

## El cerco de Madrid: Umbral ético

ÁNGEL G. LOUREIRO enseña teoría literaria, y literatura y cine españoles en la Universidad de Massachusetts, Amherst. Coordinó dos números de la revista *Anthropos* (1991) sobre temas autobiográficos, así como el volumen *El gran desafío. Feminismos, autobiografía y postmodernidad* (Megazul, 1998). Su obra más reciente está escrita en inglés: *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain* (Vanderbilt University Press, 1999).

**T**RILOGÍA DE MADRID. *Memorias* de Francisco Umbral se asienta en dos metáforas interrelacionadas, una espacial y otra temporal. La metáfora espacial consiste en ver los primeros años de su vida madrileña como un cerco de Madrid que el escritor efectúa moviéndose en una espiral periférica marcada por sus diversos lugares de residencia en esos años. Umbral ve su vida repetidamente como un acercarse o un alejarse del centro hasta enfilar hacia el corazón de la ciudad: “yo (...) estaba dando vueltas a los círculos exteriores de la espiral de Madrid—cinturón de miseria, cinturón rojo, cinturón industrial, cinturón de inmigrantes—, hasta acertar con la curva que me llevase al kilómetro cero, al corazón de la manzana podrida y barroca que era, que es Madrid”.<sup>1</sup>

Esta visión de su vida como conquista geográfica se complementa con su metáfora temporal de Madrid como simultaneidad, la cual esconde otra forma de conquista de la ciudad, ésta literaria, que se mostrará tan ineludible como la conquista espacial. Ambas conquistas revelan la maquinaria de un deseo de fama, de consagración literaria y social que, una vez alcanzada, da paso a una fuerza contraria, a un contradeseo marcado por la disolución y el desencanto. Umbral se mueve entre un deseo mundano de aceptación y un escepticismo completo acerca de sus logros: nuevo romántico, se debate entre la temporalidad y la disolución, entre un deseo irrefrenable de mundanidad y la convicción profunda de su inutilidad. Tal vez dominado por ese señalado escepticismo desde los comienzos de su carrera literaria, Umbral parece posponer continuamente su asalto a la ciudad, como si desconfiara de sus resultados finales. Y al final, el escritor se autodescribe como morador del extrarradio, desde el que contempla un Madrid que ha perdido su poder de atracción pero que, simultáneamente, sigue siendo descrito como apetecible pero también imposible de alcanzar: “Sueño mujeres madrileñas y sueño que me esperan, aunque para nada me esperan y seguramente ni están en Madrid, si es que aún queda Madrid” (325).

Madrid se disuelve con el paso de la vida de Umbral y también con el paso del tiempo narrativo: simultaneidad y disolución, permanencia y temporalidad, constituyen los hilos narrativos de la *Trilogía de Madrid*. Por

el contrario, la ciudad parece concretarse de manera más material e imperecedera en los barrios y viviendas periféricas donde Umbral vivió y, en particular, en su estancia en las cercanías del arroyo Abroñigal. No es casual su contraposición entre la penuria material extrema de la gente de ese barrio y una de las mayores distracciones de la gente que lo habita, contemplar el paso de los entierros hacia el cementerio del Este como un espectáculo, como la prueba de que riqueza y pobreza, dominio social y marginación, se quedan a fin de cuentas en lo mismo. Como ha señalado acertadamente Fernando R. de la Flor, al dibujar lo efímero sobre el fondo de lo intemporal, Umbral revela un nihilismo de fondo, una melancolía bajo cuya mirada el objeto deviene *vanitas*.<sup>2</sup>

