

caciones. Probablemente no merece la pena detenerse a debatir la forma novela, porque lo que define realmente la condición es una realidad inmaterial entre todas sus páginas en la descripción de un clima, unas vidas, un tiempo y un sentido. La novela que podemos llamar antigua es insistente en su angustia por materializar esa relación, quizá por lo que antes queda dicho de la no consciencia del lenguaje.

Un escritor particularmente odiado por Umbral, Benito Pérez Galdós, tenía necesidad imperiosa de usar el lenguaje como forma de servicio para visualizar el relato y el personaje y para trazar insistentemente el territorio ético y político al que la historia contada y sus protagonistas están adheridos. Algunas de las novelas de Galdós pasaron por sus manos al teatro —otras lo han sido por adaptadores, con fortuna diversa— sin necesidad de mucha distorsión: el teatro y la novela en ese tiempo eran perfectamente correspondientes, y las obras de Galdós sólo necesitaban el apócope del tiempo y el espacio escénico para producir la misma realidad. Cuando, pasado el tiempo, se le ha utilizado para la televisión —*Fortunata y Jacinta*— se ha encontrado también la posibilidad de traducir esa misma realidad. Era una literatura intercambiable y la forma novela tenía todo el almacén necesario. El milagro de Umbral es el adelgazamiento y la sugerencia, el aumento hasta un máximo grado de la fuerza inmaterial para conseguir un más allá en las mismas cosas. *Sinfonía borbónica* es una novela de costumbres en el mismo sentido en que puede serlo *Fortunata* —Madrid de fondo, unas clases que se agotan en sí mismas y en su relación— pero la sustancia lingüística es depurada de tal manera que a veces una sola frase contiene paisajes, personajes, costumbres, crítica de costumbres, finalidad narrativa, fuerza de destino, proximidad y alejamiento del escritor, con un solo rasgo. Cualquiera, a la hora de escribir, puede envidiarle esta fuerza de transmutación. Esta novela de Umbral —por no decir todos los textos de Umbral— es intransferible: ni siquiera aceptando una fuerte entropía, una pérdida grande de sustancia, pueden ser convertidos en teatro, cine o televisión, porque son la *literatura escrita*, o más sencillamente escritura: el más allá de la imagen y la corporeidad.

El hallazgo de Umbral en este ensayo de novela, o experimento —logrado— de novela es el de la desmaterialización. Puede que no parezca nueva la técnica de las vidas sueltas pero sujetas a un acontecimiento único. En libros menores de la narrativa apareció hace tiempo —Cecil Roberts, en *Estación Victoria* o Vicky Baum en *Gran Hotel*— o, tiempo después, en arte mayor como *La colmena* de Camilo José Cela; y estaban significando ya la fragmentación de la sociedad, el final de los héroes o la simultaneidad de la vida hacia un conglomerado único de situaciones. En Umbral es bastante más: es una libertad mucho mayor. Cada una de las vidas reflejadas está suelta con respecto a las otras, y el finísimo hilo de araña al que están todas adheridas sólo se hace visible en el conjunto, y ostensible en el atroz y desolador final.

He creído encontrar en otros libros de Umbral —y lo veo confirmarse en estos dos recientes— una especie de chatarrero o de recolector de escombros para recomponer con esta arqueología un universo. El sistema me es particularmente visible —no sé si para los demás— en el que sigo considerando el libro más importante de este autor, la *Trilogía de Madrid*. En éste, la adherencia de los personajes se fija en la palabra Madrid y en un largo tiempo de esta ciudad. No sé salir de la repetición de algunas palabras que he dicho de este libro. Madrid fue poco dañada en la guerra, fue arrasada

en la posguerra. Por los riquísimos, por los poderosos cantineros que seguían al ejército. Era un botín. Se podía sacar de él dinero y prestigio, a condición de terminar lo que una guerra de artesanía apenas había comenzado a destruir, solares o personas. Umbral trabaja con el material de derribo, con los cascotes, los ladrillos rotos y las ruinas humanas. Una alquimia. No reconstruye, no imita el Madrid perdido; inventa una nueva realidad. Cuando llegó, Umbral se puso del lado malo (bueno) del botín: venía a ser saqueado él también con la ciudad elegida.

