

HOMOEROTISMO Y PROVOCACIÓN EN *EL GIOCONDO* (1970), DE FRANCISCO UMBRAL

José Luis Ramos Rebollo

Universitat de Lleida

jose.ramos@filcef.udl.cat

RESUMEN: Una de las primeras novelas de Francisco Umbral, El Giocondo (1970), ofrece un recorrido por la “noche madrileña” de la segunda mitad de la década de los 60 de la mano de un numeroso y heterogéneo grupo de personajes, entre los que destaca el protagonista, cuyo nombre da título a la obra, y dos parejas masculinas formadas por dos clientes y dos jóvenes que se prostituyen; estos brindan sendos pasajes homoeróticos en una novedosa ficción literaria, publicada dos meses después de la promulgación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, entre cuyos rasgos más destacados se encuentran el homoerotismo y la provocación.

PALABRAS CLAVE: homoerotismo, prostitución, literatura española, representación, siglo XX, Francisco Umbral.

HOMOEROTISM AND PROVOCATION IN *EL GIOCONDO* (1970), BY FRANCISCO UMBRAL

ABSTRACT: El Giocondo (1970) was one of the first fictions written by Francisco Umbral. The book shows a great and heterogeneous group of characters walking throughout the «noche madrileña» in the late 1960s. Among them, the young lead named Giocondo and two gay couples formed by two clients and two young hustlers stand out. These are the ones playing in the two homoerotic passages. The original novel, whose two most distinctive characteristics are homoeroticism and provocation, was published (only) two months after the Social Dangerousness and Rehabilitation Act had been passed.

KEYWORDS: homoeroticism, prostitution, Spanish literature, representation, Twentieth Century, Francisco Umbral.

HOMOÉROTISME ET PROVOCATION DANS *EL GIOCONDO* (1970), DE FRANCISCO UMBRAL

RÉSUMÉ: *El Giocondo* (1970), l'un des premiers romans de Francisco Umbral, retrace le parcours d'un groupe de personnages hétéroclites dans la "nuit madrilène" de la seconde moitié des années 60. Parmi eux se distinguent le personnage éponyme, ainsi que deux couples d'hommes formés par deux jeunes prostitués et deux clients. Cet ouvrage marque l'apparition des passages homoérotiques dans la création littéraire. L'homoérotisme et la provocation sont les traits les plus marquants de ce roman, publié deux mois après la promulgation de la Loi de Danger et Réinsertion Sociale ("Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social").

MOTS CLÉS: homoérotisme, prostitution, littérature espagnole, représentation, 20ème siècle, Francisco Umbral.

Recibido: 30/01/2018. Aceptado: 07/06/2018

El 27 de agosto de 1970, dos meses antes de que viera la luz *El Giocondo*, Francisco Umbral (1932-2007) respondía, en la edición sevillana del diario *ABC*, a las preguntas de Antonio Burgos ante la inminente publicación de su novela. Contestaba el autor a la cuestión sobre el tema de la misma: "Son las heterodoxias sexuales, tanto en hombres como en mujeres, a través de una noche en Madrid" (1970: 11). El periodista andaluz inquirió al escritor madrileño: "¿Será entonces *El Giocondo* una novela con escándalo?" (*ibíd.*), a lo que replicó Umbral: "No, será una novela vendible" (*ibíd.*). Estas aseveraciones anticipaban, tal como recogió Ana Caballé, por un lado, la polémica que sembraba con la obra debido a su lectura en clave –"todo el mundo buscaba quién podía esconderse detrás" (2004: 225) de cada personaje– así como, por otro lado, el éxito que cosechó, superando las ocho reediciones de la novela (15). Las valoraciones negativas que recibió por parte de la crítica no coincidieron con la notoriedad pública. A modo de ejemplo, Eduardo G. Rico afirmaba en una publicación general tan influyente como *Triunfo* que *El Giocondo* no era sino "un intento experimental de cierta ambición tanto en lo material como en lo formal [...] una sucesión de escenas sin engarce dramático, al servicio de una tesis moralizante [...] sin hondura [...] tal vez por no estar el autor a la altura de los propósitos que abrigaba" (1970: 43).

