

LA ELEGÍA FUNERAL EN LA PRENSA ESPAÑOLA: «UNA VIDA» DE ROSA MONTERO¹

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

sisina@usal.es

La columna de escritor es un género que muestra la estrecha relación que existe entre el periodismo y la literatura. Aunque se podría rastrear el origen del columnismo español contemporáneo en el articulismo del siglo XIX (Seoane, 1996), su antecedente más significativo es Mariano José de Larra (Seoane, 2005: 9-10)², y aunque esta forma de escritura viviera una primera juventud con los autores del 98³, su eclosión y su caracterización específica como género autónomo tiene lugar durante los años 90 del pasado siglo XX (Grohman: 2005: 3). Por aquel entonces se daban las condiciones que lo hacían posible. La Transición española estaba ya consolidada, lo que suponía que también lo estaba la libertad de prensa y que los periódicos surgidos tras la muerte de Franco (entre ellos algunos tan significativos como *El País*, *Diario16* o *El Periódico*) se habían establecido firmemente entre los medios de comunicación en español y gozaban de la credibilidad de los lectores. El columnismo que por entonces escribían Rosa Montero, Manuel Vázquez Montalbán, Manuel Vicent, Maruja Torres, Sol Alameda o Francisco Umbral, buscaba no tanto confrontar una información objetiva como elaborar una escritura divagatoria que mostraba una opinión personal o una visión concreta del mundo y de la realidad. Se trataba de textos de carácter subjetivo en los que se cuidaba el estilo, la elaboración y la expresión literaria, peculiaridades que mantiene el género en la actualidad.

Si desde el punto de vista formal la columna cuenta con elementos específicos que se enmarcan en su *exergo* o *paratexto* (Grohmann, 2005: 4) y desde el punto de vista temático acoge con libertad cualquier materia o argumento (Grohmann, 2005: 4; Miguel, 2004: 13) —esté o no relacionado con la realidad inmediata—, lo más relevante desde la perspectiva literaria es su clara voluntad de estilo que

¹ Este artículo se ha escrito al amparo del Proyecto de Investigación K121 financiado por la Universidad de Salamanca.

² Grohmann (2005: 2) resume el carácter protocolumnístico de Larra aludiendo a «su profunda preocupación por la utilización de la lengua, su concepción del articulismo como género literario, la primacía concedida al estilo y los recursos retóricos, la ficcionalización de la realidad y del 'yo', y su empleo de la parodia, la sátira, el humor y el *ridiculum* en general con fines críticos».

³ Curiosamente, los escritores noventayochistas y posteriores consideraron que la columna era una forma de ganarse la vida (Seoane, 2005: 10-11).

condiciona algunos de sus aspectos fundamentales. Entre ellos, son destacables tres por la importancia que revisten en «Una vida», el texto que Rosa Montero publicó en *El País* el 5 de mayo de 2009: el yo ficcional, la estructura circular y el *ethos*.

Como señala López Hidalgo (2005: 20), la presencia de la ficción en la columna «es una de sus características definitorias porque, a excepción del artículo [...], ningún otro género periodístico admite la fábula como posible recurso para analizar la realidad». En estas composiciones el autor se ficcionaliza a sí mismo, al igual que sucede en otros géneros como la novela o el cuento, y funciona a un tiempo como narrador y como personaje (Grohmann, 2005: 5). El suyo es, por lo tanto, un hablar retórico en el sentido en el que Martínez Bonati (1983: 133-135) utiliza el término. La ficcionalización es una regla de oro de la columna literaria, razón por la cual resulta tan extraño, y a la vez tan significativo, encontrar ejemplos que la infrinjan y que muestren un yo desnudo que expone su alma, su corazón o sus vísceras en las páginas del periódico, como sucede en la de Montero.

