

Francisco Umbral

Obra poética (1981-2001)

Edición de Miguel García-Posada



De todos los géneros literarios practicados por Francisco Umbral, el de la lírica es el menos conocido por el lector. Miguel García-Posada reúne aquí la poesía del reputado escritor, integrada por *Crímenes y baladas*, poemario que publicó en vida, junto con 126 poemas que aparecieron *post mortem* entre sus papeles y que componen la totalidad de su corpus poético.

Los poemas, en su mayoría fechados pero dispuestos según un orden temático, se centran en la sensualidad y el amor, en noticias de la actualidad, en artistas como Picasso o Fernán-Gómez, en personajes televisivos como Ally McBeal o Inma del Moral, etc. Unos y otros muestran, a través de una gran variedad formal de metros y rimas, la diversidad de intereses del autor, así como el exigente uso del lenguaje que caracteriza a su escritura.

Unánimemente aplaudido por público y crítica, galardonado con premios como el Príncipe de Asturias de las Letras o el Cervantes, Francisco Umbral fue un creador libre que acuñó un estilo propio e indiscutible. Esta antología representa la oportunidad de conocer la faceta menos explorada de su obra y descubre a un Umbral tan incisivo y brillante como en su mejor narrativa.

Introducción

EL FENÓMENO POÉTICO EN FRANCISCO UMBRAL

por Miguel García-Posada

La gravitación de lo poético es una evidencia tangible con sólo merodear por el universo de Francisco Umbral, sea cual sea el género o la modalidad que el lector frecuente, verso o prosa, novelas o memorias, crónica o diario, columna o ensayo, cualquier clase de escritura, al cabo, y Umbral las cultivó todas a excepción de la dramática. He puesto el verso en igualdad con la prosa; es un error considerar que el verso detenta el monopolio de lo poético. En el *Quijote* hay más poesía que en la inmensa mayoría de los libros de versos.

Pero tenemos el deber de ser precisos y aclarar antes de seguir hablando qué entendemos por «poético». El Diccionario de la Academia lo define en su segunda acepción como lo «que manifiesta o expresa en alto grado las cualidades propias de la poesía, en especial de la lírica». El María Moliner pretende ser más ajustado al definir lo poético como «lo dotado de poesía» o propio de la poesía, concepto éste que define, sin duda con buenas intenciones, en su segunda acepción como «Género literario exquisito por la materia, que es el aspecto bello o emotivo de las cosas, basada en imágenes extraídas de sutiles relaciones descubiertas por la imaginación, y por el lenguaje, a la vez suges-

tivo y musical, generalmente sometido a la disciplina del verso».

Con todo, y pese a sus propósitos, la definición no rebasa las buenas intenciones. El discurso de Bertolt Brecht, por citar un ejemplo eminente de la poesía comprometida de entreguerras, ¿es siempre exquisito? Valgan estos versos: «El individuo tiene dos ojos. / El partido tiene un millar. / El partido ve siete estados. / El individuo ve una ciudad. / El individuo tiene su hora. / Pero el partido tiene numerosas horas. / El individuo puede ser ahogado. / Pero el partido no puede ser ahogado.»

¿Y qué decir de la literatura satírica, carnavalesca, con su complacencia en los materiales excrementicios y feístas; pensemos en Quevedo? Los contraejemplos son abundantísimos: poesía de Nicanor Parra (los antipoemas), poesía de la invectiva de Neruda o de Rafael Alberti, cuyos *Sermones* y *moradas* refutan toda exquisitez; baste de momento el formidable verso de la «Elegía cívica»: «Vuelvo a cagarme en todos vuestros muertos en este mismo instante ahora que las armaduras se desploman en la casa del rey, en que los hombres más ilustres se miran a las ingles sin encontrar en ellas la solución a las desesperadas órdenes de la sangre.»

