos se observan en aquellas frases en que la conjugación temporal de un solo verbo se dispone al objeto de subrayar la fugacidad de la vida. Por medio del futuro simple se revela la inminencia de la muerte como estado final de la vida: “la muerte lo perpetuará” (59) y “nos cogerá la muerte” (89). Obsérvese el reconocimiento de la muerte como realidad inmutable (“nos cogerá”) y como única forma de eternidad posible (“lo perpetuará”). En otras ocasiones, se conjugan en presente simple verbos reflexivos para significar el discurrir del tiempo plasmado en la vida y en la eternidad: “la eternidad se hace lentísima” (82) se expresa para indicar el pausado discurrir de la vida hacia la muerte; “la vida se detiene” (106) barrunta cuando, al hacer un alto en el cuarto de baño, considera que la vida discurre sin que de ello se percate.

La experiencia de existir se expresa por medio del verbo *ser* en frases donde se apunta la transitoriedad de la existencia resaltando que la calidad de *ser* expira constantemente a causa del transcurso del tiempo: “Como yo ya no soy yo” (155) y “no he vuelto a serlo nunca” (86). El verbo *ser* (en infinitivo) se emplea también para subrayar que tenemos como único destino la muerte: “tener a un ser en la muerte” (162) es para él la única certeza de la vida condenada a la expiación. Al mismo objeto se emplea al verbo *pasar* referido al tiempo: “los días que pasan como huecos” (117). Así también, el sustantivo *paso*: “todo es el paso del tiempo” (160). En otro momento, se prefiere el sustantivo *paso* al verbo *pasar* de modo que exprese “el paso minucioso de la muerte por la vida” (111).

En definitiva, pudiera parecer que todas estas instancias se pierden en la extensión de la novela y carecen de excesiva significancia. Antes al contrario, se constituyen en incisiones al tratamiento de la fugacidad de la vida en la variedad de esos seis procedimientos. Todos revelan el hondo sufrir del autor-narrador por la brevedad de la vida y lo absurdo de la existencia, y cada uno de ellos nos ofrece una dolorosa reflexión sobre ello.

Los recuerdos como evocación del pasado perdido

En *Mortal y rosa* se recurre asimismo a la evocación de recuerdos a fin de expresar sentidamente lo que ahí se denomina “la melancolía del hombre adulto” (66) causada por la angustia ante la efímera vida. La expresión de los recuerdos sigue una de las fórmulas empleadas con los tiempos

verbales: la contraposición del presente al pasado de modo que se exprese el rápido transcurrir de los años y de la vida. Hallamos tres ejemplos de ello.

Al principio de la novela, la contemplación de los cabellos al mirarse en el espejo evoca recuerdos de “cuando niño” (56) en meditaciones sobre los efectos destructivos del tiempo. Al saberse partícipe de la infancia de su hijo, el autor descubre la posibilidad de revivir la niñez suya en la de su retoño. Ello lo ilustra en el segundo ejemplo: cuando relata los momentos en que cortaba las uñas a Pincho contrapuesto a cuando, escribe, “mi madre me cortaba las uñas” (154). Esta segunda contraposición de lo pasado y lo presente lo lleva a concluir que “[e]so es la vida” (154): la concienciación por medio de los recuerdos de que el tiempo pasa inexorablemente.

Junto a los cambios sufridos por el cuerpo en su crecimiento y su envejecimiento, en el deseo sexual halla también un ejemplo de la juventud mudada por el tiempo y cuya mutación anuncia la cercanía de la muerte. Reflexionando sobre el deseo sexual sopesa: “No nos habían dicho que había que lavarlos, cuidarlos, manipularlos, deshojarlos, sino que era lo secreto, lo callado, desde que perdió la gracia primera de la infancia, su inocencia de ameba, y fue cobrando agresividad y fuego” (91). Lo nuevo se “perdió” y se “fue” transformando hasta alcanzar un estado radicalmente distinto, porque la vida es pérdida de la juventud y transformación que acabará en muerte.

Estos tres recuerdos podrían condensarse en lo expresado al recordar los días compartidos por el narrador, el hijo y la madre: “Fuimos felices, un momento, los tres [...] en la fogarada densa del domingo” (128). Es decir, que la felicidad son recuerdos del pasado. En definitiva, estos tres pasajes avisan al lector de que los momentos se hacen pasado y que, como descubre el narrador con la edad, la vida toda se va convirtiendo en memorias y todo presente será pasado.