En el primer acercamiento de los lectores de *El País* a «Una vida» aquel 5 de mayo de 2009 descubrieron una composición que, de forma poética, desgranaba lo que supone estar vivo, al tiempo que celebraba esa realidad. Contaba, además, con un alto grado de lirismo, aunque nada hacía presagiar su motivación ni los sentimientos vivísimos que se escondían detrás de aquellas palabras. Lo que ignoraba la mayor parte de los lectores era que el marido de la autora había fallecido el día anterior, y que la composición era un homenaje a él y a la vida que habían compartido. El conocimiento de este dato biográfico es esencial porque cambia el sentido de la interpretación: no es lo mismo leer un texto que aborda en general el tema de la vida que hacerlo después de conocer su causa. En este caso, Rosa Montero publicó un escrito íntimo en el periódico porque su trabajo como columnista en *El País* se lo permitía. También Larra⁴ reflejó en sus últimos artículos su yo más desgarrado ante los lectores, en su caso, como señalaba Umbral (1965: 226), porque aunque en aquel tiempo angustioso lo normal es que hubiera escrito un poema maldito o un tratado sobre la desesperación, «tiene contrato con un periódico y lo que ha de hacer es un artículo». En este sentido, el lugar en el que aparece la columna es importante. El periódico le permite a Montero firmar una obra breve de amplia difusión, aunque nada hace imaginar su íntimo componente emocional que supera el horizonte de expectativas del género y que la aproxima por su temática a la elegía funeral. La originalidad de este texto atañe, pues, a varios frentes porque se trata de una columna literaria de alto valor emotivo, de carácter no ficcional y con tintes elegíacos.

El texto, como sucede en los ejemplos más acabados de esta forma de escritura, tiene estructura circular⁵ y desde el punto de vista del contenido refleja lo que es una vida. Para ello, recoge diferentes

⁴ El de Larra es un ejemplo paradigmático de ruptura de la regla de la ficcionalidad inherente al género. Si en él resulta obvio el carácter fabulador de los artículos, lo cierto es que al final de su trayectoria sus textos son cada vez más desgarrados y están escritos con el corazón en la mano.

⁵ Umbral, uno de los más expertos cultivadores del género, se refirió así a la estructura cerrada de la columna: «En la columna, yo arranco con un primer párrafo breve [...]. Luego, me despeño por el primer folio, donde me tomo libertades y digo lo que se me ocurre, citas, cosas. [...]. Y, después, en el tercero, en las quince últimas líneas, que es donde empiezan los problemas, pues se vuelve al principio y se acabó». También Joan Perucho defiende la idea de que la columna se

momentos del desarrollo vital y los agrupa en tres etapas: niñez-adolescencia-primera juventud, madurez y fase final que termina en la muerte. La representación de diferentes edades de la vida ya se encuentra en Hipócrates, que condicionado por el valor sagrado que tenía el número, consideraba que eran siete; Horacio, en la *Epístola a los Pisones* (vv. 159-175), se refería a cuatro, lo mismo que Gracián en *El Discreto*, donde pergeña una urdimbre alegórica en la que muestra su correspondencia con las estaciones del año (Senabre, 1979: 22-23; 75). En la *Retórica* (II, 12-14), Aristóteles dividía la vida del hombre en tres etapas y consideraba la edad madura como el mejor período, situado en un justo medio libre de los vicios que condicionan los otros dos. La vida, como resume Le Goff (2003: 243), «es una sucesión de tres fases: crecimiento, estabilidad y declive (*augmentum, status et decrementum* [...])», tripartición que corresponde exactamente con la del Estagirita y con la que establece Montero en «Una vida».

A continuación anoto el texto para facilitar la lectura del comentario:

«Una vida»

Un cabrilleo de agua y sol en el mar, o quizá en una piscina. El cuerpo caliente y esponjoso como pan recién hecho.

Sombras en la noche, una pesadilla. Las manos de tu madre encendiendo el mundo, disolviendo los monstruos. Ordenando las cosas.

Carreras jadeantes, frenéticas risas, juegos de niñez en patios retumbantes.

