

**EL OJO Y LA MANO:
CONSTRUCCIÓN PICTOLINGÜÍSTICA DE LA ESCRITURA
UMBRALIANA**

**FROM THE EYE TO THE HAND:
PICTOLINGUISTIC PROCESSES AND WRITING IN THE
WORKS OF FRANCISCO UMBRAL**

Javier Bengoa Mardaras

Universidad del País Vasco (UPV-EUH)

Bénédicte de Buron-Brun

Université de Pau et des Pays de l'Adour

ABSTRACT

Francisco Umbral left us an incredibly rich legacy in front of which academics keep wondering how he could write prose with such amazing poetic quality, and much more profound than one would have expected. By bringing together Umbral's two main passions, writing and painting, this paper endeavours to trace the genesis of his works, and to wander through the labyrinth of his brain in which the eye, the hand and the mind interact, and images intertwine thanks to a pictolingüistic process that makes his style so unique, and unmatched until now.

Key words: Francisco Umbral, Poetics, Images, Painting, Eye.

RESUMEN

Ante el ingente legado que nos ha dejado Francisco Umbral, el investigador se pregunta cómo pudo escribir una prosa poética tan magnífica y mucho más profunda de lo que se suele pensar. Aunando las dos pasiones del autor, la escritura y la pintura, este artículo intenta remontarse a la génesis de la obra umbraliana y adentrarse en los laberintos de su cerebro en el que mano, ojo y mente interactúan para generar un trenzado de imágenes, mediante una construcción pictolingüística que le configura un estilo único, nunca superado hasta la fecha.

Palabras clave: Francisco Umbral, Poética, Técnica pictórica, Imagen, Ojo.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2017.

Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2017.

Cómo citar: Bengoa Mardaras, Javier, y Buron-Brun, Bénédicte de: «El ojo y la mano: Construcción pictolingüística de la escritura umbraliana», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 1 (2017): 41-70.
DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.m1>

Ut pictura poesis.
Horacio

Lo quiera o no, el interés que experimenta el exegeta por los escritos le lleva, en un primer tiempo, a enfrascarse detenidamente en la lectura; si ésta le resulta fascinante, en un segundo tiempo, desconstruirá, descortezará, despedazará, desmenuzará lo escrito con el fin de remontarse a la génesis de tal prodigio e intentar dar con la clave. En el fondo, el sueño del estudioso no es otro que penetrar en el cerebro del escritor para entenderlo plenamente. En el caso de Francisco Umbral, la crítica, incluso enemiga, es unánime en elogiar las artes estilísticas de su prosa, en particular la faceta lírica. Mas, le reprochan el no saber escribir novelas y le niegan (excepto José Antonio Marina¹) profundidad, textura. No son sino reproches y alabanzas vertidos en el papel con prisas, sin haber leído la obra, o muy parcial y diagonalmente. Fallecido hace ya diez años, Umbral sigue vivo en el mundo académico (a pesar de ningunearle y privarle de un sillón en la Real Academia) y en el ámbito periodístico, mucho más que algunos Nobel, ya caídos en el olvido. La prueba de fuego para el auténtico valor artístico, y no sólo literario, siempre ha sido el paso del tiempo, y Umbral lo va superando felizmente, lo que significa que más allá del título de cronista que se le concede, subyace para quien sepa leerlo un gran autor. Si su mayor aportación por partida doble, tanto a la literatura como a la prensa, es el hibridismo de ambas técnicas, no podemos descartar la dimensión poética y especialmente la pictórica que le da especial relieve.

Cabe precisar que, en sus años mozos, Umbral dudó en ser pintor o escritor para, finalmente, inclinarse por la máquina de escribir para paliar el mal pulso que tenía. Sin embargo, siempre fue muy amante de la pintura²; compartía su afición con el poeta y crítico de arte, José Hierro, con quien visitaba exposiciones y galerías (Umbral, 2005: 79-82), y una multitud de amigos pintores y escultores a quienes prologó cuantiosos catálogos. Si bien destaca esta faceta artística en casi todos sus escritos, en *Un ser de lejanías* llega a su apogeo con un enfoque metafórico de la naturaleza (Buron-Brun, 2011: 305-318), la cual, por primera vez en su obra, pasa a un primer plano. Otro libro escrito unos 20 años antes, *A la sombra de las muchachas rojas*, tampoco queda a la zaga. Una dimensión, la pictórica, que puede ser la clave del valor y de la atemporalidad de la obra umbraliana.

¹ Véase su prólogo al libro de Umbral (Umbral, 2001: 9-24).

² Se comprobará fácilmente esta afirmación con una visita a su «dacha» de Majadahonda donde se amontonan los cuadros por doquiera por falta de espacio donde colgarlos convirtiéndola en una verdadera casa/museo.

De hecho, la escritura y la pintura son lenguajes que moldean descripciones o pensamientos que en gran medida van fluyendo mientras se van plasmando. Además del cerebro, dos órganos son esenciales tanto al pintor como al escritor: el ojo y la mano. No obstante, tengamos presente lo que dice Malraux en *Les voix du silence*, «nunca miramos un ojo por sí mismo; cada uno de nosotros ignora el color del iris de casi todos sus amigos. El ojo es mirada: sólo es ojo para el oculista y el pintor»³ (1952: 277. Traducción nuestra).

El ojo desde nuestra infancia abre su párpado protector que asimismo cierra para callar y dejar al cerebro en sus ordenamientos interiores, incluso cuando descansa; activado por la luz, le exige trabajar para resolver las interpretaciones de lo visto, esa misma interrogativa que se plantea Umbral en la mirada infantil de su hijo:

Los ojos de mi hijo, sus ojos que ayer eran flores abiertas, capullos de noche, y hoy son rendijas tristes, sesgados por el cansancio y el recelo. ¿Cómo nos ven sus ojos, qué mundo ve él, a través de qué filtros de noche y miedo, de sueño y muerte ve este mundo cruel de sol, descomunal de sangre? ¿Cómo me ve a mí, cordillera de ternura, cómo a su madre, manantial de ojos? ¿Qué ve el niño, qué mundo ve, qué rosa abierta miraba antaño en el aire, qué pasillo triste ve hoy en la noche? (1975: 166).

A lo cual añade el escritor unas páginas más abajo: «En los oscuros huertos del frío, un niño me mira, de pronto, eleva sus ojos lentos hacia mí, y he descubierto con estremecimiento, hijo, que me miras desde el fondo de todos los niños» (1975: 198).

Obviamente, nuestro ojo dialoga con nuestro exterior y es referencia esencial en el intercambio con nuestro entorno, pero el ojo no es un simple transmisor de lo observado. El ojo también debe aprender. La educación del ojo supone una complicidad con la mano, que siente lo visto, y enseña desde referencias complementarias (además de los múltiples sensores que nos constituyen: la boca, la piel...) a mirar adecuadamente. El ojo, desde la referencia de lo cercano, y que la masa occipital recoge, debe de ser procesado por el cerebro, pero se le debe aportar sapiencias para que el «procesador» se complete en conocimientos aplicables a lo visto. Ahora bien, especializar el ojo para las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura) igualmente implica que el resto de los sensores se adentre en estos entendimientos. Saber ver la luz, las formas, las consecuencias del color, la distancia, el volumen, etc., son aspectos que no se limitan a dejar a los ojos que recojan el exterior. Nada

³ El enamoradizo Umbral lo expresa a su modo en *Los ángeles custodios*: «Decididamente, siempre se enamora uno de una cara. Tanta cultura sexual del cuerpo y lo que cuenta, al fin, son unos ojos. Ni siquiera unos ojos: una mirada» (1981c: 81).

de lo que se ve es entendible desde la soledad del ojo. Y el ojo del artista es infalible como lo nota Umbral cuando recoge la observación del escultor Eduardo Chillida en una muestra en el Palacio de Cristal de Madrid:

El propio Chillida ha quedado muy satisfecho de la luz que un firmamento de cristal mete en los ojos de sus materiales ciegos:
—Es mejor verlo por la mañana —dice. (1981c: 99)

Recordemos que la materia habla desde la luz que es su voz. Esta voz de más dulzura, o ronca de atardecer, es consecuencia de la modificación lumínica que la incidencia solar emite y la materia dispone para su rechazo. La materia determinada expresa su personalidad; la luz contiene voces de color distinto. El color no es más que desde lo recibido por la luz en la materia; ésta los atrapa mientras que rechaza alguno que define su voz. Sin luz, todos los cuerpos son negros, no tienen más vida que la que la luz les da para rechazar un color determinado.

Tampoco olvidemos que los ojos ven doble y trasladan la información invertida y con características que no corresponden con la visión directa. El cerebro concreta la información recibida, pero su capacidad de percepción también debe ser educada para que en su aumento de pixelación vea más de lo que anteriormente no sabía entender y, por lo tanto, transmitir a la mente. El cerebro, por consiguiente, debe aprender a VER, puesto que sólo vemos lo que conocemos. Una verdad que Umbral pone en boca de una joven ciega en *Los metales nocturnos*:

—Tú eres un hombre mayor.
—Bastante mayor. ¿Cómo lo sabes?
—Lo sé por todo. Los ojos no son más que una corroboración de lo que ya se sabe. Sabía que eras un hombre mayor. (2003: 107).

Asimismo no duda en afirmar que «El que sólo ve con los ojos es ciego. ¿La vista es la que trabaja? Qué va, hombre. La imaginación es la gran trabajadora, desde la filosofía sistemática a la novela descripcionista, pasando por la poesía lírica» (1981c: 161).

Los «sapientes» de la mente construyen una imagen interior desde la información recibida de todos los posibles sensores que recogen la información de «ese» exterior. Hay sapientes internos de la mente, algunos más habladores desde los razonamientos a las informaciones recibidas en el cerebro, y con más capacidad de generar imágenes; de tal modo que el ciego no dispone del ojo hablador, pero sí de los demás sensores que llegan a las voces internas capaces de construir imaginarios extraordinarios. En definitiva, la vista es tan sólo

un receptor. Pero lo que vemos no es sino la imagen resultante que nuestro cerebro construye en el «discutir» interior con la razón de la mente, y ordena la información exterior recibida desde todos los sensores de que disponemos. Por lo tanto, los ciegos ven, a pesar de no disponer de la información exterior inmediata que el ojo aporta, siendo sustituida en su andar por el «ojo bastón».

