

Erudición y temporalidad abolida. (Presencias de Petrarca en *Secretum* de A. Prieto)

Javier DEL PRADO BIEZMA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
jpbiezma@yahoo.es

RESUMEN

En la novela *Secretum*, de Antonio Prieto, en su condición de *Canzoniere* en prosa, la presencia del gran poeta italiano constituye la esencia tanto de la organización formal como de la organización temática del texto; hay una petrarquización global, tanto en lo anecdótico superficial como en la estructura actancial profunda; el nivel intertextual es estrictamente petrarquista; en el nivel metadiscursivo se glosa y se construye un discurso sobre la escritura y la vida que muy bien podría haber sido petrarquista. Se lleva a cabo en estas páginas un estudio de la función de las citas que no sólo resultan ser mera apoyatura, sino que adquieren auténtico carácter ontológico; se estudia la función del título de la novela, se analizan sus voces narrativas, y se sugieren otros aspectos para futuras investigaciones sobre el texto.

Palabras clave: Humanismo, temporalidad, erudición existencial.

Erudition and Abolished Temporality (Petrarch's Presence in Antonio Prieto's Secretum)

ABSTRACT

In Antonio Prieto's novel, *Secretum*, due to its condition of a *canzoniere* in prose, the presence of the great Italian poet constitutes the key for both the text formal organization and the text thematic organization; there is a global petrarchisation, in the facts superficial level as well as in the actancial deep structure; the intertextual level is strictly petrarchist; in the metadiscursive level a discourse about writing and life, which could have been perfectly Petrarch's, is built and commented. In this article the author studies the function of quotes, which are not only mere support, but which achieve authentic ontological nature; the function of the title of the novel and its narrative voices are also studied.

Key words: Humanism, temporality, existential erudition.

SUMARIO: 1. Presentación de un conflicto. 2. Los niveles de la presencia petrarquista. 3. Algunas conclusiones a la presencia intertextual: el humanismo erudito como fundamentación ontológica del yo. 4. *Secretum* como expansión máxima de dialéctica existencial. 5. Organización narrativa y conjuración gozosa de la temporalidad.

1. PRESENTACIÓN DE UN CONFLICTO

1.0. Justificación emocional

Es ésta la tercera vez que me acerco a la novela *Secretum*, de Antonio Prieto. La primera fue con ocasión de mi libro *Cómo se analiza una novela* (Prado Biezma 1984); se trataba en esa ocasión de buscar ejemplos capaces de mostrarnos la complejidad de la organización de la coordinada temporal en el interior de una novela moderna. El tejido de las historias (o de la historia) que se nos cuenta en esta obra se prestaba a la perfección para poner en evidencia esa superposición que crea la complejidad de la coordinada temporal de la narrativa posterior a Proust, en su afán por captar el espesor del tiempo que construye nuestra conciencia. La segunda vez aproveché ciertas frases llamativas, hermosas, de *Secretum* (esas frases que subrayamos cuando leemos porque nos han llegado a algún lugar de nuestro ser en el que rebotan en forma de eco polifónico) para construir, a partir de ellas, una serie de poemas líricos con el título de *Pórtico de la noche* (Prado Biezma 0000). Las frases de Prieto y mis poemas servían para trazar una especie de guión entre un conjunto de textos brotados en las márgenes del *El mono gramático*, de Octavio Paz (1998), en los que meditaba sobre la dicotomía antagónica entre la palabra y las cosas, y unos textos sobre Clara Janés (1989), nacidos también en las márgenes de su novela, *Los caballos del sueño*, en los que me acercaba a la dualidad unitaria de las cosas en y con su luz. Los poemas nacidos de las frases de Antonio Prieto nacían de la alianza, en la luz, entre las cosas y sus palabras. Fruto de estos diálogos es mi libro, en prensa, *En las márgenes de...*

Ésta es, pues, la tercera vez, y en este caso, al estar inserta mi palabra en un contexto petrarquista, voy a meterme en la novela de un amigo como en un semillero verbal en continua germinación, en el que la presencia del gran poeta italiano constituye la esencia tanto de la organización formal como de la organización temática del texto. No será, pues, en esta ocasión mi acercamiento ni técnico, desde la narratología, ni poético, desde mi propia vivencia existencial, sino, en el puro sentido del término, un acercamiento humanístico y, si cabe la expresión, un acercamiento con voluntad ontológica; pretendo con mis palabras seguir fiel al principio fundador de la Filología: *debemos estudiar al otro, muerto o vivo, en sus textos, para explicarlo, es decir, para desvelarlo desdoblándolo ante mí mismo y ante los demás, y, al explicarlo, vivirme en él y conseguir que él reviva en mí y en los que me leen y me escuchan*.