Melancolía aguda de lo aún no vivido. Intuición adolescente del resto de tu vida. Deliciosa tristeza.

La carne, un tesoro. El vertiginoso misterio de los cuerpos. El amor estallando como una supernova y dejándote ciego.

Y también el desamor: un agujero.

Una noche de agosto en pleno campo, un alboroto de cigarras, una luna llena de color naranja que parece el decorado de un teatrillo japonés, el tiempo por una vez piadosamente detenido. La plenitud, que siempre es sencilla.

Mirar a un amigo, mirar a tu amante y ver en sus ojos el pasado común. Contemplarte en los otros como en un espejo.

La serenidad que llega tras las lágrimas. Y también todas las risas compartidas, los momentos de juego, las carcajadas dichosas.

Todos los libros leídos, las músicas gozadas, los besos recibidos. Y una conversación una tarde de invierno comiendo chocolate frente a la chimenea.

La alegría de vivir. Y la fugaz y espléndida belleza.

Una noche de angustia. Intuición de la muerte. Una mano en la tuya. La cama es una balsa en mitad del naufragio.

Una novela leída al lado del lecho de un enfermo mientras llueve.

Torbellinos de polvo en un rayo de sol, un universo ínfimo.

organiza siguiendo una estructura circular: «empiezo y acabo con una frase poética, porque es así como me gusta entrar y salir de la vida». (Miguel, 2004: 22)

Un cabrilleo de agua. El último chispazo.

Esta poca cosa, o esta enormidad, es una vida.

A modo de letanía, la composición está formada por frases muy breves que pueden identificarse con los versículos bíblicos. Todas ellas, salvo la última, carecen de verbo personal y abundan en sustantivos y adjetivos. En realidad, hacen la función de un sujeto gramatical amplificado, cuyo predicado coincide con las últimas palabras del texto. La dilatación del sujeto responde a la extensión de la vida, de cuya enormidad y pequeñez se hace eco el último versículo a modo de oposición paradójica. La vida, en efecto, puede ser extraordinariamente amplia o extraordinariamente pequeña, según la perspectiva que adopte quien la valora y el momento en el que lo haga. La expansión del sujeto, además, retrasa el desenlace como si este fuera la solución al enigma planteado, aunque sorprendentemente –y ahí está de nuevo la paradoja– se hallaba al inicio porque coincide con el título de la composición. También resulta significativa la falta de nombres y pronombres, sujetos concretos y formas personales del verbo. Así, el texto se caracteriza por cierta vaguedad inicial que al final se diluye para desaparecer definitivamente cuando el lector conoce las razones que impulsaron la escritura. Con esta indeterminación, la autora tal vez pretenda neutralizar las emociones que están latentes y que el lector recoge a medida que avanza su reflexión tras sucesivas aproximaciones al texto y, sobre todo, cuando es consciente del motivo que le dio origen. Además, con ello consigue universalizar el contenido de la composición.

La columna puede dividirse en tres partes que reflejan el desarrollo de una vida según el orden aristotélico mencionado y que evolucionan siguiendo el *ordo naturalis* temporal, reflejando el tópico del *tempus fugit*. Frente al carácter general del argumento, en ocasiones se especifica una situación concreta, introducida por un artículo indeterminado que, de nuevo paradójicamente, tiene en el texto un carácter definido. Así, la pieza se inicia con la fórmula «un cabrilleo» que se repite al principio de la línea 10 («una noche») y más adelante en la línea 20 («una noche»). Cada una de ellas marca el inicio de una parte. En la primera, se desarrolla la situación vital durante el ciclo incipiente de la vida: la niñez, la adolescencia y la primera juventud; en la segunda, se recoge las vivencias esenciales durante la madurez, mientras en la tercera se trata de recrear situaciones propias de la última fase de la vida. Todas se relacionan porque desarrollan diferentes tiempos del devenir humano y porque muestran la evolución y el crecimiento del individuo. También porque en cada una se hace mención a una noche que se singulariza de forma especial. En la primera etapa, la referencia se centra en una noche de infancia en la que el niño vive una pesadilla. De ella lo libera la madre, cuyas manos, metafóricamente, encienden el mundo y lo sacan de la oscuridad en la que habitan los monstruos. La madre es, pues, el hada buena que nos rescata de las tinieblas infantiles mientras devuelve al mundo el orden perdido.