Los aforismos relativos a la fugacidad de la vida

La tercera de estas fórmulas consiste en la enunciación de aforismos sobre la existencia, el paso del tiempo y la inminencia de la muerte. La mayoría de estos aforismos se sirven del verbo *ser* (conjugado en presente) y se conciben en una serie de modos que pueden agruparse en tres categorías: (1) aforismos sobre la existencia, expresados en primera persona, (2) sobre la vida y (3) sobre el tiempo. Además de estos, se expresan otros aforismos mediante los verbos *estar*, *deber* (*ser*) y *querer* (*ser*).

La condición de *ser* enunciada en primera persona del singular connota siempre la mortalidad de los seres y se entona con acento trágico y desalentador. “Solo soy una mirada sobre el tiempo” (163) lamenta el narrador para incidir en que vivir no es más que contemplar el paso del tiempo y asistir impotente al acabamiento de la vida. En otros tres lugares, *ser* se relaciona con la muerte. “Soy fardo que gotea muerte” (126), se duele líricamente. Y más adelante asume que al vivir se muere, por lo que, escribe, “soy un cadáver deambulando” (197). Esa misma idea se reitera en el momento de la muerte del hijo, cuando se revela que somos “mortalmente vivos” (203), suerte de oxímoron que condensa la gran tragedia de vivir.

La concienciación de la vida como deambular hacia la muerte y en un estado mortecino se acompaña de otros aforismos. “La vida es opaca para la muerte” (60) porque muchos viven aún ajenos a la presencia de la muerte. Este hecho produce una aguda tristeza y propicia que “todo [en la vida] es una gota de sol melancólica” (176). Antes hemos aludido a la sentencia “el paso de la vida es irse convirtiendo de poeta en bibliotecario” (104), otra reflexión sobre la transformación del ser impuesta por el tiempo.

Al tiempo se dedican dos elocuentes aforismos que lo definen como realidad triste, desconocida y a la que se supedita la existencia. “El tiempo es un caballo que llora” (124) se refiere al caballito de juguete que queda solo al morir el niño, y puede leerse, asimismo, como una hermosa metáfora reveladora de la fugacidad del tiempo (mediante el caballo que significa el viaje de la vida) y de la tristeza de vivir (en el llanto). “Nada de eso es el tiempo” (160) sopesa el narrador como remate a un largo párrafo en que discurre sobre viajes y otras experiencias.

El tiempo se concibe, pues, como una arcana realidad, como un misterio inconcebible que condiciona la existencia y la naturaleza humana. Algunas páginas después enhebra el narrador una tercera definición aforística del tiempo, en que procura someterlo a la voluntad de las personas: “el tiempo lo creamos nosotros viviendo, esperando, avanzando. Si uno dimite de la vida, el tiempo ya no existe. El tiempo es nuestra impaciencia” (215). El tiempo, en definitiva, queda racionalizado si tomamos conciencia de él; así, la experiencia de existir debe guiarse por la capacidad de emplear ese tiempo, esperando la realidad de la muerte y avanzando hacia ella. Así, el narrador racionaliza el absurdo existencial.

En otras alturas de la novela se recurre al verbo *ser* para definir líricamente estados de la existencia. “El verano es la resurrección de la carne” (100), pues el clima estival entesa el cuerpo inactivo en invierno y da la impresión de resucitarnos. De modo similar, “despertar es como resucitar” (204). Los niños aprenden los números en un ejercicio intelectual que, dice, “es dejar huella de sí” (157) porque la experiencia de contar se repetirá cotidianamente a lo largo de la vida. Cuando escribe que “el horror puede llegar a ser de alguna manera confortable” (162) se define el horror causado por la dolorosa conciencia de vivir muriendo como reconfortante en cuanto que ese dolor constata la existencia.

En una ocasión se emplea la temporalidad de *estar* para expresar, paradójicamente, el estado perpetuo de temor: “la niñez está perpetuamente amenazada, destinada a desaparecer” (176), de modo que lo único permanente en la existencia efímera es la certeza de que desapareceremos al morir. En otra, se relaciona la literatura con la existencia agónica al afirmarse la que debiera ser la finalidad de la literatura: “un libro debe ser un cuajarón de tiempo” (101) porque la obra literaria debiera aspirar a retener el tiempo y, como en el caso del aprendizaje de los números, a dejar huella. Frente a los estados de existencia, al dictamen sobre qué debieran ser las cosas, Umbral expresa igualmente su certeza de “ser el día de mañana un muerto” (Umbral 178), que es paráfrasis para expresar la máxima de que se vive para morir.