María Moliner y quienes como ella incurren en la superstición de las definiciones universales de la poesía, pues de una superstición y no de otra cosa se trata, naufragan en el escollo que ya denunciaron los formalistas rusos en los primeros años del siglo pasado: la creencia en la supuesta esencia de la poesía, que desconoce su condición cambiante (la historia de la poesía es en cierto modo la historia de sus cambiantes poéticas, por época y por autor) y pasa por alto lo auténticamente pertinente: la poeticidad, es decir, aquello que determina la condición poética del discurso, como la literariedad determina la condición literaria del discurso; lo que el Jakobson maduro denominaría la poesía de la gramática y su producto, la gramática de la poesía, cuya

concreción más inclusiva la constituye el famoso principio de recurrencia, formulado por el maestro en el hoy célebre Encuentro de Bloomington, Indiana (1958).

Que éste constituya una simplificación de un fenómeno más complejo, puesto que la repetición no es sino la condición fundante de la estructura (sin vigas no hay edificio, sin columnas no hay peristilo, sin repeticiones no hay tampoco poema) sólo atenta contra la insuficiencia de la explicación de qué sea lo poético, pero no pone en tela de juicio el hecho de que lo poético no consiste en evanescencias de difícil control. La poeticidad reside, al cabo, en un conjunto de procedimientos que vertebran la sustancia estética, procedimientos insertos en el contexto de una tradición: un contexto, pues, dinámico.

La especificidad novedosa de la obra se percibe sobre este trasfondo, lo que los formalistas rusos llamaban la *Differenzqualität*. Este trasfondo histórico es esencial: la poeticidad de un texto se percibe siempre teniendo este fondo como paisaje de ineludible consideración. La poeticidad es, pues, sincrónica y diacrónica. Lo primero porque sin la intervalencia de sus constituyentes no existiría; lo segundo porque la percepción es siempre histórica, seamos o no conscientes. La novedad de Antonio Machado se siente en confrontación con la restante lírica finisecular; la novedad de Umbral es verificable en su relación hostil a las tradiciones realistas y su apuesta por la escritura centrípeta, novedosa.

En su artículo sobre la supuesta esencia de la poesía, que agitaban los teóricos del idealismo, miembro y ya líder del Círculo de Praga, formulaba Jakobson una definición harto sagaz de la poeticidad. Ésta se manifestaba en el hecho de que «la palabra es sentida como palabra y no como objeto ni como explosión emocional. Esto es, las palabras y su sintaxis, su significación y su forma externa e interna, no son pues indicios indiferentes de la realidad sino que poseen su propio peso y su propio valor».

Una advertencia: poeticidad y literariedad son categorías contiguas, pero que no deben confundirse. Son contiguas porque designan ambas la conversión de lo extraestético en artístico: poeticidad se aplica a la poesía, y el uso crítico ha determinado su operatividad en el ámbito de la poesía, aunque no sea término de uso universal y a menudo literariedad lo sustituya; literariedad suele reservarse para la literatura; mantener esta distinción, que es antigua, tiene más inconvenientes que ventajas.

Primera condición de la poeticidad: la escritura perpetua. Usó Umbral el concepto a propósito de González-Ruano; él se dedicó a la literatura con pasión absoluta, rehén gozoso de esa escritura. La escritura como forma de afirmación, como forma de vida. Vivir y escribir son la misma cosa. Como el Ave Fénix en la llama, el individuo muere y resucita en el acto constante de la escritura.

Madrileño de 1932, crecido en Valladolid y otra vez madrileño. Ninguno de estos puntales biográficos es baladí para comprender su obra, aunque seamos muy escépticos sobre el uso de lo biográfico en Umbral, a menudo formidable inventor de su biografía, en línea por cierto con la más radical modernidad. En su libro de 1968 sobre Lorca, Umbral dejó claras sus reservas sobre el método biografista.

Cosa distinta es que vivir y escribir sean la misma cosa. La fecundidad de Umbral no es consecuencia de ninguna especie de grafomanía. Incluso la dedicación al columnismo: el artículo diario es fruto de esa hoguera de la escritura, más allá de otros intereses, pues la escritura lo es todo; el mundo está para ser escrito y escribirlo es la manera de vivirlo verdaderamente. La literatura fue, como leemos en *Mortal y rosa*,

mi manera de no estar en el mundo, mi repugnancia hacia la sociedad de los adultos, hacia sus trámites, sus com-

praventas y sus transferencias. Ahora compruebo complacientemente que no he vivido.