Además, tal y como es sabido por todos, expresar(se) con la imagen es anterior al habla, y por consiguiente a la escritura. Se acerca más al HACER que al CONTAR, pero no implica, por supuesto, contar mejor. La pintura pertenece a una descripción, muda de palabras, que sin explicación entra en nuestra mente. Si la palabra construye imágenes y tiene la capacidad de dirigirla hacia matizaciones de sutilidad concisa, la imagen, si es de reproducción fotográfica, se limitará a esa visión neutra que el observador interpreta. Si se le añade interpretación, participación del autor que implica su manera de ver, y que por lo tanto habrá que desentrañar desde el tamiz de su cultura, también expresará más allá de la propia imagen. Será más que imagen, y puede que no de posible descripción desde las palabras. La escritura tiene una disciplina en la descripción: un empezar, un recorrido y un terminar. La imagen no tiene orden, habla de atrás adelante o de izquierda a derecha, al antojo del receptor y la sapiencia. Y lo dicho es válido para cualquiera de las artes. Fue exactamente lo que vivió un periodista en una entrevista que le hizo a Jorge Oteiza cuando le invitó a dar una explicación de una escultura asentada delante de ellos. Oteiza le miró al entrevistador y le respondió: «¡Pregunte, pregúntele usted a la escultura!» (Archivos de la Fundación Oteiza de Alzuza). De hecho, una obra, tras mucho trabajo, incluso varios años de investigación, no puede morir con cuatro frases.

Por otra parte, leer es una cuestión plana y de negro sobre blanco. El color en la escritura sólo diferencia, pero no cualifica; en realidad, resulta ser una expresión de códigos abstractos que evocan desde esta misma «planitud», al igual que una partitura u otros códigos que exigen traducciones de transmisión, mientras que la imagen es un hecho, un resultado.

La escritura, por muy concisa que sea, obligatoriamente ha atravesado el interior del autor para volver a salir al papel. Al igual que para la pintura, cuanto mayor es la madurez del autor, mayor paso por el tamiz de su cerebro tendrá, y la «lectura» resultará de esencias más cargadas, con mayor disfrute de lo que dice el otro «yo» y se plasma en los demás. Puede enseñar, hacer sentir o reflexionar. La diferencia quizá radique en que todos disponemos en nuestro cerebro de puertas cerradas para las que no hemos encontrado la llave para abrirlas, y nunca se sabe cuál de los medios será el que deje penetrar la luz. La famosa magdalena de

Proust ha abierto las puertas de la neurociencia a su autor, al intuir que el olfato y el gusto conectaban con el hipocampo, el centro de la memoria (Lehrer, 2011: 127-155), pero el cerebro sigue guardando muchas incógnitas. Asimismo, tanto la pintura como la escritura son dos recursos que recorren vidas, emociones, presentes tortuosos o ensoñaciones que el deseo alcanza aun a sabiendas de que es imposible tocarlas, a pesar de que extendamos la mano a lejanías sin gravedad alcanzable. De sumo interés es distinguir entre estas dos maneras de expresarse, a menos que las dos converjan hacia la misma meta que, de momento, dejaremos en suspenso... o suspense. Ambas artes requieren de un pulimiento mental, un continuo ejercitar para que el ojo fluido lleve al cerebro «instruido» y éste a las entrañas, que también nos hacen sentir a través de las hipnosis plasmadas por los demás y que, a veces, nos alivian o nos enseñan a ver lo que tocamos sin apreciarlo o con sentimiento dormido.

Umbral con «su mirada corta» (1977b: 129), con su «ojo/lupa de miope» y su «ojo selectivo» al igual que Grock, el protagonista de *Nada en el domingo* (1988b: 82 y 98), y la estética de las gafas que tanto le preocupaban (Umbral: s.f.d), es un fino observador, digno de «los ojos vivos, fijos, escrutadores, periodísticos» que le atribuye a doña Letizia (2007: 19-20). El número de ocurrencias en torno a las palabras «ojo», «mirada», «ver», «mirar», «observar», «contemplar», etc., y sus derivados es innumerable. Para botón de muestra digamos que sólo en *Mortal y rosa* recurre al término «ojos» 133 veces. El escritor les dedica unas tres páginas enteras con 34 ocurrencias (1975: 51-53) que, por razones de espacio evidentes, sólo nos limitamos a reproducir estos pocos párrafos:

Los **ojos** son espadas. Espadas en alto. En el amor, los **ojos** son lagos que se comunican, que se trasvasan. **Ojos** de mujer y de hombre. Pero en la vida vamos agrediendo y sangrando con los **ojos**, por los **ojos**. Fósforo de **ojos**, *mirada* fosfórica, el brillo de los **ojos** en la oscuridad del cuerpo, **ojos** fluviales en la sequedad de la carne. Peces, los **ojos**, que navegan por la luz o me navegan el cuerpo. ¡Ah!, la agresividad de los **ojos**. Los **ojos**, arma blanca. Aprender a *mirar* los **ojos**, a *mirar* lentamente, profundamente, aprender a escuchar con los **ojos**. Nadie puede soportar la interrogación del silencio, se ha escrito. Nadie puede soportar la interrogación de los **ojos**. Los **ojos** nos descubren y nos encubren. Cuánto tiempo tarda un hombre en ser dueño de sus **ojos**, cuánto tiempo he tardado yo en habitar mis **ojos**, vivir en ellos, poblarlos. Porque generalmente huimos la región de los **ojos**, demasiado clara, y nos agazapamos en los sótanos del cuerpo. Hay que irse a vivir a los **ojos** como a lo alto de la claraboya, a las claras buhardillas de la casa, a los cielos del cuerpo. Estar en mis **ojos** para que se me vea y para ver. Instalarse en los **ojos** como en las estancias más soleadas del cuerpo. (1975: 52-53. El subrayado es nuestro).

Como ya dijimos, los ojos son transmisores para dar camino directo al cerebro desde lo exterior. Este inicio de camino y de puerta abierta para el «entrar» de lo que ocurre,

también es el paso para que otros ojos puedan, a través de dicha puerta, llegar a leer lo que es y encierra la piel que tapa el interior. Esa mirada girada no es más que el intento de cierre de puertas que sólo los párpados consiguen, pero que abiertos permiten lecturas ajenas y miran el cerebro desnudo, sin cortina que lo oculte.

En toda la obra destacan estos ojos: de niños, hombres, mujeres, animales, vegetales o minerales; ojos abiertos, cerrados o entornados, brillantes o apagados, de todos los colores y de todas las formas, escrutadores, perdidos o vacíos, lejanos o cercanos, u ojos peculiares como los de Mozart «asustados de cuervos de marihuana» (1981c: 210), «la abéñula de [los] ojos» de las putas (2007: 225), los «ojos de azul grave» de una mujer (1981c: 214) o los de la futura reina de España que «palpitaban en el asombro» ante su destino (2007: 24-25). Los ojos umbralios se clavan en otros o se reflejan en la profusión de espejos que relampaguean su azogue por toda la obra observando a los demás («Como un baile de espejos, como un ritual que huele a chanel y a orina, Rodin tiene a Ada en brazos, en vilo, y otros dos hombres se mueven en torno, lentísimamente, oficio de tinieblas, lo veo por los espejos del servicio, mientras orino» – 2003: 12) o a sí mismo, desvelándose⁴ («Una era la habitación de los grandes espejos negros, donde un día el niño se veía desnudo, tenso su cuerpo por el nacimiento de la lujuria» – 1976c: 23-24).

Sin embargo, el poder del ojo reside en la mirada que nos echa o clava el prójimo o el nuestro propio reflejado en el espejo⁵; una mirada reprobadora o seductora, según. En uno de sus diarios Umbral nos cuenta su propia experiencia, tal un encadenado Prometeo o un asaetado San Sebastián, asediado por la «charlatana» mirada de dos mujeres:

Solo, a mi izquierda, una mujer de garra y mar, y a mi derecha, una mujer de secarral y tapicería.

La una, la que me devora por el costado derecho (dentelladas azules de sus ojos no verdes) quiere saber de mí, de lo que escribo, quiere conocer mi pasado que ya conoce y —quizá— compartir mi futuro, dando por supuesto que mi futuro sería ella misma. La otra, la que devora mi costado izquierdo, se mueve de perfil, de perfil me pregunta el sabor de la cena o el sabor de mi cuerpo, mientras fuma en boquillas de materias baratas y larga dimensión, que cambia constantemente. Soy, estoy, me siento el olmo seco, don Antonio, señor Antonio, pero un olmo seco que fuera un Prometeo mal encadenado por los

⁴ En *Amado siglo XX*, Umbral insiste: «Este juego de espejos es lo que profundiza el cine y profundiza la vida. Vivimos sin saber cómo somos hasta que nos vemos en una película. Hoy, el cine informativo permite que cualquier hombre pueda aparecer en la pantalla sin fingir su imagen. Pero, también, la propia imagen convierte a otro en yo y me convierte a mí en intérprete de mí mismo» (2007: 28).