Además de esos, a lo largo de *Mortal y rosa* se prodigan otros aforismos que abundan en la efímera duración de la vida, todos los cuales añaden matices importantes a los argumentos del autor. “Los años dan nobleza” (61), que es una de las condiciones del humano envejecido y ávido de encontrar el sentido de la vida. “Más amo al cuerpo que al alma” (71) porque el cuerpo es mortal y se le ama por cuanto se ama la vida frente a la incierta eternidad póstuma. “Mi hijo ha nacido de mí para vivir todo lo que ya no puedo vivir yo” (74) se asegura como conclusión a la búsqueda de la eternidad. Otros aforismos ahondan en la pérdida de la vida y de la felicidad: “de la dicha solo tenemos el recuerdo” (176), “vamos en una lujosa calamidad, en una primavera mortal, hacia la muerte” (193), “no existe la muerte. Sólo existe el muerto” (223) y “estoy viviendo muerte” (231).

La novela se siembra de estos aforismos mediante los cuales se reitera una y otra vez la idea central de *Mortal y rosa*: la trágica condición mortal de las personas de la que cobramos conciencia con el paso del tiempo. Los aforismos transmiten inequívocamente la tesis de la obra y el autor se vale insistentemente de ellos para promulgar esa tesis.

Conclusiones: la angustia existencial en *Mortal y rosa*

Todo lo anterior deriva en dos conclusiones relativas, la una, al núcleo filosófico de *Mortal y rosa* y, la otra, a su pertenencia a estirpes literarias. Hemos visto que esta novela encierra una tesis filosófica determinada: la expresión de la angustia existencial ante el paso del tiempo hacia la muerte. Y hemos explicado cómo esa tesis se expresa de varios modos y mediante recursos estilísticos diversos. Al contrario de lo apuntado en estudios anteriores, centrados los más en temáticas aleatorias como la muerte del hijo y otras, el objeto fundamental de esta obra reside esencial y fundamentalmente en expresar el sentir del autor en torno a ese tema que él mismo, en aquella entrevista de 2001, llamó el “absurdo existencial.” Antes señalábamos que, por su condición de

novela lírica y su forma de diario, *Mortal y rosa* se ha emparentado con obras de Juan Ramón Jiménez y de Unamuno. Apuntemos aquí, como apostilla y colofón, los antecedentes *existenciales* en la historia de la novela española. (Insistimos: como mero apunte y como posible tema de futuras investigaciones).

En la centralidad de su hondo sentir ante la muerte, esta novela de Umbral incide en temáticas antes exploradas por Unamuno, como son la simbólica reencarnación de las personas en sus hijos (por ejemplo, en el drama *El hermano Juan*) y la literatura como perpetuación del ser (en *Cómo se hace una novela*). Cuando, en aquella entrevista en TVE2, Umbral declaraba que con *Mortal y rosa* pretendió urdir una nueva “forma de novela,” en contraposición al realismo social prevalente desde la Guerra Civil, subrayaba lo que escribió en esa obra: “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” (184–185). En sentido estricto, no procedería entroncar *Mortal y rosa* con la literatura del absurdo, según esta se concibió y ha sido ulteriormente definida por la filología. Ciertamente es que —al igual que la literatura del absurdo consolidada en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, al calor de *El mito de Sísifo* de Camus y que integra a autores como Jean Genet, Samuel Beckett, Arthur Adamov y otros como Franz Kafka y Witold Gombrowicz— en *Mortal y rosa* se concibe la vida como experiencia absurda. Así las cosas, en la novela de Umbral no asoman las características ancilares de esa corriente, cuales son la extrapolación de lo ridículo y la irrupción de elementos extraños después aceptados (cf. Kofler; Cornwell; Bennett).