Sirva la acogida antitética que tuvo la novela por parte de público y crítica para anticipar el contenido de estas líneas. En primer lugar, presentaré el antecedente homoerótico en una novela de Umbral que precedió a la publicación de *El Giocondo*. En segundo lugar, transitaré por el heterogéneo grupo de personajes que, a modo de satélites, orbita alrededor del protagonista que da nombre a la novela. En tercer lugar, analizaré las representaciones de las sexualidades disidentes que ofrece Umbral, así como el lenguaje de carácter sexual que utiliza. Finalmente, me detendré en las dos subtramas de prostitución masculina homosexual que, pese a aparecer desmenuzadas a lo largo de la novela, constituyen la mejor representación del homoerotismo de la noche madrileña en la víspera de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social.

Umbral, nacido en Madrid en 1932 y criado en Valladolid hasta su juventud,¹ rememoraba en *La noche que llegué al Café Gijón* (1977) la primera velada que pasó en el cafetín de la villa, ciudad donde se trasladó en 1961 y cuyo paisaje determinó la mayor parte de su obra, tal como han analizado Rocamora (1984), Penedo (1995) y Bellido (2009):

La primera noche que entré en el Café Gijón puede que fuese una noche de sábado. Había humo, tertulias, un nudo de gente en pie, entre la barra y las mesas, que no podía moverse en ninguna dirección, y algunas caras vagamente conocidas, famosas, populares, a las que en aquel momento no supe poner nombre. Podían ser viejas actrices, podían ser prestigiosos homosexuales, podían ser cualquier cosa. Yo había llegado a Madrid para dar una lectura de cuentos en el aula pequeña del Ateneo, traído por José Hierro, y encontré, no sé cómo, un hueco en uno de los sofás del café. (Umbral 1977: 9)

Umbral recurriría en *Balada de Gamberros* (1965), publicada poco tiempo después de su llegada a Madrid, a las relaciones homosexuales. Allí se ofrece una curiosa alusión, aunque marginal, a la prostitución masculina homosexual a través de un diálogo entre el protagonista y Dupont, quienes hacen referencia a dos personajes, el tío Oscar y el Buja, como posible fuente de ingresos, a lo que uno de ellos responde negativamente: “Que uno todavía es macho” (Umbral 1965: 48). Unas líneas más adelante, se menciona la prostitución con mujeres

1. Una compilación exhaustiva de los datos biográficos del autor está disponible en la página de internet de la Fundación Francisco Umbral (fundada por Unidad Editorial y entre cuyos patronos se encuentran, además de la mencionada entidad, el Ayuntamiento de Majadahonda, el Ayuntamiento de Valladolid, la editorial Planeta y la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León): <http://fundacionfranciscoumbral.es>.

como alternativa: “[en el vestíbulo del Hotel Central] hay unas viejas que son extranjeras y que vienen buscando gente joven...” (*ibíd.*).

El Giocondo, primera novela de Umbral publicada por el sello Planeta, no vio la luz hasta 1970 aunque, tal como adelantó al periodista Antonio Burgos, la escribió dos años antes, en 1968: “*El Giocondo* la va a publicar Lara en Planeta. La escribí en el verano del sesenta y ocho, y la envié al Nadal de aquel año [...] Quedé tercero; luego me han dicho los del jurado que les había gustado mucho [...] pero que no podían publicarla” (1970: 11). ¿De qué trata la novela para que tuviera que esperar dos años a ser publicada? El protagonista es un hombre “andrógino” (Umbral 1970: 22), “entre la primera y la segunda juventud” (20), que transita por locales de la noche madrileña, principalmente “Lawrence”, del verano de 1968 (111), con un doble objetivo. Por un lado, hallar una fuente de ingresos estable mediante la prostitución, meta que solo consigue a través de la Marquesa. Por otro, establecer relaciones afectivas con otros hombres, propósito que también logra, aunque parcialmente, con José Luis, el criado de la señora, horas antes de ser asesinado por la aristócrata.²