⁵ Véase: «Ahora sé que lo importante era el espejo (y quizá lo sigue siendo, lo ha sido siempre). [...] Todo lo que no es naturalismo, en arte, en literatura, es oblicuidad, plano inclinado, espejo». Francisco Umbral, «Oficio de escribir» en «Rueda de escritores», *Jano*, Archivo Fundación Francisco Umbral, sin fecha.

collares de ambas mujeres, pero un Prometeo que fuera un san Sebastián desnudo y crucificado por la ballestería de mis amigas/enemigas, mas debo sonreír correctamente al homosexual que me queda paralelo en la mesa, y la viña de bruma nerudiana que ahora soy, entre una y otra salsa de la lubina dos salsas, se siente trepada, me siento trepado por dos feminidades/deidades, por dos criaturas femeninas de la noche, y la una hace crecer en mi costado izquierdo una yedra de espuma sexual, y la otra instala en mi costado derecho un fanal de sombra: me van barroquizando entre una y otra, soy columna de iglesia que por un lado devoran los pámpanos y por el otro se derrama en oro, y comprendo una vez más que todas las mujeres son posibles, la sexualidad como lo vertiginoso, pero entre la una y la otra, entre el mascarón de proa del mar de sus ojos y la esfinge egipcio/maragata que nunca vio la ciega doña Concha, yo me acuerdo de Mozart, dormida y desnuda con sueño de hospiciaria, con la gata en la oreja y la aguja del disco trazando en el vacío el redondel inédito y polifónico del silencio. (1981c: 222-223)

Si el escritor logra escapar de la mirada de estas dos féminas, cuyos retratos escarmienta alegremente, y refugiarse en el recuerdo de una tercera, en *Mortal y rosa* no puede huir de su propia mirada; una mirada, la suya, que le resulta aterradora, pero que remite al lector a la cita tan conocida de Victor Hugo «Un ojo había en la tumba y hacia Caín miraba»:

Apago la lámpara y, por debajo de mis párpados cerrados, siempre mis ojos abiertos. Por debajo de mis ojos cerrados, siempre mi mirada abierta. Por debajo de mi mirada cerrada, siempre mi alma abierta. Algo mira desde mí cuando ya no miro nada. Cuando ya nada, en mí mira. La noche, el miedo, el niño, la fiebre, la lámpara. Se puede vivir indefinidamente en el terror. Se puede. (Umbral, 1975: 128)

Ahora bien, la mirada no pertenece únicamente al mundo de los humanos. En la obra umbraliana la naturaleza también tiene ojos y nos mira a nosotros, los humanos. En efecto, según el escritor: «La capacidad de crear imágenes interiores a partir de las que capta el ojo es una capacidad no sólo humana, sino seguramente de algunos animales» (2007: 29). Sea la del perro que cruza el camino del escritor y cuya «mirada perruna» pierde el sentido peyorativo que se le suele atribuir:

Qué dulce curiosidad en la mirada del perro, qué añosa gravedad, qué dignidad de persona que no tienen las personas. Nunca otro humano nos mira así. Entre los hombres sólo nos cruzamos miradas furtivas, o de momentánea alegría, miradas de superficie, más o menos mentidas. Miradas inquisitivas. Al perro, en cambio, se ve que le interesa todo de mí. Me mira a los ojos largo tiempo y espera que yo le corresponda con una mirada igualmente honesta, honrada, profunda, interesada, curiosa, digna. Con una mirada perruna.

No hay entre las especies, y menos en la humana, un ser capaz de mirar así, con tan respetable interrogación, con ese brillo de posible amistad que hay al

fondo de sus ojos negros. Quizá piensa el perro si soy digno de él, de su cariño o de una relación de hombre a hombre, de perro a perro.

Me ha conmovido la mirada del perro, su distante y profunda observación. Ahora comprendo que nadie me había mirado así jamás, y estoy al final de mi vida, como él, quizá, de la suya. Del fondo vil del hombre jamás puede nacer una mirada semejante. «Ya no se mira así», dirían los nostálgicos. Pero nunca se ha mirado así.

Hace falta mucha humanidad dentro para mirar como un perro. (2001: 188-189)

Sea la mirada de la gata Cocaína que «va dejando que el verde de sus ojos se llene de la experiencia de la vida» (1981c: 242) o de los demás gatos que se pasean por la obra umbraliana descendiendo «de su pirámide, más egipcios que nunca, con los ojos encendidos en verde, en rojo, en magenta, en oro, en plata, en azul, en metal, en piedra, y esperaban la carne o el pescado de su amigo. ¿Amigo?» (1988b: 97). Sea la cabra de Jerónimo que «nunca sabe si la *Gilda* le mira desde una constelación o desde una cabrada» con sus «ojos largos y casi verticales» (1995a: 55).

Del mismo modo nos contemplan los árboles (Umbral: 1989), el fuego de la chimenea⁶, las cosas (Umbral: s.f.c) o incluso el viento que nos atrapa:

En el campo algunos domingos, [...] me pongo frente a una roca, en el campo, y me dejo mirar. El granito [...] me mira como los dioses miraban a los toltecas. Me estoy entregando inerme a una civilización remota, extinguida y cruel. La mirada del granito. (Umbral: s.f.c)

E insiste en que esta piedra «tiene una intensidad de mirada que no se encuentra en la piedra blanda de Colmenar, por ejemplo, ni en la piedra dorada/salmantina, y no digamos en los aglomerados industriales entre los cuales vivimos» (Umbral: s.f.c). Al igual que el silencio deja paso a la resonancia (el eco), la mirada del otro o de lo otro deja paso al pensamiento⁷ y/o a la reflexión: ¿qué es lo que ve o no ve? Y por consiguiente, ¿qué piensa o qué pasa en su cerebro? A la visión se le opone la ceguera. Y los ciegos son protagonistas

⁶ «Y la lámpara eléctrica tiene una cosa trémula de luz en el viento, soplada por la tiniebla; y el fuego de la chimenea tiene una vida de gato salvaje, de tigre entre las rejas de las llamas, de leopardo de ceniza y oro que nos mira dormido y guarda el hogar y el olvido con la mirada quemante de la lumbre» (Umbral, 1976b: 168).

⁷ Tal sería el caso, por ejemplo, de la llamada telefónica de una de las protagonistas de *Un ser de lejanías*. La voz no suple la ausencia visual y más bien remite a una imagen congelada en el tiempo, tipo fotografía: «Oriana en el teléfono destilando su nombre, los nombres que ella ignora, pero que así la expresan. Su voz me cuenta cosas, del revés de la vida, van pasando los nombres, las personas, los Papas, va pasando un rosario hecho de antiguas damas, pero yo la veo joven, como una cara fresca, como un aceite lento y una fácil sonrisa» (Umbral, 2001: 21).

de primer plano en la obra umbraliana, y no sólo como homenaje o reminiscencias de la obra maestra valleinclanesca, *Luces de bohemia*. Tal y como lo confiesa en *Los metales nocturnos*, siente una auténtica fascinación por ellos:

Me fascina el encanto de la ciega, el misterio de la ciega, lo que ve y lo que no ve en la tiniebla, la ciega que se sabe hermosa y no quiere renunciar a eso. Es tan alta como yo y tiene algo bruñido, frío y cálido en su persona. ¿Cómo son los deseos de una ciega? Lo más importante de la noche es esta ciega, pero sé que no estoy a la altura de la situación. Desearía irme ahora mismo. La Plaza de los Ciegos suena a vecindario, bailongo y mujer falsa. (2003: 107)

Dicha fascinación arraiga en la búsqueda de la verdad, que el ciego al abrigo de los oropeles engañosos de la sociedad en que vivimos, disfruta desde su visión interior. En este caso, aquel que necesita llevar gafas o lentes para corregir cualquier defecto de visión (miopía...) y prescinde de ellas se aproxima al ámbito de la ceguera con una capacidad acrecentada de reconocer la verdad de la mentira; de ahí la escena que imagina Umbral en *Los helechos arborescentes*:

Muchas veces pregunté a las putas, a la vieja alcahueta de la radio, a David, que nada me decía, por la estancia de Quevedo en la mansión, por sus detalles, días, por las cosas que hacía, por su voz bronca, y una vieja me explicó que se limpiaba las gafas con grandeza.

Se limpiaba las gafas con grandeza. ¿Cómo puede ser eso? ¿Y qué mundo de borratajos verían sus ojos ciegos cuando estaba sin gafas? Seguramente mucho de lo que escribió, turbio de luces, genial, lo había visto, quizás en aquella casa, en otras, cuando miraba el mundo sin sus quevedos. Porque mirando así, se ve más verdad, la conciencia miope de la vida, la mentira de los límites, el reino indeciso de las sombras, los bultos y los pasos por el aire de los muertos. (1980: 45-46)

Lo cierto es que a la ceguera le arropa el tacto. Los cinco dedos de la mano son otros tantos ojos. Para Umbral «El tacto sólo tiene dos reinos: epidermis y corazón. El lirismo del tacto es la epidermis de la mujer. O sencillamente el cutis. El tacto, rey ciego, reina en el cutis. El tacto es el camino directo al corazón de las personas y las cosas» (1995b).

Ni que decir tiene la importancia de la mano en nuestro desarrollo humano, en la aportación de la herramienta como prolongación suya (véase Aristóteles). La mano en su práctica evolutiva ha perfeccionado dichas herramientas para mayores eficacias de resultado, pero sobre todo la mente ha memorizado los giros y las manualidades de posición, y los encuentros complementarios entre la herramienta y la mano, hasta convertirse en parte de la propia mano que adquiere el dominio del oficio, mientras que el ojo la dirige al lugar de

acción concreta, a la vez que informa a la mente del resultado. Que conste que la manera de razonar o estructurar la mente no hace al «manitas» y tampoco al «torpe de mano»; puede ser uno corto de mente y lucido de mano, y al revés⁸. En definitiva, son dos unidades pensantes. El ejercicio aplicado, tanto de uno como de otro, puede mejorar la habilidad de ambas⁹ para que cada una actúe en su especialidad. El cuerpo humano es un sumatorio de autores que mientras se van desarrollando, con mayor o menor acierto se enseñan entre ellos y se complementan para formar una unidad, o se compensan en caso de fallo o disfunción de uno de los órganos.