La otra gran metáfora del texto autobiográfico de Umbral consiste en ver Madrid como simultaneidad. Como se podría esperar, esta metáfora temporal va a moverse también, y por su naturaleza misma, entre los polos de la permanencia y lo caduco, entre un concepto de la historia como banalidad y una visión estática del tiempo. Umbral señala que la fugacidad de la historia es tal, “que al cabo de cincuenta años se queda, en el mejor de los casos, en literatura”.<sup>3</sup> Umbral debe referirse aquí a la historia como intriga, como acontecimiento diario que a la larga no deja más poso que su posible atractivo como trama novelesca. Sin embargo, *Trilogía de Madrid* se asienta en otra historia, en una forma de la historia que va más allá de la anécdota y que deja una huella poderosa, aunque no necesariamente visible para todos, o al menos no revelable de manera inmediata. Esta otra historia, en principio inmarcesible, la cifra Umbral en la simultaneidad de Madrid y, en particular, en la simultaneidad de la presencia de escritores de diferente épocas, la cual, como Umbral la concibe, implica que todos ellos, desde Galdós y Baroja hasta Ruano y Buero, están presentes para el joven escritor que llega de provincias y que sabe que para hacerse un nombre, una biografía, tiene que competir con todos aquellos escritores que vivieron en Madrid y, sobre todo, con los que se concentraron en “escribir” la ciudad.

“Madrid, que yo había soñado tantas veces en la provincia como la capital de los escritores —los únicos hombres que vivían de otra forma, al margen de las transferencias y las habilitaciones, o eso creía

yo—, el Madrid de mis sueños tipográficos y adolescentes...” (p.114), escribe Umbral. En ese Madrid constituido sobre todo por sus escritores, la lucha de Umbral por conquistar la ciudad será, por lo tanto, ante todo una lucha con los antecesores que le precedieron. De ahí que se ocupe con tanta atención de Galdós, el escritor por excelencia del Madrid moderno y, como señala, Umbral, “bestia negra de mi literatura” (p. 81). Como ha señalado Harold Bloom en su teoría de la intertextualidad, todo nuevo escritor, todo “efebo”, entabla una lucha a muerte con el precursor ineludible, “fuerte”, frente al que todo escritor tiene que imponerse si quiere llegar a alcanzar algún valor. Por virtud de la simultaneidad que él teoriza para Madrid, Umbral podrá entrevistar a Galdós. Gracias a esa misma simultaneidad, Umbral puede dialogar con los muertos del cementerio civil, lugar que él visita y donde escribe durante una temporada. Obviamente, Umbral no necesita haber escrito literalmente en el espacio del cementerio civil; lo haya hecho o no, la implicación más profunda de esa afirmación reside en que al igual que ciertos escritores, como Galdós, le sirven de contraejemplo para su escritura, los escritores del cementerio civil le sirven como ejemplo no tanto de escritura como de actitud. En todo caso, lo crucial es que Umbral ve Madrid inicialmente como un diálogo, amistoso o competitivo, según los casos, con otros escritores que le precedieron: Madrid es un espacio textual, una invención que se renueva con cada escritor, no una entidad que exista objetivamente fuera de la escritura.

En un principio, la simultaneidad propuesta por Umbral en *Trilogía de Madrid* apunta a la permanencia, pues todos los escritores de Madrid, de ayer y de hoy, estarían siempre presentes para quien sabe buscarlos, verlos, leerlos. Pero, por otra parte, la práctica de la simultaneidad —y así también la escritura de la *Trilogía*— descansa en un diálogo con esos escritores de Madrid que tiene mucho de competición, de lucha por ser digno de figurar entre ellos y, en última instancia, de prevalecer sobre ellos. Los interlocutores con los que Umbral dialoga en la *Trilogía de Madrid* se acaban mostrando como inferiores e inservibles por la mayor parte, con la excepción de un grupo reducidísimo —Valle-Inclán, Ramón, y, hasta cierto punto, Cela—. Por esa razón, una simultaneidad que comienza alentada por el deseo de permanencia acaba por convertirse en un signo más de caducidad pues, desvalorizadas las visiones previamente escri-

tas de Madrid, al final sólo se queda el escritor, Umbral, con un Madrid que, finalmente conquistado, se le desvanece entre las manos: el Madrid conquistado es un Madrid que ha perdido entidad, un Madrid de existencia dudosa, un Madrid que ya no excita el deseo de conquista.