Al margen del trágico contexto inmediato en que la frase se profiere, nada la desmiente en el resto de la obra de Umbral. La literatura es así un universo propio, donde el ruido y la furia de los hombres se transforman en alarde verbal, en imagen, en acuñación nueva, en estilo perdurable. Es un modo efectivo, y para el escritor no hay otro, de prolongar la infancia, el tempo sin tiempo, el ámbito de lo único sagrado que guarda el mundo.

Vivir en la poeticidad y vivir en la escritura son funciones o actividades complementarias. De esta inmersión radical en la escritura deriva la ubicua, todopoderosa actividad literaria de Umbral, que tocó casi todos los géneros y modalidades, cruzando los diferentes dominios de la lírica y la narrativa, cultivando también los géneros fronterizos (el diario, la entrevista) o extraliterarios (el reportaje) o no literarios de entrada (la reseña), haciendo ensayismo e historia de la literatura, transitando brumosos dominios filológicos (así el diccionario cheli). Y, por supuesto, cultivando el columnismo, en el que fue el maestro absoluto que llevó a sus últimas consecuencias las innovaciones de los grandes articulistas del siglo.

Y todo ello sin renunciar al principio esencial de la prevalencia de los valores estéticos sobre cualesquiera otros. Volvemos al principio: escritura perpetua, vivir en la poeticidad, estar instalado en ella de modo cotidiano, sólo eso garantiza la perennidad de la escritura, que es inseparable de la vida. Se explican así estas hermosas palabras del mismo libro, ya citado:

He prolongado mi infancia a lo largo de toda la vida, he salvado mi sueño y por eso mi vida no se ha perdido ni se

ha frustrado. Nada puede pasarme porque no estoy en el mundo. [...] Moriré sin haber pasado por el mundo.

Ningún esteticismo en esta afirmación; la obra de Umbral está llena de historia, de pulsión, de aliento de la realidad. Cronista y memorialista de la España de su tiempo y de otros tiempos, novelista que ha recogido la tradición galdosiana de los *Episodios Nacionales*, narrador de la problemática sociedad urbana de finales del siglo pasado, pocos de sus coetáneos se han nutrido tanto como él de las sustancias y materias del vivir circundante. Pero ese vivir no es nada, nada vale, nada significa sin el prisma de la literatura, como vuelve a decir nuestro texto:

He vivido el mundo intensamente, pero literariamente. Escribir es sólo la exteriorización, de una actitud y de una óptica. El escritor va por dentro.

La literatura, en fin, dispensa la única inmortalidad posible. No se trata aquí de la vieja idea de la fama, no de la salvación por el canto o la palabra, de tanto arraigo en la Antigüedad clásica. Es que el escritor trabaja con el idioma y éste es el resultado de una acumulación de siglos. Como señala nuestro texto:

Toda la torrencera de una lengua ha pasado a través de mí, con sus clásicos, sus primitivos, sus anónimos y sus poetas. Trabajar en literatura es trabajar en un molino inmortal. Tomar contacto con el filo deslumbrante de lo eterno. [...] La eternidad del idioma es funcional, es continuidad. Está siempre haciéndose y deshaciéndose. Hay tantos mares como idiomas. Trabajo en el idioma y el idioma trabaja en mí. No es una ilusión de eternidad, sino, más sencillamente, un compromiso con la continuidad.

Raras veces se nos concede el privilegio de asistir a esta suerte de vertiginoso viaje por la forma interior de la lengua. Umbral, si se lee bien el texto, no se detiene a considerar una relación de subordinación, de sumisión ante un magisterio, por muy intenso que sea éste, sino que se instala en esa forma interior y desde ella, como una especie de feto viajando por el líquido amniótico materno, nos comunica su aventura. La hermosa imagen del idioma como mar da muy bien esa idea de la lengua en acción, fecundada pero a la vez fecundante y que, por tanto, conlleva la concepción de la creación como *enérgeia*, no como mero *ergon* producto.