Si la mano atrae todas las miradas, es ineludible mencionar el poder que destila desde hace siglos la mano de Miguel Ángel, la atracción del *Caballero de la mano en el pecho* de El Greco o más reciente la fuerza magnética de la mano/puño de Chillida. En literatura¹⁰, las descripciones de manos son innumerables a imagen de la obra umbraliana donde se mueven o descansan miles de manos, en su mayoría femeninas: limpias, sucias, blancas, morenas, doradas, negras, pequeñas, grandes, finas, delicadas, delgadas, esbeltas, bellas, calientes, secas, húmedas, inquietas, nerviosas, hinchadas, perfumadas, domésticas, laborales, laboriosas, artesanas, de escultor, de artista, de pianista, de luchadora, libres, geniales, florentinas, románticas, anilladas, «enjoyantes» (1998: 83), ávidas, rampantes, manos para saludar, para bendecir, sin olvidarse de las viejas amantes o/y admiradoras con sus «manos artrósicas de joyas» (1991: 234) y un largo etcétera. De la misma manera, habría que recalcar las posturas: manos hacia atrás, trenzadas, cruzadas bajo la nuca, cogidas de otras manos, en los bolsillos, que esconden la cara o las partes púdicas, que recorren espaldas, acarician cuerpos, etc. La mano refleja las emociones tan bien como un rostro, además de simbolizar la posesión, la autoridad o la actividad.

Umbral repara tanto en las manos ajenas como en las suyas. Desvelan el oficio de su dueño como «las manos de Papa o de labriego» de Nicomedes (1996a: 153) o «la mano agraria del párroco» que, con el paso del tiempo, se ha convertido en «la mano pálida y

⁸ Véase lo que recalca Umbral en *Los cuadernos de Luis Vives* «Por allí también iba un carpintero/poeta que con sus manos de garlopa nos leía versos, esos eternos versos que hace el pueblo, llenos de sentido común y de buenas intenciones. O sea, todo lo contrario a la poesía» (1996a: 56).

⁹ «L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. Le geste qui ne crée pas, le geste sans lendemain provoque et définit l'état de conscience. Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure». H. Focillon, «Eloge de la main», dans *Vie des formes*, p. 121.

¹⁰ En el ámbito periodístico no podemos dejar de mentar a César González Ruano, uno de los maestros reivindicados por Umbral, y su artículo sobre las manos «De la actriz, la pianista, el boxeador, el torero, el compositor, el dibujante, el escritor y el escultor», personajes famosos de la época en «Las manos», *Estampa*, 19-03-1929, recopilado en *Obra periodística*, Madrid, Mapfre, 2002, pp. 112-114.

elegante del jesuita joven y culto» (2007: 132); la condición social, como en Carmen quien tenía «esa cosa heráldica de las manos mentales» (1981a: 98), a menos que no cuadren con lo establecido, como esas «manos finas, delicadas, elegantes, manos impropias de un obrero manchego» (1998: 235); la edad y/o el tamaño, como «la mano de pupitre escolar» de Mozart (1981a: 146) o «la mano breve y cálida de alguna niña» (2007: 136); su propósito, como la «mano de contacto moreno y confidencia» de Hafida (1981a: 121) o las «manos violentas y dadivosas de sangre» (2007: 111) que, sin duda, connotan con *Las manos sucias* de Sartre. Estas manos «hablan» y permiten juzgar al prójimo, como «la mano abadesa y pecadora de Tierno Galván» (2007: 241), sin omitir las «manos asesinas» que han atravesado el tiempo, violando, guerreando, firmando sentencias de muerte y mintiendo (1976b: 153):

En cuanto a Umbral, luce sus propias manos con esmero y las detalla con una precisión casi quirúrgica:

Mis manos, una clara y otra oscura, una aristocrática y la otra plebeya, como si yo hubiera tenido un abuelo marqués y otro metalúrgico. Mirarse las manos, estas herramientas que primero hicieron amistad con las arañas, despiezaron el mundo, y luego fueron descubriendo el propio cuerpo, hasta dar en el cuerpo claro y quemante de las niñas. Las manos, tan torpes para casi todo, tan sabias para unas cuantas cosas, la actividad predatoria de la mano derecha, el ocio elegante de la mano izquierda, los moldes de una garra, de una fruta, de un hacha, manos por las que han pasado las frutas gigantes de la prehistoria, las entrañas calientes de otros animales y los cuerpos oscuros de las primeras hembras. (1976b: 152)

No obstante, reconoce que nunca ha dominado su escritura a lo cual añade con gran sentido del humor: «Tengo una idea caligráfica excelente, un poco a lo Juan Ramón, pero sólo puedo realizarla estando muy borracho, y entonces incluso puedo dibujar bellas chicas desnudas con los pechos ligeros» (Umbral, 1995b). Ciertamente es que la letra de Francisco Umbral es poco legible, y totalmente indescifrable en sus últimos años, como lo comprobamos en los archivos de la Fundación, pero sus manos que, más por dandismo que por su índole friolera, cubrió desde sus años juveniles de una segunda piel, unos guantes amarillos¹¹, encontraron su «prolongación» en una máquina de escribir¹² que, en su afán de conquista de Madrid, «manejaba y acariciaba como si fuese una ametralladora» (Umbral,

¹¹ «Las manos. Los guantes amarillos me servían para lucir mucho las manos, al quitármelos y ponérmelos, y mi duda era si debiera exhibir el guante o la mano, cuál de las dos cosas pudiera ser más epatante. «Manos de pianista», me decían las señoritas que jamás habían visto un pianista» (Umbral, 1996a: 100).

¹² Véase el poema que Umbral dedica a sus manos/máquina de escribir: «Las manos» (03-04-2001), *Obra poética*, Miguel García-Posada [ed.], Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 198.

1977a: 38). Esta herramienta, supletoria de una escritura defectuosa, fue la fiel, leal¹³ e imprescindible compañera de toda una vida y en la que puso su confianza desde el primer día, sabiendo desde muy joven lo que quería e iba a ser: escritor. Así lo confiesa en *Trilogía de Madrid*: «Sabía yo que con estas dos filas de letras blancas sobre teclas negras, dulcemente hundidas para la yema del dedo, podía tejer todos los alfabetos del castellano, la más inesperada prosa lírica, realista, periodística, narrativa o imaginativa» (1984: 172); lo que no desmentirá jamás esta Olivetti portátil que califica de «una máquina como una pluma» (1977a: 40) jugando a dos tablas como suele hacer, o sea ligera como una pluma por ser portátil a la vez que figura metonímica de la pluma estilográfica.

Además, la herramienta, como ya lo apuntamos, sólo funciona correctamente si la mente y la mano desde el ojo, han conseguido almacenar los datos suficientes para ejercitarse. Ahora bien, tras el estilo apabullante que se le reconoce al escritor, lo que más llama la atención es el bagaje intelectual que le habita; todo le interesa y se interesa por todo, es de una curiosidad insaciable y lejos de empastar sus escritos con una pedantería exhibitoria o aburrir letal y fulminantemente al lector, le invita a abrirse al mundo y finalmente, descubrirse, revelarse, por usar un término fotográfico de circunstancia. Aparte el don de tener una memoria prodigiosa, no hay secreto: trabajar, o sea leer, observar, escribir, experimentar hasta confundir o mejor dicho fusionar literatura y vida: «Siempre he sido un gran trabajador, y a veces esto me parece una virtud y a veces un lastre burgués. Según las épocas. Creo que el trabajo, además de dar argumento a la vida, da médula a la persona» (Umbral, 1977a: 183).

Verdad es que «el arte es todo lo contrario de remanso» (Umbral, s.f.b), tal y como puntualiza. Un día, con el brazo roto y de hecho, impedido para teclear rápidamente, se entrevista de muy mal humor a sí mismo:

—¿Intenta usted ponerse profundo para compensar la mano que le falta, la pluma que tenía?

—Efectivamente, ahora la mano no me sostiene la pluma, y la literatura, como dijo alguien, no es cuestión de cabeza, sino de muñeca, y a mí la muñeca, estos días, me duele. Si encuentra usted lo que escribo menos cerebral que de costumbre es porque tengo que escribirlo con el cerebro.

[...] la cabeza engaña, es confusa, no se aclara, dice una cosa y piensa otra, dice otra y no piensa ninguna. La mano es manual, y perdone usted la tautología, que

¹³ Recordemos que para Robert Musil la mano simboliza fidelidad, nobleza y ternura. Véase *El hombre sin cualidades*, también traducido como *El hombre sin atributos* (*Der Mann ohne Eigenschaften* -1943), Trad. de José M. Sáenz, Feliú Formosa y Pedro Madrigal, Barcelona, Seix Barral, 2004.

por cierto no es tal. La mano es artesana, honrada, obrera, proletaria, trabajadora, incansable, siempre cansada, y escribe lo que siente, lo que le viene directamente del corazón, y no lo que no le viene indirectamente de la cabeza. (Umbral, s.f.a)

También la mano, según sus humores, acaricia, rompe, rasga, tuerce, desliza y da vida desde un pensamiento a un soporte, sea un cuerpo, un papel, un lienzo o cualquier objeto o materia. Recorre un proceso de aprendizaje, madurez de reflexión, proceso de abstracción, camino de investigación, descubridor de pensamiento, fuente de reflexión. Sin embargo, la percepción del observador que no ha participado en la ejecución táctil, difiere de la percepción de la mano que actúa y siente en su creación: el tacto máter.

La mano autora de la que el ojo es testigo activo permanece lejana de quien, con las manos en los bolsillos, mira la realización ajena. Sus manos que no han construido, ni tocado, no son habladores que cuentan al cerebro y resultan por lo tanto de difícil entendimiento y asimilación. Sólo desde las letras, con dominio de la expresión de caligrafía abstracta, pueden describir matizaciones que narran aproximaciones. Como de quien no dispone de ojos y de quien, en este caso, carece de manos, podrá desde su ceguera táctil, ser salvado de la pérdida poética, mediante la escritura y el habla. En efecto, éstas construyen puentes para salvar los abismos causados por la separación de la unidad de la «corteza cerebral», y proseguir el camino hasta su destino: la mente.