Esos escritores con los que Umbral compite, al tiempo que los “resucita”, son desplazados en la escritura del libro por otro grupo, esta vez social, a los que Umbral otorga, en última instancia, la clave de su triunfo. *Trilogía de Madrid* concluye precisamente con la fiesta-recepción en la casa de Areilza –en las afueras de Madrid, significativamente– que marcará el triunfo de Umbral, la conquista de Madrid:

Fue, sí, una de las veces que tuve más claro, más cierto, más vívido y vivido (con o sin acento) que yo, al fin, había penetrado el secreto brillante, susurrante y pueril de aquella ciudad.

Madrid rendía homenaje mundano al cromañón del arroyo Abroñigal.

Esto no sirve para nada, sino para envejecer y morir un minuto más tarde. Ese minuto detenido, ganado al tiempo, con sol en lo alto de los cipreses y monedas de whisky/oro en el fondo de los vasos (p. 324).

Esta aparente conquista es descrita por Umbral como un triunfo paradójico, pues si bien la consagración como escritor le otorga una biografía, es precisamente en el momento en que adquiere esa biografía, en que su vida es validada, que el grupo que lo valida –y por ende todo Madrid– deja de tener el valor que antes tenía para Umbral. La consecución del objeto del deseo termina por desvalorizar ese objeto:

Aquella tarde fuera de las tardes, en un verano fuera de los veranos, en un tiempo de destiempo, tomé conciencia de todo esto, que ya tenía biografía en mi autobiografía, que ya no era nada nuevo. Llega un momento en que sólo hay que sentarse a ver el minué. Es que uno ha triunfado.

Qué risa (p. 322).

El escepticismo con que se cierran estas memorias, y que se percibe en muchos otros momentos de

esta obra, apunta a una desvalorización umbraliana del mundo que parecería estar en conflicto con la imagen pública del escritor como narcisista y automitógrafo, puesta de relieve por varios críticos.<sup>4</sup> El conflicto entre estas dos imágenes de Umbral –el mundano autoengrandecedor y el melancólico desvalorizador– no es más que aparente, pues si el mundo para en nada, si todo es *vanitas*, lo que importa no es la biografía “real” de uno, sino la máscara, la imagen que uno pueda llegar a imponer. No la historia, sino el mito, pues la historia, como señala Umbral, acaba reduciéndose, en el mejor de los casos, a trama de novela. Las máscaras umbralianas, sus gestos narcisistas, esconden la convicción de que el mundo es teatro, vanidad.

Si Umbral convierte la historia, incluida la suya, en trama, parecería inevitable que todo gesto autobiográfico suyo lleve aparejado la desconfianza del lector ante la veracidad de lo narrado como autobiográfico. Pero esta desconfianza ante la “validez” de las memorias de Umbral puede, y debe, extenderse a cualquier otro relato autobiográfico, sin que por ello haya que decretar la imposibilidad del género autobiográfico, o sin que haya que considerar ninguna obra autobiográfica –sea de Umbral o de cualquier otro autobiógrafo –como un caso especial, pues ni aun cuando se limita a ser un pedestre inventario de hechos, la autobiografía no consiste *única y simplemente* en la representación de una realidad que la antecede y la conforma. Toda autobiografía está impulsada inevitablemente por un afán de reproducir el pasado, pero los autobiógrafos más lúcidos acaban confesando, o lo hacen de partida, que esa empresa está abocada al fracaso, aunque no por ello dejan de emprenderla. La autobiografía intenta inevitablemente llevar a cabo una labor de representación imposible, pero sin la cual no sería autobiografía. Ese fracaso de la autobiografía como representación de ningún modo implica el fracaso de ese tipo de escritura. Y, por otra parte, por muy consciente que sea un escritor de la imposibilidad de representar el pasado, no por ello deja de intentarlo, como se puede ver en muchas autobiografías escritas por autores muy atentos a las limitaciones del género.