Por algún sitio de ese libro Umbral dice que la literatura es «ver las cosas a través de otra cosa» ¿A través de uno mismo? Quizás ese juego sea demasiado elemental. La refracción no es suficiente; el espejo lleva a la metafísica, es decir, a la nada. Una primera idea hace suponer que Umbral ve Madrid a través de sí mismo, pero no es completa. Se ve a sí mismo viendo todo lo demás. Un enorme mirón, un *voyeur*, un escudriñador, una figura en el paisaje, en el café, en el salón o en el teatro, vista a su vez por la persona que es ahora. Está midiendo la realidad con este pantocrátor que fue él, inscrito en la ciudad difícil y punzante. La abstracción de sí mismo —o su extracción— en *Sinfonía borbónica* es, posiblemente, un paso más allá en su escritura según la óptica de quienes le reprochan su omnipresencia en todo cuanto escribe, cosa que a mí me ha parecido siempre injusta y, sobre todo, antiliteraria, porque se escribe con el yo aun en los casos objetivos más extremos y porque creo que es un costado tópico para el acostumbrado ataque. Justamente mi manera subjetiva de preferir la *Trilogía* (y no quiero decir sólo ese libro, sino a todos los que él condensa) consiste en que en ella está presente siempre Umbral, y a mí me gusta Umbral, la totalidad de ese ser que escribe, vive, ama y sufre que se llama Francisco Umbral. No creo que sea una cuestión de afinación, o de armónicos que resuenan, porque ni mi vida ni mis gacetillas tienen ninguna relación con la vida y la escritura de Umbral. Yo soy capaz de sentir su dolor mientras le leo —un dolor que todavía no es el mío, aunque pueda serlo de un instante a otro— en *Mortal y rosa* y puedo sentir nostalgia y evocación con *El hijo de Greta Garbo*, aunque ahí sí pueda haber un encuentro biográfico mayor. Estos son otros grandes libros de Umbral. Al llegar al *Hijo de Greta Garbo* me es imposible dejar de recordar uno de sus momentos más emotivos: el paseo, de la mano de su madre, camino de un concierto en la ciudad hostil: «Mamá respondía al cerco, al coro negro de los odia-dores. No estaba en un rincón, con velo y tos. Salía al concierto, el domingo por la mañana, salíamos los dos, nos paseábamos. Ibamos hacia la música, y todos sabían que cuando ella iba al concierto, la música sonaba para ella. Era la destinataria ideal de los pianos románticos, barrocos. Fuimos despacio por el sol de marzo».

Los libros de Umbral están repletos de paseos: se va por una calle o por un río —como en *Las Giganteas*: «El río era grande, pardo, ancho, de un oro sucio, de un verde duro, de un negro rojo, el río era lento, rauda, solemne, salvaje, lleno de muertos y de buques, el río venía nunca supe de dónde e iba hacia la muerte, la velocidad de la presa, el vacío, la nada, como el finisterre de las cosas o el corte a pico de los mares, sonando a coro de ángeles machos bajo los puentes, sonando a primavera menstrual, errática y desnuda, en primavera»— o por un suburbio de la mano de una niña inferiorizada —los pasajes más emotivos y con más vuelo de la *Trilogía*—, o se llega a Madrid andando, con su maleta de soldado, descendiendo por la calle de la Princesa «desde la tinie-

bla verde de la Moncloa» (en la *Trilogía*). Podría ser el paseo un compendio del gran tránsito: «El hombre joven es, por decirlo con Juan Ramón, “el andarín de su órbita”, el que se marca una órbita planetaria y la recorre incansable. Del pasado al futuro, del cero al infinito, del amor a la gloria (y siempre con retorno, que eso enriquece mucho)».

Esta última cita es de *La belleza convulsa* (tomado por él de Bretón: «La belleza moderna será convulsa o no será»). Es un libro que ha pasado demasiado tenuemente por la crítica literaria, no sé si por la atención pública y, sin embargo, es bellísimo, y es una vuelta por su órbita, por su elipse, en forma de diario, o como un autorretrato desgarrado, fiel, romántico. La calidad de retratista de Umbral puede mirarse a sí mismo, con el claroscuro con que lo hizo Rembrandt; pero igualmente puede mirar a los otros.

Todos sus libros están repletos de retratos contemporáneos, también en claroscuro, sin temor al nombre propio —en *Sinfonía borbónica*, por mantener el incógnito de la novela, hay nombres fingidos y retazos biográficos formando nuevos personajes; al pasar, se reconocen los rasgos de algunos modelos— y sin temor a la dureza cuando es preciso, y a la ternura y la amistad cuando las siente. Ha dedicado libros enteros a este trabajo de retratista profundo, de lápiz fino en la superficie y prendimiento del fondo: *Guía de pecadores* es una galería de sus personajes de la A a la Z; pero son también personajes recurrentes en otros libros suyos, que aparecen a la vuelta de cualquier página formando época. Paisajista («... el hierro sin puertas, nortes de Madrid, terrazas a campo abierto, horizonte quieto en olas grises y paradas...») y retratista, y a veces levemente abstracto, hay en él una calidad de pincelada breve, expresionista —párrafo corto, frase encerrada en sí misma para tomar valor junto a otras, palabras sorprendentes e inesperadas para sacar el relieve— toda su obra es una lección de cómo la imagen es letra, es escritura, capaz de aprehender la otra imagen —la visual— con infinitas gradaciones.

Volviendo a cerrar la elipse, Umbral es el filólogo nato —como decía García Gómez de Góngora— que produce el lenguaje que esta época necesitaba para defender la literatura escrita de lo que se llama, con una palabra híbrida y triste, audiovisual. Estará escribiendo ahora en su nueva soledad de la casa de campo, en una mesita redonda y desvencijada, con una máquina diminuta y vieja, en todo lo cual veo como una especie de renuncia jansenista a cualquier intermediario rico entre su pensamiento y el papel, a cualquier intrusión. Escribir, dice él repetidas veces, y a lo largo de toda su obra, es un acto de creación que lo encierra todo en sí mismo: «De esto sale que las ideas nos nacen del lenguaje. La manera de pensar (de no pensar) es escribir».

**Eduardo Haro Tecglen**