En la segunda parte se alude a una noche de agosto, mes que simbólicamente corresponde a la etapa de madurez del ser humano, como sucede en el texto. Es también la etapa más plena, según

señaló Aristóteles en la *Retórica*(II, 12-14)⁶. Esta noche de agosto no se caracteriza, como la anterior, por su oscuridad, ni está dominada por monstruos. Contrariamente, aparece iluminada por una luna llena y grande de color naranja, cuyo valor metafórico sitúa la escena en un no-tiempo al fin «piadosamente detenido». Lo significativo no es solo esa suspensión, sino que tenga un carácter piadoso. El adverbio recoge el sentido de la misericordia y la benignidad que solo algunas veces nos conforta ante la insatisfacción de la vida y que recibimos como un bálsamo sanador. Por eso conduce a la plenitud del momento, que se amplía y representa la etapa vital de la madurez.

La tercera noche, que así mismo se sitúa en la tercera parte del texto, tiene lugar al final de la vida. Al igual que la primera, es una noche de pesadilla –ahora, más concretamente «de angustia»–, pero frente a aquella, en la que la madre disolvía los monstruos y ordenaba el desorden del mundo, en esta aparece una «intuición de la muerte» que deja sentenciado el futuro al introducir un término hasta ahora encubierto y que vincula el texto con la elegía. En la madurez, frente a lo que sucedía en la infancia, el individuo arrostra solo su destino.

Si estas tres noches representan momentos importantes en la vida de una persona, las diferentes partes en las que se divide el texto marcan etapas vitales más generales, como señalé líneas arriba. La primera encarna la infancia y primera juventud. Se inicia con una imagen («Un cabrilleo de agua y sol en el mar, o quizá en una piscina») que se repite, en parte, al final, evidenciando la estructura circular habitual en el columnismo que hace de cada ejemplar una especie de objeto perfecto: «Un cabrilleo de agua. El último chispazo». El cabrilleo inaugural revela el instante en el que la madre es consciente de que dentro de ella late un nuevo ser. Ese cabrilleo, tal vez como reflejo de ese primer momento, se repite metafóricamente al final, solo que ahora no se vincula con el sol en el mar o en una piscina, sino con el último chispazo. Frente a aquel, que conservaba connotaciones de infancia en la mención al agua y atesoraba en ello la certeza del futuro, el chispazo, que es el salto repentino de una partícula aislada, remite a algo que termina y que no deja nada tras de sí. Se trataría de la muerte que se hace presencia final en el texto, una muerte que, como es frecuente en nuestra tradición literaria, une cuna y sepultura, al tiempo que recoge el sentido circular de la vida, según refleja la columna.

La primera parte de la vida se revela en los seis primeros párrafos. Dentro de ellos, los tres iniciales responden a la infancia, el cuarto a la adolescencia y los dos últimos a la primera juventud. La etapa inicial se manifiesta de forma muy visual. Del cuerpo del niño se dice que es «caliente y esponjoso», para lo que Montero utiliza una imagen táctil que corresponde al término real de la comparación: el «pan recién hecho». También en esa etapa, tiempo después, aparecen las sombras, el mundo oscuro, el miedo a lo desconocido, que se simboliza con la noche y con las pesadillas ya mencionadas. La niñez, que ahora aparece expresamente nombrada, también se representa con las risas, las carreras y los juegos, lo que vincula el texto con la realidad.

⁶ Aristóteles resume así las características del hombre en esta etapa vital: «Hablando en términos generales, el hombre maduro posee las cualidades provechosas que están distribuidas entre la juventud y la vejez, y se queda en un término medio y ajustado en las que una u otra se exceden o quedan cortas» (2004: 136).