La autobiografía es siempre posible, y es además ineludible para el que la escribe, porque además de ser un intento (imposible) de representación, es

también, y tal vez sobre todo, una forma de dirigirse al otro, a un otro que conmina al yo desde siempre, que lo antecede y lo funda: además de estar dominada por un afán epistemológico de autoconocimiento, la autobiografía está también regida por un impulso ético. Mi concepción de la autobiografía como ética se apoya fundamentalmente en las teorías de Lévinas, para quien la ética es *prima philosophia* y, como tal, opuesta y anterior a la ontología y a la epistemología. Y hay que poner énfasis especial en señalar que lo que Lévinas entiende por ética es muy diferente a lo que llamamos normalmente moral, pues el campo de la ética de Lévinas concierne simplemente a la admisión de que el otro antecede siempre al yo, premisa de la que se siguen importantes consecuencias. En oposición a las formulaciones ontológicas del yo, para Lévinas la constitución del yo comienza en su relación con el otro, en una "intriga ética anterior al conocimiento".<sup>5</sup> El otro constituye una exterioridad y anterioridad absolutas con respecto al yo y, así, esta relación no admite ni representación ni aprensión por medio de ningún conocimiento, puesto que "en última instancia, en el conocimiento se da siempre una imposibilidad de escapar al yo".<sup>6</sup> Puesto que el otro no-fenomenológico no puede ser aprehendido como un objeto, se sigue que yo no puedo hablar del otro como si fuera un tema o un objeto, sino que, por el contrario, y como escribe Derrida, "yo *debo* sólo hablarle al otro", razón por la que hay que considerar que el lenguaje se da primordialmente en forma vocativa y no en forma atributiva.<sup>7</sup>

El yo comienza entonces como una conminación a hablar por parte de un otro que exige una respuesta, y no como un *cogito* o autoconciencia que se funda a sí misma: el yo se constituye como respuesta al otro y como responsabilidad hacia ese otro, y eso es lo que Lévinas entiende como responsabilidad ética, la cual precede al yo y constituye la estructura fundamental de la subjetividad. Esta responsabilidad inexcusable hacia el otro se manifiesta en lo que Lévinas llama "un decir anterior a cualquier cosa que se dice", un decir que antecede e instituye la posibilidad de todo intercambio lingüístico, de toda conversación temática entre el yo y el otro. Lévinas identifica el "decir" con el "poder de decir" cuya significación, olvidada en la ontología, la precede en realidad. El "decir", señala Lévinas, es comunicación, pero siempre que se la entienda como condición de toda comunicación, como apertura vulnerable al otro.

La comunicación no es así reducible al fenómeno de la verdad. Sin embargo, el decir siempre dejará una traza en la tematización de lo dicho, haciendo dudar a este último entre un orden de entidades y verdad, y otro orden de alteridad, diferencia, deuda y responsabilidad. En otras palabras, la verdad (autobiográfica) estará siempre atravesada por la deuda hacia el otro.

En *Trilogía* no encontraremos demasiadas observaciones directas acerca de la escritura autobiográfica, pero sí hay apuntes importantes acerca de la concepción de la escritura defendida y practicada por Umbral, y esas ideas implican indirectamente una teoría de la autobiografía que no lo fía todo a la dimensión referencialista y representacional. *Trilogía de Madrid* cuenta una historia y ofrece al mismo tiempo una teoría de su propia escritura, teoría que supone una concepción del lenguaje, de la realidad y de la relación entre ellos. *Trilogía* está escrita a la contra de Galdós y de la versión contemporánea del realismo, el sociorrealismo, cuyo empuje dogmático Umbral tuvo que sufrir y resistir en sus comienzos como escritor. En buena medida, Umbral profesa ideas acerca del lenguaje y la escritura puestas de relieve por los estructuralistas (el lenguaje antecede al yo, la literatura vale por sí misma y crea realidad, no al revés). Escribiendo acerca del pintor hiperrealista Antonio López, quien afirma que en la realidad hay siempre más que lo que uno puede expresar en un cuadro —o en un libro—, Umbral propone, a contrapelo de su gran lucidez acerca del lenguaje y la escritura, una falsa dicotomía como réplica a la acertadísima aserción de Antonio López de que la realidad es algo inagotable. Pues no se trata, como quiere Umbral, de que si Antonio López está en lo cierto el artista se mueve entonces en la disyuntiva entre la realidad como invención o el arte por el arte. En este caso, y como suele suceder, la práctica autobiográfica de Umbral va más lejos que sus formulaciones teóricas, pues Umbral no escribe a partir de la realidad o inventando la realidad, sino que escribe siempre con o contra otros escritores, y dirigiéndose, implícitamente, a unos interlocutores. Precisamente como la realidad es inagotable o inabarcable, todo tipo de realismo está no sólo abocado al fracaso sino que se convierte en sospechoso de dogmatismo (y con frecuencia de autoritarismo).