Para Umbral, el recuerdo de las manos de don Agustín que le «abrasaban en [su]s desnudos muslos» (2007: 136) no tiene nada que ver con las caricias con las que obsequia al cuerpo de sus amantes: «Eres tan delgada, Rimbaud, que mis manos, más que acariciar tus formas, las inventan, las crean, las imaginan, hasta el punto de que tu vientre, cuando por fin se remansa en leve configuración de vientre, es un sobresalto para mi tacto» (1981b: 131). En cuanto a Rimbaud, sus amores le habían proporcionado sensaciones muy distintas: «había conocido el amor de los árabes enamoradizos, el sexo de los amigos gordos y frustrados, la caricia de los homosexuales como un arañazo, y el arañazo de los novios de provincias, como una caricia» (1981b: 29). Asimismo, las percepciones van cambiando según el soporte, una piel áspera o suave, una materia tosca, blanda, arcillosa, granulosa, etc.:

Era una caracola blanca, ruda y delicadísima, algo con cierta forma de pez erizado en pinchos de simetría y violencia. Un nácar rudo, un marfil tosco, una joya forjada por los orífiles del fondo del mar.

Y, en el interior de toda esa oceanía defensiva, lineal y áspera, una vagina de porcelana, un suavísimo tacto rosa/rojo, una concavidad ignorante de su exterioridad, algo así como lo que debía de ser la vagina de Flavia. (Umbral, 1988b:131)

La mano ejecutora, torpe en un inicio y madura con el tiempo, recorre el papel, el tablero o el lienzo. Crea y traduce, habla y transmite hasta el punto que se acerca a la capacidad del pensamiento que manda a la mano. De tal modo que al ser, o sea al tener su propia existencia, la mano llega a actuar como pensador. Incluso puede, y lo consigue, adelantarse al pensamiento y, aunque resulte sorprendente, aprende a pensar y moverse por sí misma hasta llegar a sorprender a los ojos que cuentan a la mente. Lo que según los artistas puede ser un peligro, como lo advierte Henri Matisse para quien «La mano no es sino la prolongación de la sensibilidad y de la inteligencia. Cuanto más flexible, más obediente es. No debe la sirvienta pasar a ser maestra» (Matisse, 1972. Traducción nuestra). En cuanto a Bergson, preconiza la educación al trabajo manual con el fin de perfeccionar y convertir el tocar en tacto y de este modo «la inteligencia ascenderá de la mano a la cabeza» (Bergson: 92-93).

OJO, MENTE y MANO son tres autores por donde circulan percepciones, sensaciones, impresiones que la memoria va grabando en sus recuerdos y pensamientos analizables y más allá de lo analizable, ahí donde se aloja la poética y el éxtasis final. Lo que distingue al pintor del escritor es que el primero habla con la imagen y la mayoría de las veces calla, mientras que el segundo no calla y le pide a un grafista una imagen para la portada de su libro (a veces ni siquiera, ya que de ello se encarga la editorial); una ilustración que muchas veces resulta pésima como bien lo sabía Umbral que siempre cuidaba hasta el último detalle. Cada uno, pintor y escritor, tras años de aprendizaje, leyendo y estudiando manuales, copiando a los clásicos, mimesis y transformación, ejercitando y experimentando, buscando poco a poco su propio camino hasta expurgar lo que no es propio, huyendo de los tópicos, puliendo, afinando, ahondando en el conocimiento y la materia, pasando de la obra figurativa a la hiperrealista o a la abstracta, del retrato a la caricatura, de la prosa prosaica a la lírica, de la prosa al verso, pasando por la retórica y la métrica, creando e innovando encontrará SU estilo.

Este mismo camino recorrió en parte Umbral desde sus primeros cuentos hasta sus últimas memorias, pasando por todas y cada una de las etapas y experimentando todos los géneros literarios (cuentos, novelas, ensayos, teatro¹⁴, poesía, entrevistas, reportajes, artículos,

¹⁴ Una de las facetas menos conocidas de Umbral puesto que además de escribir *Cabaret político* (1982) con Manuel Vicent y Carlos Luis Álvarez (Cándido), escribió una obra inédita (quizá por la violencia anticlerical de la misma) hasta la fecha: *El hijo de Greta Garbo*. Está en el archivo de la Fundación Francisco Umbral.

crónicas, columnas). Pero sólo en parte, porque lo recorrió al revés. En efecto, Umbral iba para poeta y así presentan a Francisco Pérez –su verdadero nombre– en los periódicos de finales de los años 50, y **sólo** los poetas logran el dominio de la imagen. Cuando publica uno de sus cuadernos juveniles, Umbral desvela un elemento clave para el entendimiento de su proceso escriturario: «(este libro no narra sino la destrucción de un poeta previo a la construcción de un prosista)» y otro aspecto esencial en el análisis de su primer poema que subrayamos en redondilla:

Lo primero que veo es mi reincidencia en el alejandrino, jugado a veces en hemistiquios. También frecuenté mucho y sin mayor fortuna el endecasílabo y el verso libre. **A continuación, lo que se aprecia a simple vista es el culto de la imagen.** Casi una metáfora en cada verso. Durante mucho tiempo (hasta que leí a los ingleses) **yo no entendía el poema sino como un sistema de imágenes:** herencia de las vanguardias que vivieron mis padres. Tardo en comprender que puede haber una lírica *narrativa* y sin imágenes. Hay un verso que se sale de los otros: «Pisando caras, guantes.» El *prosaismo* de los guantes en este poema viene sin duda de la poesía material de Neruda, a quien leí y leo con afinidad/asiduidad. En un poema del pintor abstracto Viola encontraría siglos más tarde «hojas, guantes del viento». (1996a: 42)

Este vaivén entre pintura (nótese la referencia a Manuel Viola) y literatura que hemos puesto de manifiesto desde el principio de este artículo ha creado en Umbral una personalidad de doble sensibilidad: lingüística y pictórica que logra fusionar en una armonía perfecta. De ahí la fuerza y el impacto de sus imágenes:

El pelo se ha ido oscureciendo y ya no es el trigal por donde volaron manos sueltas, palomas adolescentes. Se clarea el pelo, se clarean las ideas, pasa el viento de la muerte más de prisa por entre el cabello y pensamos de otra forma, pues no se filosofa lo mismo con la melena abundosa de Marx, con la melenita cartesiana (la filosofía occidental de raya al medio) que con el cráneo pelado de los grandes meditadores orientales. [...] El pelo ha sido llama en mi cabeza, ha sido fuego, medusa, antorcha, y alumbraba en la noche de mi adolescencia, como ahora muere apagado en la luz cruda de la madurez y la lucidez. (1976b: 131-132)

O veamos este otro ejemplo sacado de su diario *Los ángeles custodios*, y en el que, tal y como suele hacer, asciende el detalle a nivel de categoría, o cómo el simple hecho de deber levantarse de noche para orinar se convierte en una escena/aventura digna del humor de los surrealistas:

Abril. Noche 1/2

Estoy en pie, a no sé qué hora de no sé qué reloj, vestido o quizá desnudo, estoy en pie orinando, mientras mis sueños se desvendan de mí como de una vieja momia, orinando de pie en una botella de cocaola, que es cosa que

hago a veces, si la vejiga aprieta por la noche, para no ir hasta el baño, que me enfrío, para no traer un orinal a la cama, que quedaría carroza y me haría sentirme mi abuelo (o peor, mi abuela) en calzoncillos largos de felpa, para, finalmente, demostrarme a mí mismo y demostrarle al mundo que, a estas horas de mi vida, a esta edad de la noche, no paso por calzoncillos ni orinales, sino que conservo el pulso en orden (aún recién salido del emborronado Durero de los sueños), tanto el pulso de la mano que sostiene la botella (la izquierda) como el de la mano derecha, con que oriento el falo, como el falo mismo, hasta que la bella forma de la cocacola —¿no es la botella de coca un Duchamp que América ha inundado de jarabe?— se llena del líquido opalino o albino o como se llame el color de este líquido, no he derramado nada, he cortado a tiempo, si hay para más, cojo otra botella y sigo, la uretra y la próstata, en su punto. Miro al trasluz el líquido ambarino, el ámbar de la frase, del tópico, a un trasluz de bombilla o de astro que ha hecho nido en mi tejado, y veo su limpidez, un champán esbelto, un vino rubio, eso soy/somos, una destilería interior, una refinería que añade oro al agua que bebemos o nos pone fosfóricos los ojos, para ver la fosfórica realidad, mediante el fósforo/lenguado de la cena.

O sea que me acuesto otra vez y hasta mañana. (1981c: 22)

Cierto es que a veces la escritura describe lo que no nos atrevemos a pintar. La incomodidad de la contención que acaba despertando a Umbral, y esa posición, quien sabe si de pie o sentado en la cama, a lo cual se suma lo que desde su descripción imaginamos y aceptamos, si fuera una imagen exterior a nuestra mente no sería de atrevimiento. La nocturnidad y la acción no son sino una consecuencia de nuestra parte animal y su pintura necesita concretar la figuración iluminada, que deja de ser construida desde el propio lector libre de imagen, mientras que la narración sólo es mera provocación para que el cerebro proyecte en nuestra pantalla mental el tamaño y demás detalles propios de nuestra interpretación. En este ejemplo, espigado en la obra umbraliana, vemos una característica de diferenciación entre pintura e imagen que el cerebro esboza con crudeza o dulzura a elección del lector; una interpretación, quizá, distinta y distante de la del autor.