La adolescencia, tiempo de indefinición y dudas, se identifica con la melancolía del futuro, con la intuición de lo que está por venir y con la tristeza que, como corresponde a una etapa llena de ambigüedad e indeterminación, se expresa por medio de un oxímoron. En efecto, la expresión «deliciosa tristeza» concentra un complejo fondo de significados aprehensibles de forma intuitiva que recoge lo paradójico de las percepciones y de las emociones propias de ese período vital.

La primera juventud se resume en el hallazgo del amor. Aquí los términos tejen una red semántica relacionada con el espacio interestelar: el misterio de los cuerpos, la supernova, la ceguera y el agujero, además de su significado obvio en el texto, connotan respectivamente los cuerpos celestes, las estrellas que liberan energía, los agujeros negros del universo y los espacios sin luz. Si el amor es metafóricamente un misterio que estalla y deja ciego al que lo experimenta, el desamor es una nada oscura que lo engulle todo. Y de nuevo la paradoja, porque tanto la invidencia como esa región tenebrosa de amplio campo gravitatorio muestran de forma metafórica la ausencia de luz sobre el individuo. En el caso del amor, le impide percibir de forma objetiva los contornos de la realidad (de ahí la expresión «dejándote ciego»); y en el del desamor, le condena a vivir en un pozo sombrío del que parece imposible salir.

La referencia a la etapa central de la vida, la madurez, se inicia con la alusión a un momento específico –una noche de agosto en el campo– mientras cantan las cigarras y una superluna anaranjada decora la escena. El paisaje parece el contrapunto del *locus amoenus*, aunque domina el ambiente una sensación de plenitud. También de emoción al percibirse que el tiempo, al igual que sucede en el espacio clásico, se ha parado al fin en ese punto, amparando un instante perfecto en su sencillez. No contribuyen a él ni el logro de bienes materiales ni el reconocimiento social, sino tan solo el reflejo del sujeto en otros que dan fe de su paso por la vida. Ese mismo estado de gloria, que se relaciona con la simplicidad de las cosas, también se vincula en el texto con la serenidad. Se inicia entonces una recopilación de hechos vitales que se relacionan con otros aludidos en las primeras etapas: las risas, el juego y las carcajadas, ya presentes en la infancia, se repiten en la madurez. Ahora se menciona también los libros leídos y las músicas gozadas, que representan momentos placenteros y dichosos de la vida, así como los besos recibidos, que se vinculan con el amor descrito en los párrafos juveniles. La especificación de «una tarde de invierno», evidentemente excepcional para el sujeto lírico aunque no se determine el motivo, se relaciona con la «noche de agosto» que iniciaba el momento vital, tanto por la mención específica a una parte del día (tarde / noche) como por la oposición entre aquel momento, que sucedió en pleno agosto en el campo, y este, que se desarrolla en invierno y en un interior frente a la chimenea.

El final de esta etapa, que en su afán recopilatorio prepara para la siguiente, se resume en la felicidad que supone estar vivo y en la contemplación de la belleza, propia del período al que se alude, que es a un tiempo «espléndida» y «fugaz», y que así mismo se vincula con la plenitud y la serenidad mencionadas antes. La «alegría de vivir», además, se opone a la muerte con la que se inicia de forma expresa la última parte del texto, que, no obstante, estaba ya preanunciada en la alusión al invierno. Como señalé líneas arriba, en la clasicidad y a lo largo de toda la historia de nuestra literatura, se

establecía una relación entre las edades de la vida y las estaciones del año, de modo que tradicionalmente el invierno se ha vinculado con la última, como señala Gracián en *El Discreto*: «Acaba con todo el Ivierno helado de la vejez» (Senabre, 1979: 23). También Baroja, que como buen noventayochista utiliza las estaciones con valor simbólico en sus novelas⁷ (Rivas Hernández, A. 1998a: 19-20), tituló la última parte de *La sensualidad pervertida* «De cara al invierno»⁸ (Rivas Hernández, 1998b: 116-118).