La erudición humanística (el petrarquismo, puesto que Petrarca es su fundador) es un acto de amor y de amistad mediante el cual expandimos y desvelamos nuestro ser en el otro, estudiando al otro y redimiéndolo de su muerte¹, a la par que nos redimimos de nuestra insuficiencia histórica. Una frase de *Secretum* me invitaba a adentrarme en el laberinto de su texto, en busca de esa vibración de la *inteligencia sin -*

¹ Y este modo de acercarse al texto va al encuentro de la llamada crítica de identificación, tan presente en los autores que han sido mis maestros (Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Jean-Paul Sartre, etc), los grandes maestros franceses de la *crítica temática*, de raíz existencialista y fenomenológica.

tiende, dejando de lado otros temas que me habían rondado, más adecuados académicamente hablando, para mí – profesor de Literatura Francesa. Esta frase dice así; habla *El Acusado* y protagonista de la novela:

Yo sí amo ese pasado, porque si no lo amara, si no fusionase mi tiempo con el suyo y me desplazara a él, no podría explicarlo, no podría prestarle mi vida y vivir un poco la vida de ellos. Esto sí lo sé y ello no implica, por mi parte, menosprecio alguno de nuestra actualidad. (54)

Ante la duda del juez que le espeta: «¿Está seguro?», *El Acusado* concreta su idea de la manera siguiente:

Quizá alguna vez haya sentido un poco de tristeza porque a nosotros no nos explicará nadie. No seremos jamás recuerdo y vida en unas vidas ajenas. (54)²

Quiero desmentir esta frase con mi análisis y quiero que Antonio Prieto, aún presente y presencia, pueda ver cómo alguien vive ya, como humanista, en el interior de su texto.

1.1. Justificación crítica

La novela de Antonio Prieto muestra con exactitud esta noción de humanismo que es la razón vital del trabajo y de la existencia de Petrarca y, también, de Antonio Prieto. Queda, pues, justificado a priori que en un congreso sobre la presencia de Petrarca en el mundo europeo, yo no me atenga a los perfiles clásicos de una comunicación con carácter historicista y me dedique a hablar de una novela publicada hace no muchos años. Esta justificación nos la ofrece tanto la anecdótica del texto como su temática y su poética más profunda, tal como iremos viendo.

Permítanme, sin embargo, presentar en tres apartados la anecdótica de la novela y los elementos que justifican lo que acabo de decir.

El argumento nos presenta un juicio llevado a cabo contra *El Acusado*, por razones llamémoslas políticas y, en torno a este juicio, tres (al menos en apariencia) historias cruzadas de amor. Siendo una de ellas, la vivida por *El Acusado*, que tiene como consecuencia el nacimiento de un hijo; (nacimiento prohibido por las leyes de un malthusianismo idealista que rigen la sociedad utópica en la que transcurre la acción). Esta historia centra el nivel anecdótico más evidente del texto.

Este juicio y este amor trasgresor nos son contados, en anécdota y reflexión, en un lenguaje, petrarquista, *preciosista*, si se me permite la expresión, devolviéndole al término su pureza etimológica. El todo configura, para el lector, una fábula de política ficción (estamos insertos en una sociedad en la que la ley prohíbe tener hijos, al no ser ya necesarios, pues los hombres han accedido a cierta inmortalidad científica), en la que emerge, esencia misma de la novela, el conflicto de la temporalidad, como elemento determinante de nuestra condición de seres humanos.

² Todas las páginas remiten a la edición de Prieto 1972.

En torno a esta historia, florece otra historia, que tiene como eje a *El Profesor-Jurado*, personaje que pertenecen al mundo de *El Acusado* y otra en torno a *El Profesor-Novelista*, personaje ajeno, en apariencia a dicho mundo; estas dos últimas historias van emergiendo de las páginas de la novela como si se tratara (ya iremos viendo) de puestas en abismo de la primera, hasta fundirse con ella en la conciencia del lector.