La voz narrativa omnisciente de la novela relata la historia de Giocondo en tiempo, fundamentalmente, presente: “Eso es lo que VicenCortés piensa del Giocondo. O lo que el Giocondo cree que VicenCortés piensa de él. Nunca se sabe” (Umbral 1970: 29). El autor permite en contadas ocasiones que otros personajes, incluido el protagonista, tomen la palabra para ofrecer su perspectiva sobre la noche madrileña. Umbral utiliza este recurso para tamizar la información que recibe el lector sobre sus personajes. La acción transcurre a lo largo de una única noche, si bien son constantes las analepsis a noches anteriores para recordar o completar cuanto acontece en lo que debiera presagiar una velada perfecta: “Hoy echamos el cierre a todo Madrid –decía Paulo” (115). Bajo el pretexto de una novela de temática sexual, desagradable a los ojos de Delibes,³ Umbral utiliza un numeroso grupo de personajes (Martínez Rico 2002: 144) para realizar una crítica feroz a los “cuatro gloriosos del teatro, del cine, del periodismo, del arte, de la prostitución o la sexualidad” (Umbral 1970: 21) como, por ejemplo, la Marquesa –sobrenombre utilizado para encubrir a una personalidad real–⁴ y, por

2. El trágico desenlace de la novela, con la muerte de Giocondo, es anticipado en diferentes pasajes de la obra (Umbral 1970: 49, 80 y 121).

3. Afirma Caballé al respecto: “En opinión [de Delibes], las ‘novelas’ de Umbral no eran novelas en el sentido que él entendía el género –carecían de estructura y de coherencia interna–, y, por otra parte, a un “castellano viejo” como él había de desagradarle la explotación de la sexualidad que practicaba Umbral en sus libros” (2004: 228).

4. La Marquesa “se trataba de María Rosa Campos y era la amante del general Jorge Vigón,

otro, para denunciar la situación social en la que, por ejemplo, se encuentra Tedy, un “muchacho muy joven, niño de suburbio” (122), entre cuyas actividades para sobrevivir se encuentra la de prostituirse con hombres.

El personaje de la Martino es el primero en llamar “Gío” al joven protagonista, aunque no será el único. También lo hacen el actor Bruto (Umbral 1970: 44); la actriz Lola (58); la amante de Paulo, Carmen (79); el periodista Ramiro (84); y la Marquesa (152, 224). Estos dos últimos son, sin embargo, los únicos que lo hacen a través de diálogo directo. El resto de las voces, incluida la de la Martino, se funden, en el texto, con la del narrador omnisciente: “Con la camisa de cuello alto, la alta solapa de la chaqueta, una vaga burla romántica, y las manos, morenas e inseguras. ¿Te aburres, Gío?, preguntaba la Martino, maquillada de luces indirectas...” (33, el subrayado es mío). La sofisticación del sobrenombre, “Gío”, adelanta las diferencias con los jóvenes protagonistas de *Balada de gamberros* (1965). Estos adolescentes no cultivados, que no presentan ningún tipo de conflicto interior, sobreviven mediante el robo y la extorsión además de la prostitución con mujeres: “esto es más tranquilo que andar saqueando almacenes. Y menos asqueroso que hacerse el encontradizo con las tías del Hotel Central” (Umbral 1965: 60). Giocondo, al contrario que los “gamberros” Dupont o Berto, se enfrenta a la lucha interna entre la materialización de un amor homosexual que no acaba de concretarse y las relaciones con mujeres, prostibularias o no, como instrumento de socialización y de sostén vital. En abril de 1971, seis meses y cinco reimpresiones después de la primera edición de *El Giocondo*, Umbral explicaba el éxito comercial de la novela por la temática elegida en una entrevista en *La Vanguardia*. El periodista Manuel del Arco preguntó: “¿Por qué estos temas tan escabrosos?” (1971: 29). El escritor respondió: “Porque la novela de los registradores de la propiedad sería más aburrida” (*ibíd.*).

La representación de las sexualidades disidentes para la legalidad vigente de la época (la Ley de Vagos y Maleantes) constituye uno de los ejes temáticos más privilegiados a lo largo de esta novela. Por un lado, la homosexualidad masculina: en uno de los pasajes de la extensa conversación de Mario Mactas con el autor, publicada bajo el título *Las perversiones de Francisco Umbral*, en relación con la presencia de la heterodoxia sexual en su narrativa, el entrevistador le preguntó si él lo era. La respuesta de Umbral fue: “No he tenido experiencias. Ni la menor curiosidad tampoco” (1984: 76). El diálogo acerca de la cuestión se extiende a lo largo de varias páginas (74-79), en las que enumera las proposiciones recibidas

ministro de Obras Públicas entre 1957 y 1965. Este la mantenía espléndidamente y de ahí el mote de ‘la marquesa’” (Caballé 2004: 225).