A partir de ahora, se inicia la mención a la etapa definitiva en el desarrollo vital de la persona y con ella la referencia explícita a la muerte, lo que revela el carácter elegíaco del texto. Se trataría de una forma moderna de elegía que carece de los elementos que configuran el género en su concepción tradicional⁹ y que no se recrea en la situación luctuosa. En el texto, de hecho, no aparece mencionada la persona desaparecida¹⁰ (la única referencia es un «tú» difuso que se refleja en el posesivo «tuya» de la línea 20), lo que, por otra parte, no invalida la profundidad del sentimiento del elegista, ni sugiere que entre él y el fallecido haya una brecha emocional, sino todo lo contrario (Poeta, 2013: 19). Incluso apenas se nombra la muerte, aunque su presencia late connotativamente en muchos de los términos que se recogen en la última parte de la composición. Así, la columna podría ser considerada una «antielegía» no solo por lo que le falta respecto a la formulación clásica, sino también por su paratexto, como señalé al principio. Además, ya desde el mismo título pone el acento en la afirmación de la vida, cuya valoración en el desarrollo de los versículos resulta extraordinariamente positiva. Si bien se percibe un tono levemente melancólico ante la intuición de la muerte, lo cierto es que el texto está dominado por la alegría de vivir y por la plenitud de saberse vivo. La composición es, de hecho, un elogio desbordado de la vida, a tal punto que la muerte parece reforzar el placer de transitar por ella y de gozar de cada momento. Así, es posible que la consolación propia del género elegíaco adopte en este caso concreto la valoración de la vida y el rechazo negativo de la muerte sobre ella, como también sucede en el poema unamuniano «En la muerte de un hijo», donde el deceso se presenta como un ciclo vital necesario que completa y da sentido a la existencia (Camacho Guizado, 1969: 278-279).

En la columna, este enaltecimiento de la vida se relaciona con el *ethos* retórico que, adaptado al género periodístico, es la imagen que deja de sí el autor dentro del texto, vinculada con su carácter moral y con los valores que transmite. Además, es responsable de su interacción con el lector (López Pan, 2005: 14), necesaria para que este descubra en el autor alguien con quien empatiza y de quien se fía, un «yo» gemelo capaz de reflejar sus sentimientos o su forma de ver el mundo y de explicarlo. Es

⁷ El ejemplo más acabado son las *Sonatas* de Valle-Inclán.

⁸ En la novela se dibuja la vida de Luis Murguía desde la infancia hasta la vejez.

⁹ Según María Rosa Lida (1941: 159), «la convención retórica exigía tres partes al poema fúnebre: consideraciones sobre la muerte, lamento de los sobrevivientes y alabanzas del difunto». El texto de Rosa Montero no cumple con ninguna de ellas, ni siquiera es un poema en sentido estricto. Aunque sí podría considerarse que tiene un carácter consolatorio porque al tratar sobre la muerte de un ser querido, la escritura adquiere sentido catártico. En este sentido, Camacho Guizado (1969: 16) señala cómo «el mismo hecho de escribir un poema a la muerte de un ser querido, es ya una manera de objetivar el suceso desgraciado, de “purgar” la pasión, de consolarse». Este es el sentido en el que se adopta aquí el término «elegía».

¹⁰ Podría responder a una de las direcciones del género elegíaco señaladas por Pedro Salinas, aquella en la que el autor no se centra en el difunto, sino que «apunta hacia un norte meditativo: mueve al lector hacia su propia intimidad y empuja su espíritu a la reflexión moral, hacia las consideraciones generales sobre la vida y la muerte» (Salinas, 1974: 66).

ahí donde funciona el aprecio por la vida, la descripción verosímil de sus diferentes etapas, la reflexión moral sobre el paso del tiempo y la carga emotiva que late detrás de los versículos. Al transmitir esos valores, Montero conecta con la afectividad del lector, más aún cuando este conoce la trastienda autobiográfica de la composición.