Esta anecdótica plural (a veces compleja en la delimitación de sus espacios y de sus voces narrativas) le sirve a Antonio Prieto para construir una estructura profunda, sobre las aporías fundamentales del ser existente: *aporía de la temporalidad*, en la dialéctica entre la voluntad de eternidad y la asunción de la muerte (y que organiza la estructura narrativa de la novela), y *aporía de la espacialidad*, en la voluntad de omnipresencia y la asunción del espacio restringido que domina nuestro cuerpo, (y que genera, así mismo, la estructura narrativa de la novela y la dimensión lírica que de ella nace). Por un lado, la narración, la historia, con sus coordenadas espaciales y temporales, y por el otro, la emergencia del ser, soñado en profundidad, en espesor espacio-temporal, mediante la analogía que permite vivirte en el otro.

Una frase del texto nos permite resumir el juego existencial y narratológico de dichas aporías; la resumo y la condenso: *hay personas a las que la cronología que les ha sido otorgada por la vida les es insuficiente y necesitan vivirse en otros mundos y en otros tiempos*. Esta frase, con su sencillez enigmática asienta, a mi entender, los fundamentos y la función ontológicos de la escritura y de la ficción; de la escritura, como voluntad de transcendencia del ser (sus sentidos y su racionalidad), mediante la semántica poética, y de la ficción, como voluntad de transcendencia del ser (sus gestos, sus actos, su biografía), mediante la invención de múltiples espacios y de tiempos plurales, con sus personajes y sus historias.

Pero, llegados a este punto, debemos preguntarnos cómo está presente, en verdad, Petrarca en el texto que analizamos; algo necesario para justificar mi presencia aquí.

Podríamos decir, para empezar, que existe una petrarquización global del texto, tanto en lo anecdótico superficial como en la estructura actancial profunda. Petrarca, como autor, está nombrado múltiples veces en el texto, y un tal Petrarca es, o suponemos que es, el personaje que ha transgredido las leyes; lo que le ha convertido en *El Acusado*.

Pero, de manera menos evidente, también está presente Petrarca en el nivel temático, al ser los dos temas esenciales de la novela, por un lado, el tema de la erudición humanística que aboca a la enseñanza a aquel que la practica y, por otro lado, el tema del amor – amor «idealista», tal como lo hemos heredado de la tradición petrarquista.

Para mayor abundancia, el nivel intertextual de la novela es estrictamente petrarquista, dada la abundancia de citas de Petrarca que tenemos en el texto, unas veces con la indicación de que la frase citada pertenece a Petrarca y otras sin que esta indicación aparezca (y ya veremos la intencionalidad narrativa de esa doble presencia).

Finalmente, en el nivel metadiscursivo, puesto que a partir de alusiones petrarquistas se recuperan ideas del autor renacentista, se glosa y se construye un discurso sobre la escritura y la vida que muy bien podría haber sido de Petrarca, si Petrar-

ca hubiera escrito en nuestro tiempo – tras la teoría heideggerdiana de la palabra y de la escritura poética.

A esta petrarquización del texto le responde en eco una (si se me permite el neologismo) *profesoralización* del mismo. En todos los niveles temporales de la novela y en cada una de las anécdotas que estos niveles generan, el centro es un profesor: *El Acusado* es un profesor; uno de los jueces que lo juzgan, el más implicado y más presente en el juicio, es un profesor, *El Profesor-Jurado*, y ese amante confuso, de no muy fácil ubicación en los primeros momentos de la novela, pero que acaba escribiendo, como contemporáneo nuestro, el libro que estamos leyendo (y nos damos cuenta de ello sólo al final de la novela), también es un profesor, *El Profesor-Novelista*. Y es esta confluencia – del humanista, del profesor y del novelista (poeta) – la que me interesa. Estamos ante la novela por excelencia del profesor humanista y creador, en la que «el profesor» es el centro, como objeto y sujeto de la enunciación.

2. LOS NIVELES DE LA PRESENCIA PETRARQUISTA

Voy a enunciarlos, de momento, para luego desarrollar algunos aspectos de esta presencia, dado que el tratamiento detallado de todos ellos nos daría para una monografía que ahora prometo, pero que no puedo ofrecer.

2.1. El nivel intertextual

Iniciaremos nuestro análisis por el nivel intertextual, el más académico. Varios son los puntos en el que este nivel se manifiesta.

a) Los títulos de Petrarca.