(75), algunas de sus referentes literarios como Genet o Kavafis (79), así como su participación en orgías (76). En cualquier caso, en esta entrevista no se hallan en Umbral ni miedo a la censura ni fobia al homoerotismo. En este sentido, Emilio Blanco, en relación con la novela *Las europeas*, publicada el mismo año que *El Giocondo*, afirma: “tras cuarenta años de censura y prohibiciones, Umbral escribe para un lector que busca ávidamente lo explícito, la provocación, y que recibe bien este tipo de obras con contenido erótico” (2012: 589).

Diferentes modalidades de erotismo completan la nómina de temas secundarios en *El Giocondo*. Cuatro ejemplos serían los novedosos credos acerca de la asexualidad (Umbral 1970: 114) o la plurisexualidad (63); la ausencia de dogmatismo en cuanto a la orientación sexual no solo del protagonista (79); la bisexualidad que llega de Noruega, donde está normalizada, para infectar la moral de los españoles (96); o las prácticas sexuales no normativas como el trío que propone Bruto a la Martino y a Giocondo:

Seguramente, Bruto tenía todas las vanidades. Pero ahora entrelazaba sus manos con las de la Martino y el Giocondo, y les proponía, más ronco que nunca, la típica y tópica noche francesa, el *menage à trois*, y la Martino sonreía un poco humillada y un poco halagada, y el Giocondo estaba tembloroso sin temblor, los tres nos gustamos, nos entendemos bien, somos tres hermosos ejemplares, ¿no?... (43)

En la presentación del personaje de Bruto (37-43), la voz narrativa se funde, en ocasiones, con las del actor. “Bruto había llegado al club en su gran coche blanco, que tenía algo de canoa para navegar raudamente las tormentas de la lluvia de invierno. ¿Puedo sentarme con vosotros? Bruto iba dejando cosas por todas partes” (38, el subrayado es mío). El narrador extra diegético permite, en contadas ocasiones, escuchar la voz del actor. Sus participaciones dialógicas se limitan a su profesión –“¿Tenéis obra hasta el final de la temporada?” (41), “–Quizá me llame Gassman para su carpa” (42)– o a responder, con vehemencia, a la pregunta de la Martino: “–Y Gassman, ¿entiende? –No digas tonterías –respondió el otro, un poco brutal–. Siempre estás pensando en lo mismo. –A Bruto le molestaba que le recordasen su peculiaridad” (*ibíd.*). El conocimiento del personaje, por tanto, se limita al que se ofrece en la parte inicial de la novela. Lo envuelve en un halo de mitomanía propio de la profesión al tiempo que, en otro de poderío económico, mediante el ya mencionado “gran coche blanco”, “la gabardina [...], el cigarro puro [...], veinte duros [de propina] a la vieja de los claveles” (38).

De la diversidad de términos de carácter sexual o de argot que utiliza Umbral me gustaría detenerme, en primer lugar, en el verbo “entender”. Félix Rodríguez González ofrece una breve genealogía de la expresión:

empieza a difundirse en la década de 1950, a partir de la cuña publicitaria “Toma Trinaranjus, se nota que entiendes”, según recoge Lluís Fernández en *Una prudente distancia* (págs. 44-45). Se hizo muy popular a comienzos de los 60, cuando lanzaron esa bebida francesa en España. Pedir Trinaranjus en aquella época, para el grupo de homosexuales que ‘entendía’ era una forma de connotar su particularidad y dar pistas a los ‘entendidos’ para ligar en los sitios públicos de forma discreta. A las mariquitas de aquellos años les hizo mucha gracia el anuncio –fue muy comentado– y empezaron a utilizarlo entre ellas, posiblemente en tono de burla, y como el mundo mariquita de la época era pequeño pero muy viajero y aficionado a los juegos de palabras, se extendió rápidamente por los escasos bares de ambiente que entonces había en España. (2011: 386)⁵

Umbral volverá a conjugar el verbo en, al menos, dos ocasiones más para dejar constancia que conoce el término. En primer lugar, a través del narrador omnisciente: “El Giocondo supo muy desde el principio que el viejo marroquí entendía” (Umbral 1970: 81). En segundo lugar, mediante la Marquesa, en un diálogo que mantiene con Giocondo y en el que está presente un joven estudiante, potencial objeto sexual en disputa de la señora y del protagonista de la novela: “Un día te van a partir la cara, Gío. No se puede coquetear impunemente con un chico que no entiende. Os creéis que todo el monte es orégano” (210).