Hay que considerar, además, que ese enganche con la tradición no se producía de manera arbitraria. Umbral se adhería a la tradición más barroca, más formalista, de nuestra literatura; más Quevedo que Cervantes, más Miró que Baroja, más Darío que Clarín, más Valle que Azorín. Su obra crítica, cuando es razonable, pero también cuando no lo es, ha de entenderse en estas coordenadas. Y no siempre se ha hecho así, sino que se ha procedido a una suerte de nada donoso escrutinio, de talante inquisitivo. El rechazo de Galdós, del que disentimos en absoluto, distó de ser una actitud casual, no más que el rechazo de Francisco Ayala. En sus últimos meses suavizó el escritor su hostilidad anti-galdosiana, y quizá hubiera proseguido en esta línea, pero con límites: había una barrera que el autor no podía franquear, el antiformalismo de don Benito, como el de Balzac.

Escritor incesante: era un genial manirroto de su talento, que se permitía hacer un libro y mandarlo después al desván del olvido, como ocurrió con la recientemente editada *Carta a mi mujer*, escrita y olvidada entre 1985 y 1986, que su mujer, María España, rescató de la ruina, como ha ocurrido con las carpetas de cientos de poemas que su esposa ha encontrado después de su muerte.

De ahí la concepción poética que nutría toda su escritura. Si la literatura es, como quiere Steiner, lenguaje liberado

de la suprema responsabilidad de información, puede afirmarse que toda la obra de Umbral ha sido una constante aspiración a este objetivo, aun la más dependiente de las circunstancias, como la memorial o la periodística. El columnista Umbral rozaba el milagro al poner en pie de igualdad la información y la poeticidad, pero siendo señalada la excepcionalidad del periodismo lo que conviene es subrayar cómo la obra umbraliana, absolutamente toda, nace de esa subordinación de los elementos y materiales, todos, sea cual fuere su origen, a la primacía de lo estético, vale tanto decir como de lo poético. Él se identificaba con el dicho mallarmeano de que la poesía no se hace con ideas sino con palabras.

Por eso, porque él también quería darles un sentido más puro a las palabras de la tribu, cumpliendo así la gran función de la poesía genuina, utilizó la declaración de Mallarmé al frente de uno de sus libros de crítica literaria (*Las palabras de la tribu*), sin importarle que unos años antes que él lo hubiera empleado, en obra muy divulgada, el poeta José Ángel Valente. Y él fue siempre un gran lector de poesía; con los años esta dimensión se acrecentó.

Sus declaraciones sobre el particular son abrumadoras, pero no hay que salir de sus libros para comprobarlo. *Mortal y rosa* deriva de unos versos de Pedro Salinas; *El Giocondo* está tomado de un soneto de Lorca a su amigo José de Ciria; *Un carnívoro cuchillo* procede de un verso de Miguel Hernández; *Capital del dolor* traduce a Éluard; *Spleen de París* viene de Baudelaire; *Los metales nocturnos* posee resonancias nerudianas (pensamos siempre en el «Tango del viudo»); *A la sombra de las muchachas rojas* deriva de Proust; *Leyenda del César Visionario* se acoge a dos versos del falangista Federico de Urrutia. Y cómo negar, encontremos o no filiaciones textuales, el sabor poético de *La bestia rosa*, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, *Y Tierno Galván subió a los cielos*, *Las ninfas*, *Los ángeles custodios*, los cuentos como *El lento crecer de la cutícula* o *Mujer en*

cuarto creciente. Su dedicación a la crítica de poesía fue muy intensa. Escribió muchas reseñas, ponderadas y agudas, se ocupó con atención y conocimiento de poetas y poemas, y dedicó un libro capital a un poeta mayor, *Lorca, poeta maldito*.

Podemos y debemos afirmarlo: la poesía fue la gran pasión literaria de Francisco Umbral: Darío, Juan Ramón y los líricos del 27, con Neruda incluido, lo formaron y modelaron como poeta. Leyó mucha poesía, sólo publicó alguna, pero para ninguno de quienes lo frecuentábamos ha sido una sorpresa la aparición *post mortem* de varias carpetas conteniendo alrededor de 300 poemas; lo anticipaba un libro escasamente atendido por los especialistas: *Crímenes y baladas* (Cuenca, Olcades, colección César, 1981, 143 páginas), al cuidado de Florencio Martínez Ruiz.