Frente al estilo literal de Galdós, Umbral, escritor posmoderno, elabora una teoría y práctica



literarias basadas en la palabra como generadora de contenidos, y no, al estilo realista o sociorrealista, una escritura generada por la "realidad" o a partir de una idea previa de la realidad. Pero esta guerra de estilos, de concepciones de lo literario, tiene connotaciones personales, en cuanto que el asunto no reside simplemente en partir del lenguaje o partir de las cosas. Umbral no escribe simplemente "en contra" de Galdós o de Baroja, y "a partir de" Quevedo, Ramón, o Valle Inclán, sino que escribe "para" alguien, como hace siempre todo escritor pero, en particular, todo escritor autobiográfico. El escribir para el otro se traduce en Umbral en su teoría, sólo en apariencia trivial, de que "el encargo es la literatura en estado puro" (p. 163). El encargo es la forma más simple de escribir para el otro, pero Umbral propone además otros dos casos en los que se trasluce la seriedad de sus ideas al respecto: "Luego, mucho más tarde, viene la época en que uno ya no acepta otros encargos que los que se hace a sí mismo, y ése es el momento feliz del escritor, al que suceden los encargos que le hace la posteridad, que es la recaída en la trascendencia, lo panteónico definitivo, el gregoriano laico, el pudridero y la leprosería gloriosa del precadáver" (p. 164).

Cuando los otros para los que se escribe se convierten en una posteridad fantasmática, la escritura se hace falsa. Umbral no sólo escribe sobre el momento, sino que también escribe para el momento. Es en el momento, y a través del lenguaje, cuando las cosas pueden alcanzar realidad, antes de revelar su naturaleza efímera, su vanidad, frente a la cual un recurso del yo es crearse una máscara narcisista. La contrapartida del narcisismo, su secuela lógica, es la desconfianza hacia el otro: desconfianza ante la posteridad, pero también constancia de que en el mundo

como vanidad, en la vanidad del mundo, no hay interlocutor digno. Enfrentado a esas limitaciones, el yo se oculta tras la máscara que él mismo se crea, y de ese modo Umbral revela no tanto su endiosamiento narcisista sino el vacío dejado por la ausencia del otro, ausencia que explica la reticencia ética de Umbral.

### Notas

<sup>1</sup> Francisco Umbral, *Trilogía de Madrid. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1984, p. 271. Véanse también pp. 118 y 132.

<sup>2</sup> Fernando R. de la Flor, "La lira de Arión: Francisco Umbral y la posmodernidad", *Ínsula*, 581, 1995, p. 6.

<sup>3</sup> Guillem Martínez, "Aquí se debe haber ahogado un pulpo: Entrevista a Francisco Umbral", *Quimera*, 110, mayo 1992, p. 48.

<sup>4</sup> Véanse Miguel García-Posada, "El escritor perpetuo", quien habla de la automitificación de Umbral, cuya escritura se superpondría a su yo real (p. 4); Anna Caballé, "Las vidas de Umbral", quien ve la obra autobiográfica de Umbral como "un ejercicio de autoinvención" y como "mitografismo" (pp. 4 y 5); Juan Manuel de Prada, "Umbral en el espejo (Biografía interior de un escritor en marcha)", quien califica la escritura de Umbral de "ejercicio subjetivo, narcisista, ensimismado" (p. 9). Estos tres artículos aparecieron en *Ínsula*, 581, 1995.

<sup>5</sup> Emmanuel Lévinas, *Outside the Subject*, Londres, The Athlone Press, p. 158. Lo que sigue es un resumen muy abreviado de ideas que expongo en el primer capítulo de mi libro *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1999.

<sup>6</sup> E. Lévinas, *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*, Pittsburgh, Duquene University Press, 1985, p. 60.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, p. 152.