El declive final de la vida se inicia con la mención a «Una noche de angustia», que alude a un momento concreto y que se relaciona con las otras dos mencionadas: con la primera porque si aquella inauguraba el texto, esta lo cierra; también porque, en ambos casos, la valoración del tiempo y de los acontecimientos descritos es negativa: si en aquella aparecía la pesadilla infantil, en esta tiene lugar la intuición de la muerte que, en lo que tiene de presentimiento sobre el futuro, se vincula con la intuición adolescente que aparecía en la primera parte de la composición. Esta tercera noche lo es «de angustia», por lo que presagia el final del ciclo vital que coincide con la conclusión. El momento, aunque difícil y lleno de dolor, abunda en complicidades entre los dos sujetos que ya se vislumbran: el «yo», que paradójicamente permanece oculto detrás de todas las fórmulas de impersonalidad, y el «tú» cuya presencia esquiva se observa en el posesivo mencionado líneas arriba. La cama se presenta como espacio de refugio y lugar de encuentro, y se relaciona con otras dos anteriores de carácter implícito: la de la pesadilla infantil de la línea 3 y la del descubrimiento del sexo de la línea 7 («La carne, un tesoro»). Además, ahora se carga de connotaciones y se convierte en un doble espacio en el que los amantes comparten y se cobijan de la realidad adversa: por un lado, es amparo, un universo mínimo en el que el yo y el tú se pertrechan para resistir y seguir adelante; por otro, es el ámbito del sexo, del mismo modo reservado para ellos, que igualmente se convierte en tabla de salvación momentánea, lo que se expresa por medio de una metáfora náutica, «una balsa en mitad del naufragio».

El siguiente versículo supone una mezcla de lo real y lo metafórico. La alusión al «lecho de un enfermo» revela de forma explícita la circunstancia adversa. Ya no es solo una noche de angustia que quizá podría haberse disuelto como la pesadilla de las primeras líneas; ni la intuición de la muerte, que situaría lo luctuoso en el terreno del acaso. Además, la cama de líneas anteriores se ha transformado en «lecho», término que se ha cargado de connotaciones inequívocamente funestas. Por otra parte, la «novela leída» se relaciona con los libros mencionados en la etapa de plenitud, y como en aquella circunstancia, revelan la existencia de un sujeto vinculado con lo literario o, en su defecto, con el mundo de la cultura, que pone el foco en la autora real del texto.

Toda la última parte abunda en términos que connotan la idea de la muerte o la expresan directamente. Se inician con la noche de angustia que augura una situación de pesadumbre confirmada en la mención fúnebre de la frase siguiente. Y reaparecen en la alusión al naufragio y en la más concreta —ya no es solo una intuición— al enfermo postrado. La lluvia cobra aquí tintes metafóricos, fundamentalmente porque se opone de forma inequívoca a la luminosidad que domina el texto. El polvo que se menciona a continuación se relaciona también a la muerte porque remite al versículo del libro del Génesis («Polvo eres, y en polvo te convertirás», 3: 19), mostrando una vez más el carácter efímero de nuestra vida en la tierra. La existencia de cada uno se presenta como un todo de dimensiones mínimas si se atiende a la infinitud del universo, aunque dentro de ese espacio ilimitado forma un

microcosmos («un universo ínfimo»), lo que sitúa al hombre en una corriente mundana de aprecio por la vida presente en otros pasajes, según he señalado.