Nos encontramos en la novela de Antonio Prieto con la presencia literal de tres títulos relativos a tres obras de Petrarca. Curiosamente, estos tres títulos, con presencia evidente (que nos lleva más allá de su simple nominación) pertenecen al mundo de su escritura en latín. Se trata de: *Secretum*, *Africa* y *Posteritati*. Intuimos, luego, un título presente (el más presente, sin lugar a dudas) de manera implícita, pero nunca nombrado, aunque aludido sutilmente; se trata del *Canzoniere*, su obra en toscano.

De *Secretum* hablaremos más tarde en detalle, por coincidir dicho título con el de la obra de Antonio Prieto. Pero sí me interesa resaltar, aunque sea de paso, que tanto *Africa* como *Posteritati* se refieren a conflictos existenciales propios de Petrarca. *Africa* más directamente al tema de la fama (la precaria fama)³ y, por consiguiente, de la eternidad del escritor y de la capacidad que un *nombre* tiene para ocu-

³ Y no olvidemos la anécdota de la muerte del perro del autor (Prieto 1972:31-32), cuando está escribiendo esta obra: la muerte de un ser querido que necesitaba su presencia en el momento del tránsito – mientras el autor construía afanosamente una pequeña morada para su vanidad en un texto ridículo (todo texto es ridículo, ante el dolor y la muerte).

par espacios a los que el cuerpo que asienta ese nombre no llega, siendo de *Posteritatis*, con el mismo tema como centro, «una rappresentazione di se, quale scrittore e uomo di cultura». Es decir, una autobiografía intelectual. Veremos, pues, hasta qué punto estos dos títulos están presentes en el texto analizado.

En cuanto al *Canzoniere*, se nos alude casi directamente a él, cuando *El Acusado* esboza la idea de que le es necesario escribir un libro de fragmentos líricos autobiográficos, «porque ahora, ya, hablaré de amor (de lo que fui). Escribiré un diario poético extendido a lo largo de treinta y cinco años. Serenamente, sin que el arrebatado o la pasión quebranten la melancólica nostalgia de mi detención elegíaca. Hablaré de unos ojos cuya luz [...] no ha podido apagarse y son camino.» (35, Voz narrativa de *El Acusado*)⁴.

Todos los elementos semánticos del texto, tanto los que se refieren al contenido, el *amor*, como a la forma, *fragmentos líricos*, y al tono, *elegía*, nos remiten, con bastante claridad, al *Canzoniere*. Ello, sin olvidar que todas las citas «evidentes» en la novela nos remiten al mismo libro.

b) Las citas de Petrarca.

El texto de Antonio Prieto está plagado de citas de Petrarca. Las evidentes, como acabamos de llamarlas, proceden del *Canzoniere*, como acabamos de decir. Suelen retomar el verso inicial de un soneto o de una canción; (son como un recordatorio, como un índice en apócope del libro). Decíamos antes que no todos los personajes citan a Petrarca de la misma manera; la voz narrativa, *El Acusado*, se permite citar sin aludir al poeta; mientras que las demás voces se refieren a Petrarca antes de citarlo (y esta peculiaridad será un elemento básico para la construcción de la identidad diferenciada de las distintas voces narrativas y de su ida paulatina hacia la unidad). En otros casos intuimos que la cita de Petrarca vibra a través de velados intertextos, a cuya caza, *Canzoniere* en mano, deberían ir los eruditos del poeta.

Ya estudiaré en su momento la función narratológica y metadiscursiva de estas citas; me basta, en este momento, con comprobar que, cuando la voz narrativa *El Acusado* cita a Petrarca, lo suele hacer como conclusión a un párrafo, como resumiendo o condensando lo que ha dicho en él (el verso sintético y raudo frente a la prosa analítica), mientras que, cuando las demás voces lo citan, lo hacen al principio del párrafo, siendo dicha cita el motor o el germen de un discurso que nace a partir de ella (el verso como enigma, como oráculo germinativo de un texto posterior).

2.2. El nivel estructural

En este nivel debemos tomar en consideración las distintas instancias y voces narrativas que componen un tejido, un texto narrativo de no fácil lectura. Digamos, para empezar, que hay cuatro niveles principales y otros dos (o tres, ya veremos)

⁴ Llamamos aquí “voz narrativa” a cada una de las voces que generan en torno a ellas las distintas historias (de amor) a las que antes hemos aludido, con sus coordenadas espacio-temporales propias.

secundarios. Como es este apartado el que voy a desarrollar al final del texto que ahora me ocupa, de momento lo dejo de lado, sin detenerme en él.