Son treinta y cinco poemas. Veintiséis son poemas en prosa; los nueve restantes están metrificados. La temática es diversa: el hijo, sobre todo en las páginas iniciales; el amor, con una considerable carga erótica cifrada en la figura de Leticia/Lutecia, personaje que llega a ser obsesivo, aunque el autor lo despida en cierto momento señalando su condición imaginaria, lo que resta entidad a un personaje de inicial irrupción todopoderosa.

Cinco de los poemas (pp. 35, 37, 39, 41 y 43 de la edición de Olcades) habían aparecido ya en *Mortal y rosa*, y confirman la condición lírica del libro; «Crímenes» guarda relación, según explica el mismo Umbral, con las páginas negras de la obra y con la violencia del amor, el falo convertido en puñal o cuchillo, y «Baladas» remite a la notoria orquestación de la mayoría de los poemas, escritos en suntuosos alejandrinos de condición muy musical e innegable sabor modernista. «No hay más amor que el sexo con sus crímenes», escribiría años más tarde (p. 200).

Los poemas más pautados rítmicamente son los más hermosos. Sean «Indeleble» o «[Calle de tantos astros]», pero señalemos también entre las «prosas» «[Mi hijo en el

mercado...]» y «[Ahora tengo al niño entre los niños enfermos...»], procedentes de *Mortal y rosa*. Pero aparecen poesías cuyos dejes surrealistas poseen un importante encanto. Por ejemplo, «Aún traigo en la cabeza los astros que he mirado» (ver p. 48). El estricto poema en prosa umbraliano suele poseer una fuerza y cohesión ejemplares (p. Ej., «El mono y el loro»).

La presencia de Leticia/Lutecia no suscita las mejores páginas del libro. Junto a ramalazos emotivos, vemos cómo Umbral se desliza gratuitamente por las pendientes de la obscenidad y el mal gusto, sin la gracia de textos ulteriores. Aun con su insuficiencia, el libro posee una acusada personalidad que lo destaca sobre el paisaje literario del momento. Y no falta la mitología umbraliana, literaria en grado sumo, como atestigua «Baudelaire en la cafetería». La huella baudelairiana explica también un texto como «El diseño del gato», y están, como siempre, las figuras deslumbrantes del estilo umbraliano, p. Ej.: «Cuando noviembre, quizá diciembre, yerra por nuestra vida como un ángel custodio de marengo y tos...» Las páginas más novelescas del cierre, si desequilibran el conjunto, fuerzan a abrir el universo poético a otras dimensiones muy umbralianas (ver las páginas sobre la tía Josefina y el cielo de las novelas de Valladolid).

Más de trescientos poemas distribuidos en varias carpetas aparecieron después de la muerte del autor; se trata en su mayoría de mecanoscritos, a veces de pulsación vacilante, que el escritor corrige exhaustivamente, de modo que el texto resultante tiene plena legitimidad, cosa que también ocurre con algunos pocos autógrafos que la imposible letra del escritor vuelve ilegibles. A veces aparece la letra grande y picuda de María España.

Los poemas, casi todos datados entre 2000 y 2001, presentan una característica común: la fecha antecede al título y casi siempre es muy precisa: indica día, mes y año, características que deben relacionarse con los asuntos de los poemas, que están basados casi siempre en la actualidad;

la de Umbral abarca la perspectiva del lector de periódicos, profesional de la lectura, que anota a veces esa profesionalidad con la tradicional fórmula «De los periódicos».

Cabe suponer que existieron más poemas, y que éstos salvados del naufragio sólo constituyen una mínima parte; en todo caso, son los que tenemos y revelan a un profesional que reserva un tiempo del día a la elaboración de sus poemas de manera sistemática. La materia poemática la daba la actualidad, pero la daba antes la afanada tarea del columnista, poeta y escritor que salvaba determinados asuntos del olvido.