Antes al contrario, la forma de novela renovada que Umbral pretendía cultivar entronca con las formas de existencialismo anterior a la postguerra europea y que en España disfrutó de una recia y caudalosa corriente literaria en la que podemos integrar las antedichas obras de Unamuno y Juan Ramón. Mas, sobre todo, importa señalar que *Mortal y rosa*, cual obra lírica de esencia existencial, se emparenta y tiene como precedente las primeras novelas de Azorín: *Diario de un enfermo* (1901) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). En el breve *Diario de un enfermo* de Azorín, el narrador relata su enamoramiento de una mujer que, poco después, enferma y muere. En las primeras entradas de ese diario, antes incluso de conocer a la enamorada, se aborda conspicuamente la misma angustia existencial que rezuma la novela de Umbral, y que Azorín define en su obra como “angustia metafísica” (Azorín 249). Comienza el *Diario de un enfermo*: “¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir” (Azorín 247). Al igual que *Las confesiones de un pequeño filósofo*, el *Diario de un enfermo* gravita sobre el tema de la toma de conciencia ante el paso del tiempo y el acechar de la muerte. En la novela de 1901 hallamos una larga serie de aforismos y de motivos que reflejan idéntico sentir que *Mortal y rosa*.¹³

Todo ello revela un dato de interés para la historia de la novela española: que lejos de entroncar con la literatura del absurdo producida en el resto de Europa, *Mortal y rosa*, por 1975, vuelve al que fue uno de los temas vertebradores de la literatura española de principios del siglo según podemos apreciar en las primeras novelas de Azorín. *Mortal y rosa* se nos presenta enteramente desprovista de las características estilísticas de la literatura europea del absurdo; antes al contrario, el “absurdo existencial” de Umbral consiste en la angustiada y dolida contemplación de la mayor paradoja: que vivimos para morir, absurda realidad esta que sume al autor en una melancolía profunda e insufrible. José Antonio Trujillo estima *Mortal y rosa* “el mejor tratado sobre el sufrimiento que se ha escrito en la lengua de Cervantes” (Trujillo 177). Ese intenso dolor emana de la desesperación ante eso que Umbral denominó el absurdo existencial. *Mortal y rosa* define y afirma la existencia como el trance de vivir muriendo o de morir gradualmente en vida. Tema tan hondo y emotivo toma como justificación el óbito del hijo del autor, y en torno a ese episodio se planta ante los lectores la evolución de esa angustia. El dolor de vivir como “navegación agónica hacia la muerte” (supra) se yergue en el tema capital de *Mortal y rosa*.

