

tablemente el castigo más aciago, aunque sus transgresores sean los Atridas: por lo tanto, el castigo se promete infinitamente más duro para el ciudadano ordinario. Podría ocurrir que la catarsis, sobre la cual tantas y tan bella páginas se han escrito, no fuese en principio más que una forma de disuasión, un arte para inculcar la convicción de que los malos deseos —los clasificados y prohibidos por los poderosos— acaban mal. Y que, más que un ejercicio presicoanalítico, la tragedia fuera un estímulo al buen comportamiento, permanentemente expresada por el teatro forzoso («... y obrad bien, que Dios es Dios», diría luego, insistentemente, Calderón) y suficientemente controlado. Todo el gran teatro clásico difundía la esencia del poder en un momento cambiante: la lucha contra el señor feudal, el ascenso de las clases inferiorizadas para formar una burguesía, la contracción del poder en un centro único y emblematizado por el Rey; y el empeño en mantener nuevas ideas de Iglesia unidas a esa creación de sociedad en torno a los grandes dogmas y los santos sacramentos, convenientemente actualizados.

Conocemos hoy todas las prohibiciones, persecuciones y castigos que llevaron al teatro a esa condición de domesticidad, y las normas que limitaron el número de sus autores a los realmente serviciales de forma que no se conoce ningún teatro rebelde, sino una ficción controlada de rebeldía; otra cosa es que autores y comediantes procurasen, como siempre, burlar las normas y hacer llegar ideas, o ir por delante de lo encarecido por el poder, mientras el libro estuvo al principio menos vigilado porque su alcance se reducía a clases cultas, las cuales no eran de ninguna manera rebeldes, sino que formaban parte del estamento de próceres.

Sin embargo, la literatura fue transmigrando a la nueva técnica. Creó la prosa, puesto que la nemotecnia ya no era necesaria, aunque obtuviera de ella las nuevas formas de poesía que poco a poco, con los siglos, se fue liberando del sentido estricto de la rima y del ritmo y llegó a lo que se han llamado *relaciones inmateriales* entre palabras y conceptos. La persecución al libro fue más rara, por razones prácticas —su capacidad de ocultación, el paso de mano en mano, la suficiencia de un solo lector en lugar de una multitud reunida— y, aunque muchas veces fueron a la hoguera libro y autor, la permeabilidad del sistema estuvo grandemente afectada. Desde entonces, hasta que el libro —la literatura escrita para ser leída individualmente— sufrió un nuevo asalto de la técnica el equilibrio entre la literatura escrita y oral —el teatro— ha ido rompiéndose en detrimento de éste último, cada vez menos necesario.

Pero la nueva técnica de la imagen, a partir de este siglo, se enfrentó con la literatura escrita y con la oral —el teatro— añadiendo unas libertades mayores a la expresión. La literatura escrita era ya inmensamente libre con respecto al teatro: rompía enteramente las unidades clásicas, trabajaba la introspección de los personajes y comenzaba a encontrar, en la poesía y la prosa, nuevas bellezas en la palabra. El cine, luego la televisión, vinieron a aumentar esa sensación de libertad y siguen ahondando en ese terreno de la visualización directa de lo que existe y de lo que no existe. El teatro ha evolucionado ante esa amenaza (creo que mal) concurriendo con las artes de la imagen móvil en su mismo terreno (el decorativismo, el espectáculo monumental; en lugar de la prosa bien escrita y bien dicha, o sea de su condición de literatura, que son sus armas intrínsecas) y la literatura escrita ofrece dos vertientes inmediatas. Una de ellas es la narrativa, que más bien es una propuesta para la cinematografía, en la que trata

de sustituir la pantalla, grande o pequeña, por la imaginación del lector mediante las palabras. La otra le es más propia: el lenguajismo o la interrelación de las palabras más allá de su valor material, creando a cada paso una semántica nueva. Que no es repetible por la imagen. Y buscando nuevos campos de libertad. Porque el poder siempre tiende a mediatizar la forma de literatura dominante; como lo hacía en Grecia, en Roma o en el Siglo de Oro —y posteriores— del teatro español.

La conjunción de poderes afecta, sobre todo, a la televisión y al cine, aunque ahora lo haga por el camino inverso al de la prohibición o al de la censura: por el encarecimiento que favorece su apropiación, por una intervención de Estado que se designa (con la habitual torcedura que hace el poder sobre las palabras) como protección. O por lo que denomina la cultura o el bien público. Otra vez, como en un principio, el libro le parece más bien desdeñable como fenómeno de masas. Y en la literatura escrita volvemos a encontrar algún camino de libertad mental, alguna belleza irreplicable o que ningún otro arte puede robar. No es, naturalmente, cuestión de acusar de pérdidas o de corruptas las nuevas técnicas, ni mucho menos de inservibles: cada una de ellas tiene una belleza y una expresión que desarrollar, y las desarrollan hasta por encima de la presión estatal.

Pero si la literatura es capaz de hacer sobrevivir su esencia en forma de lenguaje y en forma de libertades no repetibles, va a mantener su puesto único, simultáneamente con los demás medios. Para muchos —aunque esos muchos supongan una minoría— es una forma superior del arte.