Recordemos que la época clásica llamaba «pintura» lo que hoy en día conocemos como forma o expresión. Una palabra que calza perfectamente a la estética reivindicada por el escritor. Su novela *A la sombra de las muchachas rojas*, escrita en los mejores años de su madurez literaria (años 80), recoge su dualidad de pasiones. Su acercamiento a la pintura es de dos tipos, referencial o pragmático. Domina tanto la pintura académica como la heterodoxa mencionando a Giotto, Tintoretto, los pintores del Quattrocento, Ucello, Botticelli, Leonardo da Vinci y las corrientes más modernas encabezadas por Vasarely, Braque, Matisse, Chagall o Picasso. Por otra parte, en Umbral las cosas tienen su propia vida. Su nombre se hace eco de su esencia, según el pensamiento de Heidegger que el escritor hace suyo para expresar cómo el objeto debe liberarse de la imagen impuesta, formateada, y cómo,

lejos de ser relegada a un segundo plano, se impone, vive: «la cosa cosea», «la jarra jarrea» (Umbral, 1996b).

Esta denuncia solapada de numerosos impropriamente llamados profesionales, sean críticos falsamente entendidos, sean galeristas más volcados en el valor mercantil de la producción que en el apoyo a los artistas, sean los medios de difusión previamente subvencionados (engañosos reportajes publicitarios) pone de relieve la manipulación de la percepción del público. Acondicionada su visión, falseado su entendimiento, sus conocimientos se impregnan de una falsa realidad creada por los intereses dominantes de la sociedad que no sólo le tima y le vende gato por liebre, sino que le corrompe el juicio y finalmente su capacidad de razonamiento, distinción y reconocimiento.

Umbral va a plasmar esta liberación de la imagen en su escritura, la cual va a seguir el mismo proceso y pasar de la simple comparación a la fusión pictórica, un juego de correspondencias en la vena de las *Correspondances* de Baudelaire y de «las “metáforas” de Elstir» (Lagarde, Michard: 1973: 247-248) bajo la pluma proustiana. Las comparaciones le permiten al lector tener en seguida una imagen figurativa de las protagonistas. De esta manera, Martirio ofrece un delicado perfil a lo Botticelli y rizos a lo Durero mientras que el cuello de Mozart se parece a los que esculpió Donatello, y sus senos inexistentes exhiben dos agujeros a la manera del escultor Gargallo o los surrealistas. En cuanto a Pitita Ridruejo, la desdibuja «entre serpiente emplumada de los maya/aztecas y señorita de Soria» y siempre la evoca con «su personalidad de jarra egipcia o caballo griego», según la percibía el escultor Otero Besteiro (Umbral, 1981a: 103).

Quizá una de las escenas de mayor plasticidad en la maleabilidad de la materia, y que mejor atestigua la destreza del autor, es la del baño de Mozart quien, en un primer tiempo «rígida» pasa al estado de «mármol enternecido», para terminar «alabeada» y «ligerísima», en oposición con la idea que el mármol había evocado en el cerebro del lector:

Su cabeza adorable, con la melena Rimbaud y los ojos de tapiz, su cabeza un poco **rígida** por la erección del cuello para mantenerla fuera del agua. Sus pechos inexistentes como dos nenúfares o patos recién nacidos que van por las extensiones variables del gel. El **mármol enternecido** de su perfil y sus hombros horizontales, casi de muchacho, y la levedad de sus manos insistiendo en las trayectorias pálidas del bañarse. Esa raíz negrísima y flotante de su sexo, que no es de ninguna manera un negro/catálogo, sino el negro más acendrado y nunca visto. Y las piernas de **materia alabeada, ligerísima**, y los pies infantiles (Umbral, 1981a: 116).

Ahora bien, *A la sombra de las muchachas rojas* es una novela única, enmarcada en los años de la Transición, y bañada en juegos de colores y de luces que, por sí sola, merecería un estudio detenido y único. Por una parte, cabe precisar que una materia con un color determinado influye en nuestra percepción por su textura y su color. Pero este color será distinto según el ángulo de incidencia lumínica que proyecta a esa materia. Por lo tanto, ese dato igualmente importante pertenecerá a la definición de su volumen; es decir que la modificación de la forma tendrá una incidencia de luz distinta y, consecuentemente, el color emitido por él será diferenciado. Esta alteración es lo que define a la forma. El ojo recogerá las excitaciones que presenta el volumen. No obstante, aunque la mente nos informe de la volumetría, la compensación visual suavizará estas modificaciones para centrarse en la información volumétrica. Que conste, finalmente, que el cerebro desecha todo lo demás en aquellos que no saben ver lo que no han aprendido a interpretar.

De este modo, Umbral nos esboza «un perro color perro» (1988b: 17); repara en la forma y el volumen de una pierna vestida de media negra: «Es una pierna adolescente y prolongada, transparentada por una media negra. No, la media no es negra. La media es una transparencia sin color, una transparencia tentada por lo oscuro, como el humo o el cielo nocturno» (1988b:22); la luz azul de la marquesina del café El Royalty le abre el baúl de los recuerdos con «esa visera semicircular y plomiza [que] daba una luz azul, cosmopolita, al que entraba y salía en el café: era el mismo azul de los grandes expresos europeos, que a veces íbamos a ver pasar a la estación, de madrugada, terminando nuestra fiesta» (1996a: 75); detalla minuciosamente, con profusión de adjetivos, la percepción que le invade al dar la luz en un objeto: «A veces, la luz del ventanuco gotea un poco de sol en un objeto de cristal polvoriento, que luce entonces como una joya ciega» (1988a: 131); o al ser desalojados de la iglesia que ocupaban (movimientos propios de los años de la Transición por la ley sobre el divorcio, el aborto y la posición adversa de la Iglesia) se detiene en la contemplación de la calle jugando con los contrastes, sol de media tarde/caras mortecinas, y su ojo se posa en el reflejo de la luz conjuntamente con el color de la barba del personaje en las gafas de éste:

La tarde era una antorcha repartida. En Malasaña, gentes de siempre, caras de madrugada, un poco heridas por la luz fuerte de la media tarde, que iba descendiendo al fin, como una miel, por las gafas de Alonso Pondal, o por su barba rubia, por el rostro niño de Tomás Luca, por los pómulos blancos y mártires de los troncos del partido. (Umbral, 1981a: 159)

Por otra parte, si ante unos determinados colores plasmados en un soporte plano, lo fotografiamos con la luz a nuestras espaldas, la máquina fotográfica¹⁵, al igual que el ojo, equilibrará el sumatorio de luces recibidas para plasmar una fotografía compensada. Pero si fijamos los parámetros de diafragma y velocidad de obturación y nos colocamos a contraluz, la fotografía obtenida expresará otros colores totalmente distintos. Esto no es perceptible desde el ojo, ya que los sensores que compensan la luminosidad reaccionarán para provocar equilibrios visuales que eliminan esa capacidad de percepción tan diferenciada.

Entendida esta consecuencia fotográfica, razonada y trabajada ante el ojo, nos adentraremos en apuntar en el lienzo lo que estamos aprendiendo a ver: unas imágenes sorprendentes que, a pesar de no ser lo que el cerebro nos ha traducido en la creación de la imagen proyectada en nuestra mente, nos «suena familiar». Iniciamos así procesos de abstracción que no son más que una madurez en el conocimiento visual que nos permite compartir los procesos de diálogo entre cerebro y mente, anteponiéndonos a lo que desde el ojo le llegará al cerebro, sin que éste actúe en la construcción de la imagen modificada que recibirá la mente. Entonces plasmaremos en el lienzo la imagen en su estado puro, antes de la transformación cerebral. Esto nos permitirá sentir lo exterior con nuevas perspectivas y grandes emociones. La abstracción no es más que un sumatorio de información comprimida, al que sólo la madurez del conocimiento puede llegar.

Este ejercitar el ojo en Umbral, convertir la retina en un diafragma fotográfico¹⁶, tomando todas las posturas (en planos verticales, horizontales, oblicuos...), impregnándose de la luz diurna y nocturna que igualmente van cambiando al transcurrir las estaciones, desconstruyendo los colores que van adoptando tanto la ciudad urbana como la naturaleza de las periferias, le lleva a desestructurar el idioma¹⁷, moldearlo, forjarlo hacia nuevas formas lingüísticas inéditas, sorprendentes y tan logradas como una «pedrada de luz en la luz», por

¹⁵ La fotografía es un elemento recurrente y esencial en la obra umbraliana. En ello puede haber influido el hecho de que su mujer España Suárez era fotógrafa y que para sus reportajes Umbral trabajó con muy buenos fotógrafos (Alberto Schommer a quien prologó *Madrid XXI* - Lunweg Editores, 2000). No sólo le dedica varios artículos sino que además le servía de soporte material; de hecho, existe en el Archivo de la Fundación Francisco Umbral un inédito inacabado de retratos para unas memorias y en el primer folio dedicado a cada personaje le acompaña una fotografía atada con un clip. De sumo interés también es el artículo de Emilio Blanco, «Al hilo de las fotos. Umbral y la fotografía», *Libro Homenaje a Ramón Sarmiento*, Madrid, Dikynson: 315-336.

¹⁶ De gran interés es la película que rodó para el programa televisivo *Ésta es mi tierra: Francisco Umbral, Travesía de Madrid*, dirección Juan M. Martín de Blas, 55:45mn, 05-12-99. RTVE.es: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/esta-es-mi-tierra/>> (consultado el 20-04-2017).

¹⁷ De sumo interés es el estudio de Jonah Lehrer dedicado a Gertrude Stein: «La structure du langage», *Proust était un neuroscientifique*, Paris, Robert Laffont, pp. 229-263. Cabe subrayar en particular el valor de los versos puestos en boca de Julieta por su autor Shakespeare: «¿Por qué no tomas otro nombre?/ La rosa no dejaría de ser rosa,/ tampoco dejaría de esparcir su aroma, aunque se llamara de otra manera». *Romeo y Julieta*, II, 2.

tomar prestada una de sus expresiones. (Umbral, 1981a: 141). ¡Cuán acertados son, entre tantos, estos calificativos sacados de *Nada en el domingo*: «De todos modos, Boleslao cogía un capacho marrón, de color usado» (1988b: 55); «Y el argelino desaparece entre sus mantas color puré, sin nada del colorismo africano» (1988b: 129); «La botella es esbelta, casi gótica, y tiene dentro un líquido de color inexplicable» (1988b: 62)! ¡Y qué decir ante la «imagen mineral» que respira y emite Madrid un domingo por la mañana!