Notes

1. A modo de ejemplo de ello véase la biografía del autor en la página web del Instituto Cervantes, que lo presenta como “una de las figuras más relevantes de la literatura española del siglo XX.” De la estima en que se le tenía a finales de siglo da fe las declaraciones de Cela, quien afirmó con acento eutrápico: “Nadie olvide que Umbral, ese gran escritor al que la Academia, en su desbarajuste, le viene negando un sitio entre los inmortales, es uno de los tres grandes prosistas del siglo XX español (los otros dos somos Valle-Inclán y yo, los tres ex-aequo)” (citado en Astorga Madrid).
2. Subraya Carlos Ardavín que “la atención crítica dispensada a *Mortal y rosa* ha sido, con muy contadas excepciones, más bien limitada, esporádica y fragmentaria” (Ardavín, “*Mortal y rosa* en la crítica” 9). Opinión repetida aún en 2018 por Pedro Mármol Ávila (19-2). Sin embargo, no escasean las ediciones: después de la príncipe en Destino aparecieron las de Cátedra/Destino en 1995, Planeta en 1996, Círculo de Lectores en 1997, Unidad Editorial en 1999, Booklet en 2007, y la colección Austral de Espasa-Calpe en 2011.
3. Andrés Amorós, apenas año y pico después de su publicación, conjeturaba que acaso “No será una novela, en el sentido tradicional del término, pero sí un libro realista, un diario abierto a la vida” (Amorós 76); aún en 2003 estimaba Martínez Rico que “No sabemos muy bien cómo definir *Mortal y rosa* [...] no se conforma con el rótulo ‘memorias,’ pues adivinamos en ella muchos recursos e intereses propios de la novela y del periodismo (Martínez Rico, “La narrativa” 166). (En otro lugar reflexionaba Martínez Rico que el lirismo de algunas de las obras de Umbral “dificulta en muchas ocasiones la catalogación genérica de sus libros” [Martínez Rico, “Los umbrales” 420]). A José María Martínez Cachero se debe, acaso, la que quizá sea la definición más precisa de los contornos formales de *Mortal y rosa*: “amalgama de elementos de distinta naturaleza: los hay narrativos [...] hay diario [...] hay poesía de tono elegíaco, sin que ninguno de tales elementos prepondere de forma clara” (Martínez Cachero 632).
4. A lo largo de este trabajo emplearé indistintamente los términos *autor* y *narrador*, por entender al narrador como yo lírico a través del cual el autor expresa sus sentires y pensamientos. Las citas de *Mortal y rosa* refieren a la edición incluida en la bibliografía de este trabajo.
5. Sobre este tema en *Paula* véanse, por ejemplo, los trabajos de Lagos, Carvalho y Jolley.
6. Añádase la brevedad del capítulo en que se refiere el fallecimiento del hijo, de apenas tres frases (203).
7. Sobre las similitudes entre el estilo de Miró y *Mortal y rosa* véase Laín (135–156).
8. El narrador llama a su obra “este diario” (208–209) y “este diario íntimo” (210, 231).
9. Carlos Ardavín (“Poética” 153, 154 nota 3) destaca igualmente que el tema de la memoria en la novelística de Umbral tiene como antecedente más visible a Proust.
10. Este motivo coincide con la perspectiva dada a la muerte por César Vallejo en su poema titulado “Epístola a los transeúntes”, donde escribe: “Pero cuando yo muera/de vida y no de tiempo/cuando lleguen a dos mis dos maletas/éste ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos,/ésta aquella cabeza que expió los tormentos del círculo en mis pasos” (Vallejo 394). Como en los versos de Vallejo, en *Mortal y rosa* el yo lírico espera a la muerte y recapacita sobre ella. Umbral después dedicaría un artículo a Vallejo, donde lo calificaba así: “César Vallejo, dentro de las vanguardias de entreguerras (la poesía por la poesía), es uno de los núcleos humanos más puros y sensibles, del lenguaje como juego y la vida como lenguaje” (Umbral, “Historia...” 263).
11. El narrador connota que ha pasado la juventud al afirmar: “A los cuarenta años, si uno ha trabajado y no ha hecho demasiadas locuras, si uno ha perdido su vida por delicadeza —como lamentaba Rimbaud—, ya se puede ser solemne” (178).
12. Sobre ello reflexiona al paso Antón Marín (105).
13. Por ejemplo y entre otras: “Nada es eterno; todo cambia, todo pasa, todo perece” (248), “Mis energías juveniles han muerto [...] ¡Ah, el tormento de vivir! ¡Ah, la opaca vida, silenciosa, indiferente, muerta!” (301), “La vejez llega pobre y desamparada; el entusiasmo amengua; las fuerzas faltan; la fe muere” (302). En torno a esta temática en *Las confesiones* véanse los estudios de Garrido Ardila (“Muerte, tiempo...” y “Azorín y la renovación...”).

Obras Citadas

- Amorós, Andrés. “Para Leer a Francisco Umbral. *Mortal y Rosa*.” *Anales de la Novela de Posguerra*, vol. 2, 1977, pp. 73–79.
- Antón Marín, José María. *La Educación Del Deseo*. San Esteban, 1993.
- Ardavín, Carlos X. “Poética de la Memoria: Novela, Historia y Política en Francisco Umbral.” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 53, no. 1, 2000, pp. 153–161.
- . “Mortal y Rosa en la Crítica Literaria.” *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 9–18.
- Astorga Madrid, Antonio. “Umbral, *Mortal y Rosa*.” *ABC*, 29 August 2007.