Tras el «último chispazo», que evidentemente remite a la idea del final, la columna regresa al principio. La estructura circular se manifiesta en varios aspectos: en la repetición postrera de la fórmula de apertura («Un cabrilleo de agua»); en la referencia al sol, también presente al inicio; y en las últimas palabras que recogen el título, de modo que el texto se cierra y vuelve al origen. Y lo mismo sucede desde el punto de vista conceptual, porque en la composición se unen el principio y el final de la vida, lo que se vincula con el versículo del Génesis que sitúa el texto en una corriente cultural de raigambre cristiana, según la cual morir es volver al lugar del que partimos al nacer. También con el tópico barroco que une cuna y sepultura antes mencionado. Es interesante destacar la estructura quiasmática que se establece entre «un universo ínfimo» y «[E]sa poca cosa, o esa enormidad». A ello se une la relación semántica entre «ínfimo» y «poca cosa», por un lado, y «universo» y «enormidad» por otro, así como la oposición entre los dos miembros de cada pareja. Para mayor complejidad, existe afinidad fonética entre «universo» y «enormidad», lo que pone en evidencia, una vez más, el cuidado compositivo de la autora.

Rosa Montero publicó en el diario *El País* una columna literaria no ficcional con una importante carga emotiva que la acerca más a lo poético que a lo periodístico, mostrando la flexibilidad del género. El texto destaca por su contención, a pesar de que habría resultado fácil deslizarse hacia lo lacrimoso –dado su luctuoso contenido autobiográfico– o quizá hacia lo banal. También es destacable su componente elegíaco, que lo sitúa dentro de una tradición genérica muy antigua, así como su preñez de tópicos literarios –muchos de carácter clásico– que lo dotan de un significativo valor moral. Todo ello revela su calidad, tanto desde el punto de vista humano como del literario, y es muestra de la lucidez de su autora –casi una obsesión en sus columnas (Gascón-Vela, 2005: 30)–, que fue capaz de utilizar su rutina en el periódico para escribir un texto personal en el que las emociones están neutralizadas. Es el lector el que las activa cuando actualiza el texto y cuando, al conocer su trasfondo, alumbra su intensa carga afectiva.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (2004): *Retórica*. Buenos Aires, Gradifco.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo (1969): *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos.
- GASCÓN-VELA, Elena (2005): «Rosa Montero y la insoportable cotidianidad del mal», *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, *Ínsula*, 703-704, pp. 29-31.
- GROHMANN, Alexis (2005): «La escritura impertinente», *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, *Ínsula*, 703-704, pp. 2-5.
- HORACIO (2012): *Arte Poética*. Ed. Juan Antonio González Iglesias. Madrid, Cátedra, Clásicos Linceo.
- LE GOFF, Jacques (2003): *Diccionario razonado del occidente medieval*. Madrid, Akal.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1941): *Libro de Buen Amor: Selección*. Buenos Aires, Losada.

- LÓPEZ HIDALGO, Antonio (2005): «Realidad y ficción en la columna periodística», *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, *Ínsula*, 703-704, pp. 18-20.
- LÓPEZ PAN, Fernando (2005): «El *ethos* retórico, un rasgo común a todas las modalidades del género columna», *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, *Ínsula*, 703-704, pp. 12-15.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Ariel.
- MIGUEL, Pedro de (2004): *Articulismo español contemporáneo. Una antología*. Madrid, Marenostrum.
- MONTERO, Rosa (2009): «Una vida», en http://elpais.com/diario/2009/05/05/ultima/1241474401_850215.html (última consulta, 31-5-2017).
- POETA, Salvatore (2013): *La elegía funeral española. Aproximación a la «función» del género y antología*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (1998a): «Elementos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja», *La escritura interminable. Pío Baroja (1898-1998)*, *Ínsula*, 617, pp. 18-20.
- (1998b): *Pío Baroja: Aspectos de la técnica narrativa*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SALINAS, Pedro (1974): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona, Seix Barral.
- SENABRE, Ricardo (1974): *Gracián y El Criticón*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SEOANE, María Cruz (1996): *Historia del periodismo en España 2. El siglo XIX*. Madrid, Alianza.
- (2005): «Para una historia de la columna literaria», *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, *Ínsula*, 703-704, pp. 8-11.
- UMBRAL, Francisco (1965): *Larra. Anatomía de un dandy*. Madrid, Alfaguara.