

Esta separación espacial (un poco falaz, por otra parte) y la semántica que acarrea (la lucha en la ciudad frente a la paz del jardín; el canibalismo del público frente a la seguridad del reducto privado; la falsedad del «pequeño mundo de Guermantes madrileño» frente a la autenticidad del yo verdadero en soledad) recuerda a algunos poetas clásicos romanos (Horacio, Virgilio, Catulo...) y al Quevedo más profundo. El magma intertextual de *Un ser de lejanía* también nos trae la actitud epilogal del Gil de Biedma de *Poemas póstumos*, del José Hierro de buena parte de *Libro de las alucinaciones* y del último poema de *Cuaderno de Nueva York* («Vida»). En cuanto a la emoción lírica, intensa en profundidad, ante la contemplación de la naturaleza, el poeta en prosa que es Umbral nos lleva a pensar en algunas páginas del Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*, en el mejor Jorge Guillén y, sobre todo, en el Juan Ramón Jiménez último (muy citado en el libro), el que tenía en mente el proyecto quimérico de prosificar toda su Obra, el poeta desnudo y total que leímos en *Lírica de una Atlántida*, aunque otros muchos nombres podrían engrosar esta lista de urgencia (Miguel de Unamuno, César Vallejo, Claudio Rodríguez, Borges...).

Es en las páginas de descripción lírica del paisaje del jardín y de su parcela de cielo donde se observa

certestamente que Umbral toma la realidad como mero pretexto para liberar toda su potencia verbal. La perspectiva radicalmente subjetiva funciona a modo de filtro y la poderosa voz lírica que emana de su discurso horada la realidad para sublimarla, para mutarla y ofrecerla nueva y purísima a un lector que se deja fascinar desde la primera página del libro. Umbral está convencido de la bendita inutilidad de la literatura, de su riña absoluta con el pragmatismo, con todo lo que no sea belleza hecha de palabras y de pensamiento fuerte: «—No hablo ni escribo para convencer, sino para fascinar. La literatura no es pedagogía sino magia». El despliegue de figuras retóricas, de series de endecasílabos disfrazados de prosa, de neologismos, de ingeniosidades verbales, de rechazo sistemático del tópico, de narrar majestuoso, en fin, deslumbra al lector. La intención pictórica, cromática y plástica, de buena parte de lo escrito por Umbral hace que nos acerquemos al terreno de la pintura. Se pueden rastrear a lo largo de su vastísima obra multitud de comentarios acerca de la pintura y su relación con las letras (Cf. la página 139 de la edición de Cátedra de *Mortal y rosa*). En este sentido, podríamos hablar de cada libro de Umbral como de «un umbral», como se dice de los cuadros («un picasso», «un magritte»...). Pero lo que dice esa prosa, lo

verídico del autoanálisis, las simas de indagación íntima que se alcanzan en algunos momentos, las certezas precarias que se nos presentan, casi importan más que la enorme capacidad expresiva del autor. Sin embargo, Umbral no quiere moralizar, lo suyo es lo que podríamos denominar literatura pura: «Escribo el escribir como el pintor abstracto pinta el pintar, luz gloriosa que amo, inicial o final que ya no dicen nada, que *son*. Que mi palabra *sea*».

Poco se imaginaba aquel espigado muchacho medio tísico, un ser de lejanías que paseaba meditabundo por Valladolid, siempre con un libro debajo del brazo, todo lo que iba a conseguir gracias a su talento creativo y cuál iba a ser su final: ser un Bradomín «feo, nada católico y poco sentimental» que se extasía contemplando los atardeceres en su *Dacha* de Majadahonda.

Marcos Maurel

Del lector menesteroso al lector cómplice

La reaparición —en lo que se ofrece como su edición definitiva— de *La hora del lector* (1957) de José María Castellet pone de nuevo al alcance de los lectores' un texto de indudable significación para el reconocimiento de los diversos estímulos que arrojaron, estética e ideológicamente, el quehacer de aquella excelente generación de narradores que el propio Castellet bautizaría como «del medio siglo», y cuyos frutos se desplegaron, al correr de la década, en una diversidad de caminos y posibilidades narrativas que no se dejan reducir sin matices a la cómoda unidad que supone el marbete de «novela social», si bien arraigaban en un suelo común de experiencias y aprendizajes del que estas páginas iluminan un aspecto sustancial. Generación que era también la suya, y a cuyo equipaje intelectual hubo de contribuir en no poca medida, y con ánimo militante, la labor que este ensayo, de tono marcadamente programático, acabará recogiendo y ensanchando en ordenada meditación a la altura de 1957, fruto de la confluencia de diversos escri-

* José María Castellet, *La hora del lector*. Edición crítica al cuidado de Laureano Bonet. Ediciones Península, Barcelona, 2001.