2.3. Los niveles conceptual y temático

(Distingo aquí, metodológicamente, el «nivel conceptual» del «nivel temático», al situarme en el interior de la crítica temático-estructural, de herencia bachelardiana y richardiana: siendo el nivel temático aquel que encarna de manera simbólica —arquetípica y metafórica— la actualización ficcional o semántica de un concepto).

a) El nivel conceptual se construye en el texto de Prieto sobre una triple dialéctica.

La dialéctica entre existencia y temporalidad: no existe, y cabe decirlo aunque sea una perogrullada, conciencia de existencia sin conciencia de temporalidad, es decir, sin conciencia del paso del tiempo y sin conciencia de que uno es un «ser-para-la-muerte». Esta dialéctica es la que construye la grandeza y rebeldía del personaje principal, *El Acusado*, y, por consiguiente, la novela-conflicto como tal. Contrariamente, los jueces (y sus leyes) viven instalados en la falsa utopía de una vida vivida sin conciencia de muerte; es decir, en una no-vida.

La dialéctica entre temporalidad y amor; no menos evidente; pero cabe recordar que no existe vivencia del amor, al menos en el mundo occidental, si no se toma conciencia de la temporalidad y, por consiguiente, de la previsible y necesaria desaparición del objeto del amor: el objeto de amor (al ser objeto de vida) es, también, existencia con vocación de muerte.

La dialéctica entre el amor y la palabra (la escritura); no yendo esta dialéctica en el mismo sentido de las anteriores, puesto que la palabra consigue transgredir la dinámica destructora de la temporalidad, tanto en el sujeto como en el objeto, aspirando a lo que Proust llamaba *una pequeña porción de eternidad* – la eternidad que es capaz de asumir la vida-para-la-muerte, salvada gracias a su conversión en obra de arte.

Existe, por consiguiente, una relación evidente entre palabra y existencia, que tendremos que analizar. Pero existe también, y con anterioridad, una visión gozosa de la muerte, puesto que es la conciencia de muerte la que nos permite gozar del amor como tal⁵, pues no tendríamos *experiencia de amor* si no tuviéramos *conciencia de muerte*; reflexión a la que no consiguen llegar los diferentes jueces que juzgan a *El Acusado*, excepto, tal vez, el Profesor y, en menor medida, el Médico.

b) El nivel temático, tanto en lo ficcional como en lo semántico, se construye mediante tres espacios narrativos – los espacios temporales, espaciales y anecdóticos que acogen a los tres profesores y que, por un lado o por otro, se superponen.

⁵ Observemos que el placer sexual, como tal, no está presente en la novela – incluso el disfrute del cuerpo amado está sometido a esa aprehensión ontológica (y poética) - debido a la conciencia de temporalidad en la que viven los distintos protagonistas de las historias de amor que nos son narradas.

Emerge en estos espacios, en primer lugar, gracias al espectro simbólico del humanismo, como diálogo de dos personas, en la analogía establecida entre el ser y el texto (o la palabra oral), la dialéctica problemática de la relación entre el maestro y el discípulo; lo que podríamos llamar *el síndrome del maestro*, cuando el maestro es un hombre maduro y el discípulo una mujer joven: el mito (digamos) de *Pigma - lión y la Lolita universitaria*⁶. El humanismo se carga, entonces, ante una presencia corporal tan apta para el amor como para el saber, de una tensión amorosa que vive, ante y en el cuerpo amado, los avatares de la palabra y de la escritura: el cuerpo está ahí para convertir la mirada y el tacto en palabra «de verdad» (como luego veremos), antes de que voz y cuerpo se desvanezcan.

Todo ello en un decorado físico que nos lleva, real o imaginariamente, de los espacios cerrados (el aula, la prisión) a los espacios abiertos (la montaña o el mar).

El hecho de que el espacio abierto de *El Profesor-Novelista* lo constituya el mar, con su acompañamiento de anochecer envuelto en fulgores, músicas y roces de piel, en oposición, en cierta medida, a la montaña petrarquista (y a la montaña de *El Profesor-Jurado*), con su luz y su palabra, también, pero *metonimizado* el cuerpo en la mirada y en los ojos de la joven estudiante, construye una diferencia entre el mundo del *El Profesor-Novelista* y el de los otros dos personajes: una modernidad ligada a la experiencia poética de la piel y del tacto (una experiencia de la presencia en estado puro, casi animal) y que nos aleja, en esta ocasión, de la experiencia amorosa de Petrarca (ampliándola y modulándola en nocturnidades y roces), y que se me antoja más cercana de la experiencia física de *Aminta* y de *Silvia*, en la obra de Torquato Tasso.