Y aquí se llega, otra vez (deliberadamente, tras de seguir el camino que nos ha de llevar a él) a la presencia y la importancia únicas en España —refiriéndome a los escritores en prosa, y en forma narrativa libre— de Francisco Umbral. Desde sus primeros libros la vocación por la *escritura* se centra en algunos ejemplos ilustres: Valle, Larra, Quevedo, Lorca, Ramón Gómez de la Serna. Escritores desterrados, suicidas, encarcelados, asesinados, exiliados. Escritores que no optan estrictamente por la narrativa, el psicologismo o la descripción, sino que contando su tiempo, se desgajan materialmente de su uso: y lo pagan caro. Estas alusiones biográficas vienen aquí para encarecer el valor de libertad que cada uno de ellos tiene en su momento y de la forma en que Umbral concibe la literatura escrita como esa precisa libertad. Anotaré, para coincidir con lo ya indicado, las relativamente malas relaciones de estos escritores con la única forma de literatura no escrita que había en su tiempo con carácter de dominante, el teatro. Quevedo apenas tiene esbozos o apuntes de literatura dramática; Valle, Lorca y Ramón luchan denodadamente para barrer el teatro-propaganda de la burguesía y crear otro nuevo, con apurados resultados; Larra lo utiliza como crítico, y cuando le da obras son meramente comerciales, sin valor literario. Más adelante, sin embargo, los escritores contemporáneos del cine sienten la fascinación de la nueva forma de expresión, aunque ésta, como hará más tarde la televisión en España, tiende a expulsarles de su medio por una razón impura: la creación de una casta social que domina la técnica y la sobrepone a la esencia, de forma que el escritor parezca en un nivel más bajo o en una posición subordinada. Una enfermedad infantil. Son todos ellos escritores *de lenguaje*.

Simultáneamente, Umbral declara su animadversión, incluso odio, a escritores que, aparentemente, no son *lenguajistas*. Ejemplos notables y declarados, Galdós y Baroja.

Decide entonces que una palabra puede suponer el purgatorio, si no el infierno, al que arrojarles: realismo. Me repito a mí mismo (como cada uno) al decir que la palabra realismo es un invento más bien diabólico que consiste en dar ese nombre a algo que no existe por sí solo: no hay literatura realista, ni la hay naturalista, más que en la correlación con la que se llama irreal, de la misma forma en que cuando hablamos de riqueza y pobreza en el mundo estamos hablando de una misma cosa; se relativizan entre sí, se corresponden, se realizan mutuamente.

La misma definición que hace Umbral se presta a una cierta identificación: «escribir es escribir» por «la escritura en sí misma, como concepción o espejo del mundo» y añade que «la literatura es generadora de contenidos». Tan próximo estoy a esta creencia como queda apuntado más arriba en la sospecha de que es la literatura la creadora de los mitos colectivos, como reflejo de esa misma colectividad; pero no puedo dejar de señalar que la cuestión del espejo es prácticamente la misma de la cumbre del realismo (Stendhal, *le roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin...*). Lo importante es, claro la condición del espejo: y Valle prefería los espejos curvados y deformantes del callejón del Gato; y, sin embargo, nadie puede ver sus *Luces de bohemia* sin percibir que está ante una obra maestra del realismo.

El cristal de Umbral es Umbral. Quizás un prisma que refracta la luz y la descompone en los siete colores. No se sabe qué es más real, si el rayo de luz visto con la óptica simple o los colores que lo componen devueltos a su ser original por el prisma. Leyendo sus libros más recientes me obstino en seguirle creyendo inventor de una realidad o creador de mitos. En la nueva *Guía de la posmodernidad* brotan un movimiento, unos nombres y unos paisajes que son difíciles de hacer complementarios en la vida cotidiana. La posmodernidad madrileña vivida —aparte del pensamiento circulante por el mundo cultural de Occidente, aparte de Greenberg o de Habermas— es una serie de actitudes, de costumbres sociales, de huidas del mundo anterior, de pérdida de posturas éticas —y asunción de otras— que difícilmente encajan unas con otras y que suelen considerarse como una desorientación o una confusión; sobre todo, como una espera dentro del vago limbo que se llama *transición*. Sin embargo, Umbral consigue recomponer los escombros y edificar con ellos. «Posmodernidad, precisamente, es descreer de los fines», viene a decir. O «un cruce de decencia e indecencia, pero un cruce sin maldad. La posmodernidad es una estética decadente. La posmodernidad da por supuesto el triunfo antes de triunfar. El posmoderno no pretende nada, salvo lo que se le da por añadidura.» Este grupo de frases tomadas salteando las páginas, se van cruzando entre sí junto con los ejemplos que da la crónica: el Duque de Alba, Villena, Blanca Marsillach. Lo que parecía heterogéneo, Umbral lo superpone de forma que por una cuarta dimensión, invisible hasta ahora, coincidan y pinten la época.

Epoca que aparece también en el libro más reciente —mientras escribo— de Francisco Umbral: *Sinfonía borbónica*. Es una novela deslumbrante. No puedo decir que sea lo más importante de Umbral —que para mí es la *Trilogía de Madrid*, y no lo creo sólo por razones de apego personal, o de resonancias internas, sino por su lograda ambición de totalidad— pero sí un ápice de su literatura, una condensación o esencia de muchas cosas anteriores, entrevistas, apuntadas o buscadas. La definición *novela* no es frecuente en Umbral, cuyos libros desorientan muchas veces a los buscadores de clasifi-