Surgió así una suerte de diario poético, al modo unamuniano. Un diario cuya estructura, por decirlo así, residía en su continua renovación. Era un libro abierto, sin fecha de caducidad. Umbral no pensó seguramente en su publicación, entre otras razones porque el móvil que lo había llevado a su escritura tenía que ver sobre todo con motivaciones personales: la de probarse a sí mismo en el ejercicio de una disciplina tan antigua como grata, la de disponer de otro medio de auscultación literaria y vital. La voracidad del lector se traslada a las actuaciones autoriales, y de este modo el lector es conducido a un vastísimo universo, que comprende las fuerzas de la naturaleza, la meteorología, los sentimientos... Todo un conjunto que admite diversas clasificaciones. Valga la nuestra. Además de las ya consignadas comparecen los alcoholes, los cuerpos, lo cristiano, el paso del tiempo, las palabras, los escritores, los pintores y escultores, los cineastas, en fin, un abundantísimo y brillante paisaje femenino, tras del cual aún queda lugar para los políticos.

Domina el verso impar, el metro alejandrino, con o sin asonancia, pero alguna vez se emplean metros menores y se utiliza como estrofa el romance. También, aunque de modo aislado, recurre el autor al poema en prosa. Antes de dar nuestra opinión sobre el conjunto conviene considerar lo que éste tiene, que es mucho, de diario, y eso obliga a

no emitir juicios aislados pues al final lo que importa es este gran bloque de los 126 poemas seleccionados por nosotros, cuyo nivel medio es dignísimo y arrojan una imagen turbadora: la del poeta erigido en vigilante privilegiado de las sístoles y diástoles del universo, de sus paisajes humanos, de sus hitos históricos, del verdadero papel de las palabras, de la función de los idiomas, de sus creadores y artistas y poetas y damas elegantes o sucesoras de las ninfas antiguas.

El pie obligado de la noticia tiene también sus contrapartidas: las de cierta rigidez expresiva a que obliga la materia impuesta, acrecentado todo ello por la coacción del tiempo, vedadas o casi vedadas las posibles rectificaciones ulteriores. Muchos de los poemas eran resueltos en veinticuatro horas. Dentro de ese digno nivel medio hay cumbres evidentes; así —señalemos sólo algunas— «La lluvia», «El fuego (Bandera del verano)», «La totovía», «Un magnolio», «El dolor», «La tristeza», «La casa derribada», «Las palabras [son de agua]», «Poeta, ala de oxígeno», «Ruano», «Para una reyna triste», «Los que viven por sus manos». En estos momentos cenitales fulguran las mejores cualidades del autor: la metáfora nueva y deslumbrante, el epíteto novedoso, la desestima de la polvareda de los usos lingüísticos fosilizados...

El poema «La tristeza», uno de los más logrados del conjunto, puede ser tomado como paradigma de la poética de Umbral. Está fechado el 22 de noviembre de 2000 y por su contenido cabe asociarlo con otros dos poemas (de entre los seleccionados): «El cansancio» y «La soledad», dados respectivamente el 20 de marzo de 2000 y el 23 de abril de 2001, pero es superior a ellos por su más intensa cohesión estilística. Todo el poema puede ser considerado como el desarrollo y la expansión sintáctica del enunciado inicial, objeto además de una bella aliteración vocálica («i-o») y consonántica (*b*):

La tristeza ha *venido* como un *buque vacío*,

La aliteración se prolonga en otras repeticiones vocálicas y consonánticas en los versos siguientes (e-a, p-p, b-b, p-p), además de en la rima que enlaza los versos tercero y cuarto:

la tristeza ha encallado *en mi pecho de piedra*.
Me trae en *sus bodegas* toda una *vida vieja*,

La palabra nuclear dentro de una cadena sintáctica y sonora, «tristeza», se expande poderosa, con variaciones exactas, convertido el sujeto en «puerto», imagen que anunciaba ya la del «buque vacío», con «faros apagados», de donde se pasa a la imagen cenital del poema, deslumbrante por la novedad de las trasposiciones y su coherencia dentro del discurso:

Soy un acantilado
de muertos sucesivos,

donde a la desesperación del primer verso se suma la angustia de la condición de «acantilado». Ser acantilado es estar ya muerto para la vida; su única misión es la de actuar como «cementerio» de muertos. En fin, el buque de la tristeza se convierte en el «buque de la pena», un buque deshabitado («sin gente»), al que sólo queda morir:

¿Cuánto durará un hombre que tiene ya en el pecho
ese peso dormido de los buques sin gente,
de los mares sin luna, de los mortuorios días?