El espacio simbólico del poeta (y no del narrador, preciso – y luego diré por qué) es, al anochecer, cuando ya el cuerpo es sólo bulto y fulgor de mirada, *la palabra-en-amor*. Es decir, la palabra con capacidad para ofrecerse a cualquier elemento que provoque su fusión en él, gracias a los juegos de la analogía (una analogía esencialista, pánica). Esta fusión, esta encarnación de un ser en otro (*prise de chair*, diría Patrice de la Tour du Pin) viene marcada, desde el punto de vista de la escritura, por el predominio absoluto, casi abusivo, de la preposición *en* (a la que habría que consagrar un estudio, a lo largo de toda la obra), como significante gramatical, y desde el punto de vista cósmico por la emergencia de lo esencial-material (sustancias, luz, color, vibraciones sonoras, etc), con la desaparición de las identidades reales precisas, de sus límites y de sus contornos; con la desaparición del elemento formal (soporte de la abstracción). Nos encontramos en cierto modo ante la modulación permanente, ante el despliegue constante del microsintagma *en-amorado*, puesto que todo puede asumir la condición de lo otro, en un juego permanente de reversibilidades.

Me detengo aquí, pues me gustaría estudiar más en detalle estos aspectos en un trabajo futuro.

Decía antes, el espacio del poeta, y no del narrador. Pues sí: en efecto, la anécdota, que está en la raíz de toda historia que se nos narra, en la raíz de toda ficción,

⁶ Sintetizando el último ensayo de George Steiner.

es siempre susceptible de ser o de convertirse en espectáculo para aquel que la escucha o la visualiza; es siempre, en cierto modo, exterioridad especular de la palabra; como tal, la ficción se opone a la función poética, que pretende desvelar y asentar en palabra la esencia interior del ser.

Presupuesto poético que responde a la condición de *canzoniere* en prosa que tiene el *Secretum* de Antonio Prieto; además de ser un conjunto de anécdotas organizadas en novela.

Dice, en un momento dado, la voz narrativa de *El Profesor-Novelista*:

Se lo escribía esta mañana a un viejo amigo que jamás veré. Es más difícil escribir de los ojos de Ariadna despidiéndose (y Ovidio lo probó) que del asesinato de César [...] El hombre clavado por la espada que recoge sus propias vísceras es un hombre que atrae. La mujer paticoja, con los ojos encontrados, que ofrece sus pechos a los viandantes y oscila su joroba con las carcajadas, es una mujer que porta atracción. Pero yo no quiero atraer sino quedarme en la palabra [encarnado en la palabra, diría yo]. Pienso, entonces, que tal vez no termine mi libro ni interese a nadie (189).

Veremos hasta qué punto este razonamiento tan ajustado y tan conflictivo (y tan mallarmeano), de cara al problema de la lectura de la poesía, frente a la lectura de la novela, o de la anécdota en general, tendrá importancia en el devenir (en la composición y escritura) del libro que estamos analizando.

3. ALGUNAS CONCLUSIONES A LA PRESENCIA INTERTEXTUAL: EL HUMANISMO ERUDITO COMO FUNDAMENTACIÓN ONTOLÓGICA DEL YO

Antes de pasar a las consideraciones del intertexto petrarquista más evidente (la organización de la estructura narrativa de *Secretum*), voy a extraer algunas conclusiones relativas a esta intertextualidad más erudita, menos creativa en apariencia, a la que me estoy refiriendo; con especial atención al mundo de las citas.

a. Más allá de su simple y habitual función académica (retórica y científica), la erudición se nos presenta como un intento de anulación de la temporalidad. La erudición escrita y hablada también es palabra; pero la erudición, desde el punto de vista petrarquista y de Antonio Prieto, también es vida. Recuperar la palabra del otro, en los juegos de la erudición, es recuperar su *Vida*, su auténtica vida (*Vita nuova*) y, en esta recuperación, encarnarlo en nuestra propia experiencia erudita, que también debe ser vida, al menos para el verdadero humanista, (si no lo es para el filólogo positivista y para el gramático nominalista). Y no empleo la palabra filólogo y la palabra gramático con una intención polémica, sino para recuperar la idea misma de Antonio Prieto, puesto que uno de los grandes problemas de Petrarca, y posiblemente uno de los grandes problemas de todo profesor que vive el hecho literario desde dentro y que convierte su erudición en existencia, es que suele ser un incomprendido de parte de sus compañeros, simples *monos gramáticos* (y aquí retomo, sin ironías, la expresión de Octavio Paz).