La calle, ancha, vacía y en rampa, sólo vive en el gris muerto del día, de la mañana de domingo, en su color abismo y en la gracia de las tiendas que van mal (y que hoy están cerradas). La calle, una de las grandes calles de la ciudad, es como una calle mineral o de mineral. (1988b: 7)

Una ciudad que desde las afueras y aunque ocurra a la misma hora no tiene la misma perspectiva ni centellea las mismas luces bajo la lluvia otoñal; notemos estas manchas de color adversas, el «resplandor rojizo» de la esperanza que, si a primera vista se opone al tiempo lluvioso y el (medio) ambiente «gris», en el fondo se combinan en la mente en algo entendible pero indecible; pasa lo mismo con el cronotópico «al este del Edén» y el valor paradisiáco de este último vocablo:

Por desmontes de sombra, por praderas de luna, por caminos, Jerónimo, el Jero, huido y descalzo, camina hacia Madrid, que es un **resplandor rojizo al este del Edén**. [...] Madrid no se diferencia del suburbio como otros días. El sol marca distancias. Ahora, con la **lluvia de otoño, todo es gris y perdido**. Jerónimo sabe que va a llegar a Madrid en mal día, pero no importa. (1995a: 252)

Un color, que no lo es, merece un pequeño apartado: el blanco. Expresar el blanco en sus cambios direccionales de su superficie, implica entender las anotaciones que con anterioridad se han expresado. Entender e interiorizarlo, y practicar en su razonamiento lumínico respecto a los medios físicos que afectan a la visión. Mejor vendría calificar el blanco como «el todo color». En efecto, la luz que contiene todos los colores, cuando lo arroja a una superficie que vemos blanca, es porque la suma de colores recibidos, los rechaza y los arroja hacia nuestros ojos. En cambio, el negro se come todos los colores que recibe. No rechaza ninguno, por eso lo vemos negro. El negro de las letras, por ejemplo, es una especie de resultado de perforación del papel blanco, los rayos visuales atraviesan el papel para perderse en el abismo. Únicamente el blanco no tocado es testigo de lo arrojado que define la personalidad de lo vaciado; el blanco que es testigo cuenta lo que el negro le ha arrancado. Para definir el blanco, Umbral no duda en desviarlo hasta connotarlo con un producto de lo

más usual que descuella tanto más cuanto que surge en medio del surtido de una heladería cotejada con la paleta del pintor:

Han paseado entre calles de grandes almacenes cerrados y heladerías absurdas y optimistas en esta época del año, todas de cristal: un inmenso cubo de cristal, impetuoso del color de los helados [...], color fresa, color frambuesa, color naranja, **color dentífrico**, colores inéditos de la heladería italiana importada, más allá del ocre, del rosa, del cadmio, del fucsia, del blanco, que no es color. (1988b: 42-43)

Si las referencias pictóricas acampan a sus anchas en la prosa umbraliana, tampoco faltan, ni mucho menos, las referencias literarias que el escritor puede mezclar con elementos propios de la pintura. La escritura celiana que califica de «prosa de blancoespaña» remite a lo que el pintor Cézanne llamaba lo «nonfinito», el lienzo virgen, y lo que le valió la incompreensión de la crítica cuando en realidad era una metáfora del proceso visual (Lehrer 2011: 157-191):

CAMILO José Cela irrumpía en nuestras lecturas y en las de todos los españoles como un gran tropezón con la luz, como una prosa de blancoespaña, como un parvulario nuevo que sin embargo tenía al trasluz el fino dibujo de los clásicos. (Umbral, 1996a: 124)

Al lienzo blanco se le añaden materias para que un color determinado se quede atrapado dentro del lienzo. Ese orden de energías aprisionadas de forma concreta modifica la energía lumínica para que su sonido componga acordes y coros ensoñados por el autor. El sonido que percibimos tiene una longitud de onda determinada que expresa su personalidad, y llega a nuestros oídos con un tiempo distinto. Así, por ejemplo, los rojos de longitud de onda mayor, llegan más tarde, pero con mucha fuerza; en cambio los azules de longitud de onda menor, llegan con nerviosa agilidad, y por lo tanto antes.

Los colores, también de longitud de onda distinta, llegan en tiempos distintos a nuestro ojo. Esta musicalidad, que con destreza de aquel mago arquitecto es capaz, modifica la percepción de los espacios a través de los colores plasmados en los paramentos arquitectónicos. Los colores plasmados nos hacen sentir desde el tacto visual de lo exterior recibido y llegan a tocar los sensores de nuestro interior para agitar a los que determinan el aflorar del estado de ánimo, tan influyente en nuestro pensar.

Plasmar color en el lienzo exige tiempos de diálogo entre el ojo y la mente, mientras que la mano cercana a la paleta de color también espera. Hacer que el ojo se desplace a izquierda y derecha para que sutilmente perciba las diferencias que con rapidez el ojo

compensa. Sin embargo, ser capaz de ver la descompensación, exige aprendizajes para entender abstracciones de lo visto, que no son más que realidades de lo visto. El ojo se posiciona a una distancia visual, y actúa desde el cerebro que le concreta las órdenes para que se mantenga fijo. En esta posición visual, el cerebro fija su atención en otros lugares de imagen que el ojo le manda borrosa. Y con el cerebro atendiendo a otras partes focales, el ojo tiene que resistir la posición de enfoque a pesar de que la orden intuitiva insiste en enfocar a lo que el cerebro pone atención. Y en esa posición prefijada la mente completará la imagen de las visiones que dan vibración a lo que en el mundo exterior emociona y enriquece el interior; al SER. No buscamos la expresión fotográfica, puesto que el cerebro neutraliza lo que recibe del ojo, sino lo que está antes de la interpretación cerebral. De este modo, Umbral intenta plasmar el movimiento y en este caso la velocidad de un coche con unas manchas de color aplicadas una tras otra como si fuera un arco iris, al que se une la impresión sonora del correr del coche. En efecto, si el color se desplaza con una longitud de onda, y por lo tanto exige un tiempo, la velocidad del objeto, al igual que el tren emitiendo el mismo pitido sonoro, es percibida por nuestros oídos con una longitud de onda distinta. La velocidad de acercamiento del sonido, se suma al de la velocidad del tren, por eso se percibe un sonido más agudo, pero cuando el tren pasa, el sonido se convierte en más grave; se suma al de llegada a nuestros oídos el de la velocidad de alejamiento del tren. Lo mismo ocurre con el color cuya longitud de onda percibida es modificada por la velocidad, y, por consiguiente, a pesar de que en su origen es de la misma longitud, la velocidad de acercamiento o alejamiento cambia su longitud de onda en la llegada al ojo, así como el ángulo de incidencia de la luz al objeto, y por lo tanto su color: «El viejo descapotable blanco, que Boleslao ha visto tornarse de colores —amarillo, malva, rojo, azul— en la velocidad, está atravesado, cerrando inútilmente una calle sin tráfico» (1988b:16). Unas manchas que asimismo plasman el maquillaje en que se ha fijado el ojo detallista del escritor:

Entre el mundo poscubista y *art-decò* de las lámparas y los *affiches* (entonces se decía *affiches*, a la francesa), me encuentro con Pawlosky, el ya famoso travestí argentino, vestido como de institutriz enlutada con bombín y los ojos ribeteados de blanco sobre el negro, de negro sobre el blanco, de plata sobre el rimmel, de rimmel sobre la plata. (1981c: 177)

En definitiva, el interés tanto del pintor como del escritor es entender lo que el ojo ve y el cerebro tiene que concretar para que nuestro entendimiento del mundo exterior se centre en la diferenciación global, que es su objetivo, más que en las partes, los detalles, que

requieren mayores disfrutes desde la profundización analítica. De la misma manera que debemos aprender a VER también debemos aprender a LEER, leer una pintura o/y leer cualquier escrito para no quedarse con una lectura meramente superficial, llena de tópicos e ideas falseadas por la contaminación exterior ya sesgada. De ahí el número escaso de lectores de poesía. No es que no sepa el lector percibir la imagen sino que la metáfora es «más que una figura de estilo, también es una figura existencial, puesto que origina una conversión de la mirada, del corazón, del pensamiento y del lenguaje, sin la cual no habría conciencia metafórica», como lo subraya el cineasta Frédéric Sojcher (2000). No obstante, la simbiosis entre pintor y escritor que caracterizaría la personalidad de Francisco Umbral, tal y como intentamos demostrarlo en este artículo, y a la que recurre para esbozar una pintura lexicológica, al igual que Peter Weiss con sus «esculturas léxicas» (Umbral, 1976a: 5), no le aparta de la esencia: LAS PALABRAS. En un elocuente entrelace de palabras metafóricas, el poema que el escritor les dedica poco antes de fallecer, cuenta/canta:

Las palabras son de agua, son de piedra,
las palabras son de oro,
son de luz,
y suenan, de una en una,
a moneda, a llamada, a aldabonazo.
No son, las palabras,
de la gramática ni de los gramáticos,
no están llenas de aire ni mentira,
las palabras no son del mercader,
no son del que las vende ni las compra,
las palabras son piedras de los ríos,
pequeñas almas duras y purísimas,
conchas del gran galápagos del tiempo,
las palabras son cuanto tenemos.
[...] (Umbral, 2009: 226)