- Avín, Ramón. "Mortal y Rosa: la Niñez, la Muerte y la Paternidad." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 31–39.
- Azorín, José Martínez Ruiz. *Diario de un Enfermo*. Cátedra, 2016.
- Bennett, Michael Y. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge University Press, 2015.
- Burgos, Antonio. "A Umbral, Sobre Antonio Puerta." *ABC*, 29 August 2007.
- Buron-Brun, Bénédicte. "Alétheia. El Desvelamiento Filosófico de Francisco Umbral en *Mortal y Rosa*." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 123–132.
- . "La Presunta Frivolidad de Francisco Umbral." *Anales de la Literatura Española*, vol. 31, 2019, pp. 183–200.
- Buron-Brun, Bénédicte and Franck Miroux. "A *Mortal Spring* o Los Límites de la Traducción de la Novela Umbraliana." *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 2, 2011, pp. 459–476.
- Carvalho, Susan. "The Craft of Emotion in Isabel Allende's *Paula*." *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 27, no. 2, 2003, . doi: [10.4148/2334-4415.1554](https://doi.org/10.4148/2334-4415.1554).
- Castellani, Jean-Pierre. "Francisco Umbral, de Maldito a Clásico." *Barcarola*, vol. 85–86, 2016, pp. 139–141.
- Cornwell, Neil. *The Absurd in Literature*. Manchester University Press, 2006.
- Ferrero, Laura. "Contra la Desolación: esperanza Frente a la Enfermedad." *ABC*, 27 July 2017.
- García-Posada, Miguel. *Introducción, Mortal y Rosa de Francisco Umbral*. Cátedra y Destino, 2007, pp. 9–42.
- Garrido Ardila, J. A. "Azorín y la Renovación de la Novela: *Las Confesiones de un Pequeño Filósofo* Como Novela Lírica, Metanovela Digresiva y Autoficción." *Iberoromania*, vol. 80, 2014, pp. 1–18.
- . "Muerte, Tiempo y Existencia en *Azorín*: la Estructura Novelesca de *Las Confesiones de un Pequeño Filósofo*." *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, vol. 21, 2013, pp. 163–188.
- Kofler, Leo. *Arte Abstracto y Literatura Del Absurdo*. Barral, 1972.
- Instituto Cervantes. "Francisco Umbral. Biografía." http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/sao_paulo_francisco_umbral.htm. Accessed 10 April 2021.
- Jolley, Jason R. "Mother-Daughter Feminism and Personal Criticism in Isabel Allende's *Paula*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 30, no. 2, 2006, pp. 331–352.
- Laín, Corona Guillermo. *Proyecciones de Gabriel Miró en la Narrativa Española de Postguerra*. Tamesis Books, 2014.
- Lagos, María Inés. "Female Voices from the Borderlands: Isabel Allende's *Paula* and *Retrato en Sepia*." *Latin American Literary Review*, vol. 30, no. 60, 2002, pp. 112–127.
- Llorente, Manuel. "La Escritura Como Salvación." *Barcarola*, vol. 85–86, 2016, pp. 97–102.
- Marina, José Antonio. *Manual de Instrucciones Para Leer a Francisco Umbral*. La Esfera de los Libros, 2001, pp. 9–24.
- Mármol Ávila, Pedro. "La Introspección de la Escritura en *Mortal y Rosa*." *Artífara*, vol. 18, 2018, pp. 19–35.
- Martínez Cachero, José María. *Historia de la Novela Española Entre 1936 y el Fin de Siglo*. Castalia, 1997.
- Martínez Rico, Eduardo. "La Narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001. Una Lectura." *Dicenda*, vol. 21, 2003, pp. 157–184.
- . *Los Umbrales de Umbral: primeros Pasos Novelescos de Francisco Umbral*. Universidad de La Coruña, 2001, pp. 415–427.
- Molino, Sergio del. *La Hora Violeta*. Penguin Random House, 2013.
- Navajas, Gonzalo. "Las Figuraciones de la Temporalidad y la Existenz en *Mortal y Rosa* de Francisco Umbral." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 133–140.
- Peinado Elliot, Carlos. "La Base Nihilista de la Poética Neobarroca en *Mortal y Rosa*." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 141–153.
- Penedo Picos, Antonio. "El Niño Como Centro en *Mortal y Rosa*." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 47–56.
- Prada, Juan Manuel de. "Y la Palabra se Hizo Carne: *Mortal y Rosa*." *Ínsula*, vol. 581, 1995, pp. 20–21.
- Ruiz Pleguezuelos, Rafael. "Escribiendo un Mapa Sentimental Del Cosmos: la Relacion Del Hombre Con el Universo en *Mortal y Rosa*." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 156–164.
- Sanz Villanueva, Santos. "Umbralismo o el Género Unipersonal." *Barcarola*, vol. 85–86, 2016, pp. 103–107.
- Trujillo, José Antonio. "Lágrimas de Papel." *Barcarola*, vol. 85–86, 2016, pp. 177–179.
- Umbral, Francisco. *Mortal y Rosa*. Cátedra y Destino, 2007.
- . "Historia y *Trilce*." *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 454–455, 1988, pp. 263–265.
- Vallejo, César. *The Complete Poetry*. University of California Press, 2007.
- Valls, Fernando. *La Realidad Inventada. Análisis Crítico de la Novela Española Actual*. Crítica, 2003.
- Vinals, Carole. "Ausencia, Presencia e Invención Del Infinito en *Mortal y Rosa*." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 21, 2014, pp. 40–46.