Habla *El Acusado*, el supuesto Petrarca:

pero es que tampoco habían entendido mi búsqueda de manuscritos. Deseaba quedarme, ser palabra contra el olvido, como lo había deseado la Antigüedad, como fueron palabra Horacio o Virgilio. Entonces acercaba mi deseo de salvación en palabra a esa Antigüedad para rescatarla de la transgresión medieval [...] no era un acto erudito, sino de vida (y hubiera querido cincelarlos en la mente de los gramáticos, encerrados en puerilidades de números). Era renacerlos con mi tiempo [...] como yo deseaba ser renacido en un tiempo futuro. Sembrar esa continuidad que es humanismo (48).

b. Un nivel más alto de esta recuperación del tiempo, de esta anulación de la aporía de la temporalidad, se establece cuando en esa continuidad se injerta el concepto de identificación, de encarnación, del que lee en el leído. Dice *El Juez*: «según leo en su expediente, lo que usted escribió fueron páginas dedicadas al pasado, a personas u obras que existieron hace siglos». Responde *El Acusado*: «Sí, señor, en su mayoría.» *El Juez*, de nuevo: «Entonces, ¿qué testimonio suyo hay en ellos?» A lo que responde *El Acusado*: «También son mi historia, el tiempo y la experiencia mía que les presté. Que dijera Homero, no quiere significar que no dijera también a mí mismo» (81)⁷.

c. Esta erudición es vida, pues, más allá de la cronológica, existe, textual, existencial, trans-cronológica, una temporalidad superior que *El Profesor-Jurado* define, al afirmar, frente a *El Acusado*: «creo que lo conozco, que he repasado su vida como si fuese la mía. También yo intento desplazar mi tiempo a un tiempo ajeno para sentirlo en mi vida» (152). Estos cruces de erudición, que son también cruces de existencia, son los que construirán la trenza complicada del tejido narrativo cuando, llegado un momento, las vidas de los «diferentes» *personajes* se entrecrucen, hasta el punto de que el lector no llegue a saber si *El Profesor-Jurado* es el que vive y habla en lo que se nos cuenta o quien vive y habla en él es *El Profesor-Acusado* o *El Profesor-Novelista*. Pero lo veremos más tarde.

d. Instalados en esta dinámica, el más alto nivel de la identificación erudita y, por consiguiente, de la erudición humanística con función ontológica, es la cita – que es, a su vez, el nivel más evidente de erudición.

Recordemos los tres tipos de citas: *El Acusado* («Petrarca») cita a Petrarca sin mencionar su nombre; parece lógico, puesto que se trata de sí mismo. Pero debemos percatarnos de que citarnos a nosotros mismos es recuperar espacios pasados de nuestra vida, tanto existencial como intelectual, reencarnándola en el momento presente: es hacer presente y presencia nuestra (ya) desaparición. Por otro lado, las demás voces narrativas lo citan por el procedimiento clásico, según dijimos; pero, a partir de un momento, esta distinción desaparece, como venimos diciendo, y ya no aluden a Petrarca, con lo cual asistimos a un paulatino proceso de identificación de las diferentes voces. Aludamos, aunque solamente sea de paso, a que existen citas ocultas de Petrarca y de otros autores clásicos, lo que convierte el texto de Prieto en un hervidero de voces del pasado resucitadas.

⁷ No olvidemos que Antonio Prieto (1996) ha escrito una novela, *El ciego de Quíos*, que tiene como tema la supuesta vida de Homero.

Analícemos, pues, con cierto detalle la morfología de la cita.

La cita suele servir, en ocasiones, para condensar una idea: tenemos la sensación de que acabar nuestro razonamiento amplificándolo con la voz de otra persona (siempre importante) sintetiza y eleva a una categoría superior nuestra propia voz.

En ocasiones, la cita ilustra esa idea, como una simple piedra preciosa que engastamos en nuestro discurso, rescatándolo, con su lustre, de la pobreza de nuestra propia voz.

En un tercer caso, la cita apoya la idea, como si nuestro argumento no hubiera sido lo suficientemente explícito y necesitáramos recurrir a la palabra del otro, palabra sacralizada por el tiempo, para que le dé un valor argumentativo y de convicción que no tiene.