Al margen del verbo “entender”, otra de las características del lenguaje que utiliza Umbral en *El Giocondo* es el manejo de sinónimos y perífrasis para designar a los homosexuales, ya sea a través del narrador omnisciente o de algún personaje. Cabe destacar algunos de los términos de argot “sexual”: por el significado dado por el autor, están dispuestos en dos conjuntos. En primer lugar, el de los utilizados como sinónimos de “homosexual”: “maricona” (1970: 67), “marica” (130, 153), “maricón” (145, 231), “bujarrón” (145, 153), “sarasa” (214) y *Prímula veris* (69, 152, 213-214). A excepción de estos dos últimos, el resto de términos son introducidos dialógicamente a través de los personajes. Llama la atención esta utilización para dotar, por un lado, de verosimilitud a los coloquios y, por otro, de credibilidad a la voz narrativa exógena. En la discusión final que mantienen la Marquesa y Giocondo, momentos antes de su muerte,

5. El propio Rodríguez González incluye una cita de *El Giocondo* para ilustrar la entrada “entender” (2011: 387).

encontramos la probable motivación por las que el narrador omnisciente no utiliza el vocablo “maricón”, intuido sin ser mencionado: “La Marquesa tuvo en los labios la palabra ofensiva, la palabra temible, la verdadera palabra, pero no llegó a pronunciarla, no llegó a decírsela al Giocondo” (241). El aperturismo sexual de la época no resta gravedad al insulto coloquial y Umbral lo utiliza, si bien cede la verbalización del mismo a los personajes, no a la voz narrativa, a quien reserva el uso del término “homosexual” (209).⁶

Umbral recurre en más de una docena de ocasiones a la expresión “*Prímula veris*” para denominar a los personajes homosexuales de su novela. El significado de la locución latina, por un lado, se refiere a las primeras flores que aparecen en primavera y, por otro, al hermafroditismo de la planta.⁷ El encabezamiento a uno de los capítulos enuncia: “Como estériles permanecen las flores hermafroditas de estilo corto de la *Prímula veris*, mientras sólo las fecundan otras *Prímula veris* también de estilo corto, y acogen con gozo el polen de las *Prímula veris*” (1970: 83). Cabe señalar el lirismo utilizado por el autor a través del narrador omnisciente para designar, en contraposición a los vocablos utilizados por los personajes, a las figuras cuyas sexualidades son disidentes:

Hasta 1975 Umbral ha de matizar sus simpatías y antipatías en cierto modo, porque anticipa que la censura no lo dejará decir todo (aunque dice bastante y de forma ya bastante destemplada). El contén que lo frena desaparece con la venida de la transición democrática. Antes de 1975 está sintonizado con su lector casi por obligación, pero después nada lo circunscribe a hacerlo. [...] Hay menos *maricas* y más homosexuales; ahora, en su pluma, vehículos para la censura política, marionetas de sus antipatías. El sustrato homofóbico permanece, como lo muestra *Sinfonía borbónica*, de 1987. (Eloy E. Merino 2003: 334-335)

Si bien la variedad de apelativos que aparecen en *El Giocondo* es amplia, incluyendo desde “maricona” a “bujarrón”, la presencia de la expresión *Prímula veris*, cuantitativamente, es mucho mayor.

La segunda tipología de términos “sexuales” está formada por dos palabras: “asexuado” y “plurisexual”. Umbral los reúne en una descripción psicológica indirecta de Giocondo:

6. Una genealogía de la utilización del término “homosexual” está disponible en García Valdés (1981: 83).

7. Así lo afirma Bottin, citando a *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust (2014: 432).

¿Por qué siempre su juventud, su soledad, como botín de unos y otros, de unos y otras? ¿Por qué aquella codicia, repetida a través del tiempo, de gentes que no se habían conocido entre sí, por su cuerpo, por su voz, por su boca? Repetían ellos y ellas las mismas palabras, las mismas miradas, como si fueran sucesivas encarnaciones en el tiempo y el espacio de un solo ser, asexuado o plurisexual, que le amaba, que le buscaba siempre, que estaba en el fondo de sus sueños de cada noche, asustándole y desazonándole, y se corporeizaba durante el día, de tarde en tarde, en una mujer bella y desgraciada o en un hombre reservado y sutil. (1970: 63)