tos anteriores: la temprana divulgación de las doctrinas del existencialismo sartriano, y muy en especial de los principios bebidos en las páginas –traducidas por Losada en 1950– de *¿Qué es la literatura?*, como fermento desde el que promover, en la España de los primeros años cincuenta, una necesaria renovación y actualización de las formas narrativas heredadas, una fértil apertura de horizonte estético hacia los ejemplos de la moderna novela europea y norteamericana y, con ella, de las técnicas narrativas cuya evolución, a lo largo de la primera mitad del siglo, señalaba el advenimiento de lo que Castellet saluda como «la hora del lector». La hora en que el compromiso activo que el presente demandaba del escritor como intelectual históricamente responsable, como hombre en situación llamado a ser testimonio crítico de la realidad para transformarla, no podía ya reconocerse en los viejos moldes de la gran novela decimonónica, con la cómoda imposición al lector de una verdad dada y acabada desde la penetrante mirada analítica de un narrador todopoderoso, sino en la «nueva objetividad» conquistada para el arte con la irrupción –liberadora y, a la vez, creadora de nuevas exigencias– de lo que denominará las modernas «técnicas de la literatura sin autor».

Término bajo el que *La hora del lector* da cuenta de lo que Castellet define –con lo que hoy podemos

percibir como abierta imprecisión conceptual y terminológica, que no acota con exactitud el estatuto del narrador, ni de hecho va a ceñirse a cuestiones que afecten al problema de la perspectiva narrativa *stricto sensu*– como el gradual proceso de «desaparición del autor» que singulariza a la narrativa del siglo XX, y que, en sintomático ademán, no dudaba en vincular resueltamente al ocaso irremediable de los valores y seguridades absolutas que habían asentado el triunfante autoritarismo burgués; perceptible en la incorporación de nuevos enfoques narrativos que, abandonando la superioridad analítica del narrador decimonónico, señalaban su discreto retraimiento a posiciones de humilde sinceridad y parcialidad humanas –tal, la «revolucionaria» aparición del monólogo interior–, y culminante en la técnica que aquí presenta como su expresión más acabada y radical, en la que contempla el moderno triunfo de la concepción «sintética» de la realidad propia de las doctrinas existencialistas, y que, en llamativa mixtura, entiende asimismo como confirmación de los principios expuestos en 1925 por Ortega en sus *Ideas sobre la novela*, de cuya ávida lectura por parte de Castellet es buen indicio su peculiar manejo en los dos capítulos iniciales: se trata del nuevo modo de «narración objetiva» que el siglo XX descubre gracias al impacto visual del cine y que

«consiste –dirá– en narrar historias con la misma objetividad con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es *reproduciendo fielmente* –sin añadir el menor comentario, ni intentar el menor análisis que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota– *lo que es pura exteriorización de una conducta humana en una situación dada*». «Narración objetiva» que, bajo la influyente lectura de *L'âge du roman américain* (1948), de Claude-Edmonde Magny, Castellet pondera en términos que subrayan conscientemente el ancho campo de posibilidades y desafíos inherentes a esta voluntad de «reproducir conductas humanas *en situación*» mediante un narrador que, acomodándose a los principios de la psicología conductista, quiere negarse toda posibilidad explícita de análisis, juicio o valoración, y que, invitando al lector a poblar activamente los silencios, las elipsis y los vacíos «en un esfuerzo realmente creador», se ofrece en estas páginas como moderno paradigma de una nueva concepción del acto de creación literaria –«una operación realizada por dos sujetos polarizados alrededor de un objeto, en nuestro caso la novela»– cuyas exigencias e implicaciones van a ser abordadas en *La hora del lector* de acuerdo con una doble voluntad que bebe directamente de los considerandos sartrianos a propósito de la lectura

entendida como contrato voluntario entre iguales y que, limando sus demasiado evidentes derivaciones sociopolíticas, propicia un sugestivo acercamiento a los dominios de las modernas teorías de la recepción.

En primer lugar, y «ante todo», «subrayar la importancia que el lector adquiere, en nuestros días, como activo creador de la obra literaria», y que Castellet –apoyado en una llamativa amalgama de fuentes, donde las tesis dominantes de Sartre hallan refrendo en Ortega, Magny o Roman Ingarden– aborda en términos que propiciarán el calificativo de «verdadero profeta» con que Umberto Eco le distinguirá mucho después, al recordar, en una de sus *Tanner Lectures* de Cambridge en 1990, el carácter pionero de sus consideraciones acerca del papel activo del lector como intérprete de textos dotados de valor estético, meritorio anticipo de los principios que sostendrán, en 1962, su *Opera aperta*. Concepto que de hecho aflora, en el capítulo que da título al volumen, como consecuencia de lo que aquí se celebra, abundando en la siempre presente terminología sartriana, como el advenimiento de este nuevo paradigma, más igualitario y democrático, en las relaciones autor-lector; en que aquél ya no impone, sino propone un «trabajo en común», una «tarea a realizar», cuando, movido de insatisfacción, revela intencionalmente al lector un