No obstante, una vez en mano del lector la escritura deja de ser de dominio del autor que, al igual que esas ventanas, puertas, cajones abiertos de los pintores surrealistas, y según las aberturas que abrirá a su mente para crear imágenes internas, dependiendo de sus llaves, pasa a ser simple receptor de aproximación. La pintura igualmente sigue esos caminos y procesos paralelos cuando ya se cuelga para el público. Pero existe otra categoría de observadores: los investigadores. Los dibujos de procesos de búsqueda, investigación o encuentro interno, responden a cuestiones que la mente plantea y su plasmación responde a esos códigos que sólo el autor conoce. El observador que no intima en las claves complementarias de las cuestiones que responde a lo expresado, únicamente leerá lo

plasmado que, al ser incompleto, no articulará más que notas gráficas, superfluas, y si son de concreción gráfica, su lectura será equivocada. De hecho, en la prosa umbraliana, el lector puede quedarse en el primer plano, o sea estar deslumbrado por el estilo y sufrir una lectura al pie de la letra, o puede subir un escalón y adentrarse en un segundo plano que asimismo no puede ser sino parcial, ya que sólo el autor dispone de la llave que abre la puerta de su interior difuso. De vez en cuando, el escrito recoge un esfuerzo para ceder al lector, para que experimente lo sentido por el escritor aunque, quizás, sólo sea un juego de mentiras y verdades, de intenciones difusas que le pertenecen y que nunca podrán ser completadas por el lector. Pero tanto la pintura como la escritura tienen otro objetivo, un tercer plano, que nos descubre lo que somos, haciéndonos conscientes de nuestro «YO» nebuloso. En Umbral, escritura y pintura simbióticamente nos enseñan lo que somos, son conscientes plasmadores de nuestras vidas desde otra vida o desde la cultura diferenciada, que no pretende sino definir lo que somos. A la vez que se va descubriendo a sí mismo, el escritor acompaña al lector en una primera visión, pero éste según sus habilidades visuales, legibles y entendibles, o le agarra de la mano al autor por miedo a desorientarse o le suelta la mano para seguir recorriendo sus propios caminos por una de esas aberturas tan peculiares que le ha tendido este forjador de metáforas pictolingüísticas, admirado tanto por el mundo de las letras como el de las artes plásticas¹⁸, que es Umbral.

¹⁸ En la casa del escritor, en Majadahonda, destaca una pequeña escultura que el escultor Jorge Oteiza le regaló. Grabado en su base Oteiza escribió: «Metáfora de tu metafórica fluvial, imparable entre la pupila y la muñeca inestable, con admiración y afecto, a Umbral de Oteiza».

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1994): *Les parties des animaux*, Trad. Janine Bertier, Paris, Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1975-1976): *Correspondances* en *Œuvres complètes*, Claude Pichois (ed.), Paris, Gallimard, La Pléiade.
- Bergson, Henri (1959): *La Pensée et le Mouvant*, Paris, P.U.F.
- Blanco, Emilio (2017): «Al hilo de las fotos: Umbral y la fotografía», *Libro Homenaje a Ramón Sarmiento*, Madrid, Dikynson: 315-336.
- Buron-Brun, Bénédicte de (2011): «La poética pictórica de la naturaleza en Un ser de lejanías de Francisco Umbral», *La Naturaleza en la Literatura Española*, [Ed.] Dolores Thion Soriano-Mollà, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo: 305-318.
- Focillon, Henri (1939): «Eloge de la main», *Vie des formes*, Paris, P.U.F. (1981).
- González Ruano, César (1929): «De la actriz, la pianista, el boxeador, el torero, el compositor, el dibujante, el escritor y el escultor», en «Las manos», *Estampa*, 19-03-1929, recopilado en *Obra periodística*, Madrid, Mapfre (2002): 112-114.
- Hugo, Victor (1859-1863): «La conscience», *La Légende des siècles*, en *Œuvres complètes*, T. II, Ollendorff.
- Lagarde, André; Michard, Laurent (1962): «“Les métaphores” d’Elstir», *XXe siècle*, Paris, Bordas, 1973: 247-248.
- Lehrer, Jonah (2011): *Proust était un neuroscientifique*, Paris, Robert Laffont.
- Malraux, André (1951): *Les voix du silence*, Paris, Gallimard (1952).
- Marina, José Antonio (2001): Prólogo de *Los Alucinados* de Francisco Umbral, Madrid, La Esfera de los Libros: 9-24.
- Matisse, Henri (1972): *Ecrits et propos sur l’art, «Jazz»*, Hermann.
- Musil, Robert (1943): *El hombre sin cualidades* o *El hombre sin atributos* (*Der Mann ohne Eigenschaften* -1943), Trad. de José M. Sáenz, Feliú Formosa y Pedro Madrigal, Barcelona, Seix Barral (2004).
- Oteiza, Jorge: Fundación-Museo Jorge Oteiza. Alzuza (Navarra) www.museooteiza.org/
- RTVE (1999): Ésta es mi tierra: Francisco Umbral, *Travesía de Madrid*, dirección Juan M. Martín de Blas, 55:45mn, 05-12-99.
RTVE.es: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/esta-es-mi-tierra/>
- Shakespeare, William: *Romeo y Julieta*, II, 2.
- Sojcher, Frédéric (2000) : «Regarde-moi», *Webzine*, núm. 35, enero / <http://www.cinergie.be>

- Umbral, Francisco (1966): *Travesía de Madrid*, Madrid, Alfaguara.
- Umbral, Francisco (1975): *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1976a): *Las respetuosas*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1976b): *Mis paraísos artificiales*, Barcelona, Argos.
- Umbral, Francisco (1976c): *Los males sagrados*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1977a): *La noche que llegué al Café Gijón*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1977b): *Diccionario para pobres*, Prólogo de Luis Otero e ilustraciones de Alfredo González Sánchez, Madrid, Sedmay.
- Umbral, Francisco (1980): *Los helechos arborescentes*, Barcelona, Argos Vergara.
- Umbral, Francisco (1981a): *A la sombra de las muchachas rojas (Crónicas marcianas de la transición)*, Madrid, Cátedra.
- Umbral, Francisco (1981b): *La bestia rosa*, Barcelona, Tusquets, Colección «La sonrisa vertical/Biblioteca del erotismo», n° 28.
- Umbral, Francisco (1981c): *Los ángeles custodios*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco (1982): *El hijo de Greta Garbo*, Barcelona, Destino.
- Umbral, Francisco; Vicent, Manuel; Cándido (Carlos Luis Álvarez) (1982): *Cabaret político* (Teatro).
- Umbral, Francisco (1984): *Trilogía de Madrid (Memorias)*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1988a): *Un carnívoro cuchillo*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1988b): *Nada en el domingo*, Barcelona, Seix Barral.
- Umbral, Francisco (1989): «Los abetos azules», en «Rueda de escritores», *Jano*, n°851, 17/23-02.
- Umbral, Francisco (1991): *Crónica de esa guapa gente. Memorias de la jet*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1995a): *Madrid 650*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1995b): «Las manos» en «Rueda de escritores», *Jano*, n°1107, 13/19-01.
- Umbral, Francisco (1996a): *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (1996b): «Antonio López pide tiempo» en «Los placeres y los días», *El Mundo*, 03-01.
- Umbral, Francisco (1998): *Historias de amor y Viagra*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (2000): Prólogo de *Madrid XXI* de Alberto Schommer, Barcelona, Lunwerg Editores y Repsol YPF.
- Umbral, Francisco (2000): «Las palabras» en «Los placeres y los días», *El Mundo*, 06-07.
- Umbral, Francisco (2001): *Un ser de lejanías*, Barcelona, Planeta.
-

- Umbral, Francisco (2003): *Los metales nocturnos*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (2005): «Rosas y vino para un poeta», *Días felices en Argüelles*, Barcelona, Planeta: 79-82.
- Umbral, Francisco (2007): *Amado siglo XX*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (2009): *Obra poética (1981-2001)*, Miguel García-Posada (ed.), Barcelona, Seix Barral.
- Umbral, Francisco (inédito): *El hijo de Greta Garbo*, Obra de teatro, Archivo Fundación Francisco Umbral.
- Umbral, Francisco (s.f.a): «Yo o Francisco Umbral», *Penthouse*, Archivo Fundación Francisco Umbral: 11-12.
- Umbral, Francisco (s.f.b): «Pintar y curar», Archivo Fundación Francisco Umbral, sin fuentes.
- Umbral, Francisco (s.f.c): «La elipse», en «Rueda de escritores», *Jano*, Archivo Fundación Francisco Umbral.
- Umbral, Francisco (s.f.d): «Las gafas», en «Rueda de escritores», *Jano*, Archivo Fundación Francisco Umbral.
- Umbral, Francisco (s.f.e): «Oficio de escribir», en «Rueda de escritores», *Jano*, Archivo Fundación Francisco Umbral.
- Ramón del Valle-Inclán (1920): *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa (2002).

SOBRE LOS AUTORES

Javier Bengoa Mardaras

ARQUITECTO y titular docente de las asignaturas de Dibujo y Proyectos Arquitectónicos en la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), Javier Bengoa Mardaras «Mungi» ha recibido a lo largo de su amplia trayectoria profesional numerosas distinciones, como el primer puesto del Concurso Nacional P. Etxebarria en colaboración con IMB, primer premio Museo de la Industria de Agorregi y su Entorno Paisajístico. Premio de Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro 2005 Ex-aequo por el Mirador y las Escaleras de Acceso a la Playa de Bakio. Y mención especial a escultura, por el COAVN, entre otros.

Contact information: javier.bengoa@ehu.eus

Bénédicte de Buron-Brun

Profesora Titular acreditada en la Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia). Especialista en Francisco Umbral, ha escrito numerosos artículos, ha organizado varios coloquios internacionales y ha coordinado otros tantos libros sobre su obra literaria y periodística: *Francisco Umbral: una identidad plural*, *Mujeres de Umbral*, *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, *Francisco Umbral. Verdades y contraverdades del Cuarto Poder*. En breve publicará *Treinta cuentos y una balada* de Francisco Umbral (ed. Renacimiento). Sus trabajos versan también sobre otros autores españoles e hispanoamericanos y sobre traducción especializada. En torno a estos temas ha editado los volúmenes *Identité, altérité, interculturalité : perceptions et représentations de l'étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique*, *Poétique et traduction* o *El humor y la ironía como armas de combate: Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*.

Contact information: benedicte.deburonbrun@univ-pau.fr