Llama la atención que Giocondo pueda ser “asexuado o plurisexual” por las definiciones de sendos vocablos. En cuanto al primero de los dos términos, la única acepción que brinda el *DRAE* afirma: “que carece de sexo” (2001: s/p). En lo que se refiere a la segunda voz, “plurisexual”, la suma del prefijo “pluri-” –“indica pluralidad”– y de la voz “sexual” –“perteneciente o relativo al sexo” (*ibíd.*)– podría sugerir la bisexualidad o fluidez en los límites de las prácticas sexuales, a la altura de 1968-1970. Confirmaría este extremo la definición que Rodríguez González ofrece de “polisexual”, vocablo al que redirige la entrada “plurisexual”: “Relativo al sexo manifestado en varias direcciones (homosexual, heterosexual)” (2011: 826).

El Giocondo ofrece dos subtramas de prostitución masculina homosexual que, pese al escaso peso en la obra, así como a la fragmentación de las mismas, constituyen sendos ejemplos de representaciones de homoerotismo en los albores de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. Una de ellas está protagonizada por el actor Bruto y el joven Tedy y la otra por el modisto VicenCortés y el camionero Atilano, conocido con el sobrenombre de Maíz. Los dos dúos, disímiles y similares, al estar formados por un carroza –que vive en el centro de la ciudad– y un chico –prostituto del extrarradio–, ofrecen matices bien distintos cuando el actor Bruto vuelve a aparecer, en esta ocasión en conversación con Tedy. En ambos predomina el diálogo (Umbral 1970: 122-126 y 143-146) con el propósito de subrayar el intercambio sexual a cambio de dinero. Antes, en el primero de los dos episodios la voz narrativa nos presenta al joven:

Se había acercado al palco un muchacho muy joven, niño de suburbio vestido a la última moda de los grandes almacenes. Venía a saludar a Bruto, que le hizo sentar a su lado, entre el Giocondo y él. Hablaban de alguna noche, no se sabía si lejana o reciente, en que se habían conocido y, al parecer, se habían divertido mucho. El pequeño menestral presuntuoso, el hortera disfrazado, olía a la misma colonia que Bruto, según pudo comprobar el Giocondo. Quizás había aprendido del actor a elegir sus perfumes, o quizás el propio Bruto le había

regalado un frasco. El chico decía frases de ida y vuelta, cosas de su barrio, identificaba en voz alta cada nuevo disco –título y cantante– en cuanto empezaba a sonar, trataba a Bruto con una mezcla de insolencia y confianza, y parecía ignorar a todos los demás. (122-123)

Tras esta introducción, el ritmo de la narración muda de manera progresiva, mediante el diálogo, de uno pausado a otro enérgico: de la conversación inicial –“¿Qué vas a tomar? –le había preguntado Bruto. –*Whisky*” (123)– a la final –“–Pues vámonos ya –dijo Tedy, encontrando una solución intermedia. –Cuando yo diga” (125). También lo hace el lenguaje, de forma gradual y paralela al que lo hace la acción, de uno estándar a otro vulgar: de “pequeño menestral” a la interjección “¡Al bujarrón!” (145) pasando por “Que me tengo que largar, oye” (124).

En el caso de la segunda pareja de personajes, VicenCortés y Atilano, se reproduce el mismo esquema narrativo. En la presentación del modisto (28-29) la voz omnisciente domina el texto frente a la mayoritaria presencia del diálogo en la introducción del camionero en la narración (159-168) y posterior conversación entre ambos que desencadenará el encuentro sexual. El lenguaje que utiliza la voz narrativa para describirnos al modisto –“bajito y menudo, con un perfil de Jean Cocteau ensombrecido, con gabán corto y una larga bufanda [...] modisto, tipo solitario y comunicativo, elegante, nocturno, gastador, enviciado” (28-29)– anticipa el estilo culto que el propio VicenCortés utilizará en la conversación con Atilano, sin adaptarlo a su interlocutor, el iletrado conductor burgalés, que contesta con un lenguaje normativo y cortés a un tiempo. El modisto, en plena descripción de la casa en la que vive, afirma que posee “porcelanas, y [...] bibelots, y hasta un dibujo de Cocteau [...] dedicado a mí expresamente. De su puño y letra. Tú lo vas a ver. Claro que no sabes francés, pero no importa, porque como tampoco sabes quién era Cocteau...” (163).

Pese a la ignorancia del burgalés, prueba de su corrección es la presentación: “Atilano le he dicho que es mi gracia, para servirle” (159). Testimonio que no pierde los modales es cuando, en el coloquio final entre ambos personajes, VicenCortés sienta a Atilano en la cama de un empujón, empieza a arreglarle la ropa mientras el camionero asume que el modisto quiere un encuentro sexual. Interviene el anfitrión: “No me digas que es la primera vez, Maíz”. Responde el invitado: “No, la verdad. Una vez, en el pueblo, el mancebo de la botica me dijo que pasase a...” (168). Al contrario que en la relación entre Bruto y Tedy, cuyo lenguaje se torna progresivamente virulento a la par que las escenas sexuales cobran relieve, en el caso de VicenCortés y Atilano el ritmo se mantiene pausado

y los términos que utilizan se conservan en un entorno cultivado. Percibimos, por tanto, dos tipos de intercambio sexual a cambio de dinero también a partir del lenguaje.

Al margen de la única referencia espacial a la prostitución femenina en la que se menciona a un proxeneta y a una prostituta –“Todas las noches, Sánchez, Ofelia y alguna otra chica, ya más iniciada, recorren los clubs del gremio” (91)–, las tramas de prostitución masculina se ubican en tres espacios con significaciones bien distintas. A Bruto lo conocemos en el bar de copas “Lawrence”, a Tedy en otro distinto, siguiente parada en la ruta por la “noche madrileña”, denominado “Bus”. Ambos espacios interiores, públicos y urbanos se mudan a otro más pequeño –el del coche de Bruto–, privado y que se desplaza al extrarradio de la ciudad para el desarrollo del intercambio sexual. Llama la atención la relación entre el binomio centro/afueras de la urbe, en lo que se refiere al intercambio sexual por dinero, por el origen del cliente/chapero: la localización urbana del actor –al igual que la del modisto VicenCortés– frente a la arrabalera del joven –o la rural del camionero Atilano– así como el alejamiento en el texto de la presentación de los personajes *clientes* en las primeras páginas de la novela y la de los jóvenes que se prostituyen en la segunda mitad de la misma, con una distancia de más de un centenar de páginas entre los primeros y los segundos. Respecto al nexo que establece Umbral entre prostitución y ciudad, afirma Merino:

El homosexual es germen y cuerpo del Madrid umbraliano, como lo son los políticos, las marquesas, las prostitutas o los delincuentes, todos elementos de su particular cosmovisión literaria. Una ciudad que se reescribe en Umbral con devoción y con rabia, en acuerdo simultáneo; el homosexual que es “literatura en sí misma” y el maricón vergonzante que hace la carrera en los eurohoteles. (2003: 342)

El tiempo utilizado por Umbral en el relato es el pasado. La aparente rapidez, que se desprende de que la acción transcurra a lo largo de una única noche, lo que denominaríamos tiempo del relato, se rompe con constantes analepsis que evocan pasajes acontecidos en otras noches madrileñas o en otros lugares, lo que clasificaríamos como tiempo de la historia. Es el caso de la relación entre Bruto y Tedy, en el que el actor es presentado en relación con otros personajes testimoniales a través de una escena que se desarrolla dentro del bar de copas “Lawrence” (1970: 37-42) y en la que se recurre a retrospecciones para describir momentos de su infancia (40-41). Tras una elipsis en la que la noche ha avanzado y se ha producido un cambio de espacio –local de copas–,

el actor y el joven de extrarradio coinciden (122-126) y la voz narrativa y los protagonistas de la escena nos recuerdan que hubo otra noche en la que se conocieron. El último pasaje en el que aparecen ambos personajes se produce, tras una nueva, aunque más breve elisión, en la noche de la periferia de Madrid: “Por el retrovisor, vio Bruto un momento las sombras lejanas que se perdían en la noche” (145). Cabe destacar la recurrencia, en el discurso narrativo, del término “noche” así como la relación entre el vocablo y los encuentros sexuales del actor y el joven arrabalero.

En el caso de los pasajes protagonizados por VicenCortés y Atilano, el esquema temporal es similar. En primer lugar, el modisto es presentado en una escena en la que interactúa con personajes (28-31) cuya relación con ellos no cobrará importancia a lo largo de la novela. Tras una elipsis y un cambio espacial, VicenCortés vuelve a manifestarse, ya en diálogo con Atilano, en la que resultará la primera aparición de este y la última de ambos tras el encuentro sexual. La noche ha avanzado –“Entonces, me has dicho que no tienes dónde pasar la noche, ¿no es eso? [...] –Bueno, la noche. Es ya de día, oiga” (161)– si bien el intercambio sexual entre el modisto y el camionero no ha comenzado.

Afirmaba Alberto Mira que “Umbral articula una voz esnob, arrogante y de intenciones justicieras al levantar la tapa de la sociedad contemporánea y mostrar al lector escandalizado o simplemente reaccionario el amargo precio del progreso” (2004: 373). Al margen de que cumpla con la tradición homofóbica y el protagonista muera (Umbral 1970: 374), satisfaciendo las “intenciones justicieras” o propósitos moralizantes del autor, se añade, a mi juicio, otro motivo: poder sortear con éxito la censura. Los saltos temporales que se producen en estas tramas –Bruto con Tedy y VicenCortés con Atilano– no son utilizados por Umbral para crear interés o tensión. Su disposición, tan espaciada, así como el escaso peso de las mismas en el contexto de una novela tan coral podrían llevarnos a concluir que, precisamente, son empleados para escandalizar y pasar inadvertidos, aunque suene paradójico.

Bibliografía

- ARCO, M. del (1971). “Francisco Umbral. Mano a mano”. *La Vanguardia* 20 de abril: 29.
- BELLIDO NAVARRO, P. (2009). “Madrid en la obra de Francisco Umbral” en *Francisco Umbral: Una identidad plural*. (Ed. B. de Buron-Brun). Pau: Utriusque Vasconiae: 49-62.

- BLANCO, E. (2012). “‘Un jardín de coños’: Notas sobre la materia erótica en Francisco Umbral”. *Analecta Malacitana Electrónica* (32): 571-603.
- BOTTIN, B. (2014). “El mundillo esperpéntico de las noches de *El Giocondo*” en *Francisco Umbral: memoria(s): entre mentiras y verdades*. (Ed. B. de Buron-Brun). Sevilla: Renacimiento: 429-442.
- BURGOS, A. (1970). “*El Giocondo*, inminente novela de Francisco Umbral”. *ABC* 27 de agosto: 11-12.
- CABALLÉ, A. (2004). *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA VALDÉS, A. (1981). *Historia y presente de la homosexualidad. Análisis crítico de un fenómeno conflictivo*. Madrid: Akal.
- MACTAS, M. (1984). *Las perversiones de Francisco Umbral*. Madrid: Anjana.
- MARTÍNEZ RICO, E. (2002). *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. Madrid: Universidad Complutense.
- MERINO, E. R. (2003). “Maricas y homosexuales en la visión de Francisco Umbral (Entre el hechizo y la repugnancia)” en *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*. (Ed. C. X. Ardavín). Gijón: Libros del Peixe: 319-344.
- MIRA, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona y Madrid: Egales.
- PENEDO PICOS, A. (1995). “El Madrid narrado por Francisco Umbral”. *Ínsula* (581): 31-32.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (2001). *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Vigésima segunda edición* <<http://www.rae.es/rae.html>>. (Acceso 1 septiembre 2016).
- RICO, E. G. (1970). “Umbral, contra el reino del mal”. *Triunfo* (445): 43.
- ROCAMORA, P. (1984). “Francisco Umbral o la invención de Madrid”. *Arbor* 118 (462): 53-57.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (2011). *Diccionario del sexo y el erotismo*. Madrid: Alianza.
- UMBRALE, F. (1965). *Balada de gamberros*. Madrid: La novela popular.
- UMBRALE, F. (1970). *El Giocondo*. Barcelona: Planeta.
- UMBRALE, F. (1977). *La noche que llegué al Café Gijón*. Barcelona: Destino.