En ocasiones, la cita pertenece al texto del autor que analizamos, que nos explicamos, y la cita se convierte entonces en una especie de testimonio, de prueba científica, de nuestra verdad.

Estos cuatro aspectos suelen pertenecer a lo que podríamos llamar el uso erudito de la cita. Pero la cita tiene un empleo más ligado, a mi entender, a lo que es el espacio de la pura creación. Una frase, llamativa por su condensación conceptual o por su vibración emocional, se convierte en el motor de nuestra actividad existencial y verbal, y tras ella viene, nace, nuestro texto: glosa interpretativa, deriva conceptual o emocional, poema que se destrenza a partir de esa convulsión de lector. Es la función que tiene cuando la encontramos al inicio de un libro de poemas o de un poema particular. Es ejemplar a este respecto cómo las páginas 96 y 97 de *Secretum*, compuestas de cuatro párrafos, responden a este principio. Cada párrafo es un poema en prosa que nace de una cita.

No hay mejor modo de hacer vivir la palabra del otro (germinativa) en la palabra de uno mismo.

Pero, más allá de esta doble función *asentadora* y *generadora* del texto, la cita eleva a la categoría atemporal, trans-espacial y trans-temporal, el texto citado, al ser dicho éste por otra voz, en otro tiempo y en otro espacio, que aquí es otra y sí misma, no sólo por el contenido del enunciado ni por el sujeto de la enunciación, que cambia, sino porque es dicha en otra lengua que puede ser doblemente sagrada: sagrada en sí, porque es la voz del pasado; sagrada porque es la voz del poeta que escribe en italiano renacentista⁸ o en latín, y, en ocasiones, triplemente sagrada porque, al ser escrita en poesía, funciona a modo de conjuro que salpica el conjunto del texto, inseminándolo de magia *oracular*.

Citar así es, bien en verdad, una apoyatura técnica del discurso que procura veracidad en la revelación a nuestro aserto, cuando menos: la credibilidad que emana del principio de autoridad que nos viene de los orígenes, de los fundamentos. Pero citar así es también hacer coincidir dos voces, dos conciencias, dos vidas tal vez, de tal manera que la voz del otro se hace tu voz sin dejar de ser ella misma, y tu voz vive en ella (en consonancia o disonancia) sin dejar de ser, a su vez, la voz de ti mismo.

⁸ Doble sacralidad que encontramos cada vez que citamos (¡y cómo nos gusta hacerlo!) en cualquier lengua extranjera que, suponemos, es causa de reverencia y de respeto por parte de nuestro lector.

En conclusión, la cita no es sólo una apoyatura, un fundamento epistemológico (la erudición tradicional), sino que adquiere un alcance ontológico, real o imaginario, que permite la ampliación del ser más allá de los límites de su espacialidad y de su cronología, tanto si miramos hacia el pasado como si miramos hacia el futuro. Permite la instalación del ser, a través de lo máspreciado que tiene el otro y que tengo yo mismo: la voz y la palabra, en la temporalidad conjurada por el Verbo.

4. *SECRETUM* COMO EXPRESIÓN MÁXIMA DE LA DIALÉCTICA EXISTENCIAL

Si he dejado para el final de esta primera intervención el problema intertextual del título, ello no se debe a que no sea esencial tanto para determinar la noción de intertexto petrarquista (dado que los dos autores, Petrarca y Prieto, escriben cada uno su libro con un mismo título), cuanto porque desde el punto de vista puramente temático, el problema que provoca *Secretum* es el que determina también la razón profunda de la escritura de la novela. Debemos no sólo preguntarnos por qué se escribe *Secretum*, sino por qué se escribe; siendo tal vez toda escritura una respuesta, una invención, de *secretum*.

Veamos los conceptos o vivencias que la palabra *secretum* esconde; veamos las modulaciones temáticas de esta palabra en el texto.

a. De *Secretum* a *Secretum*. De Petrarca a Prieto.

El libro de Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum* (ed. 1955), nace como diálogo entre Petrarca y San Agustín. Del mismo modo que *Secretum* de Antonio Prieto nace como diálogo entre Antonio Prieto y Petrarca. Un diálogo, en la doble dimensión del término, como estructura temática y como dialéctica conceptual. Se trata en el primer caso de discutir acerca del dolor, en el vacío, que causa el conflicto de Petrarca: un conflicto ligado a la oposición entre mundanidad, con su aspiración a la fama, y transcendencia; oposición que Petrarca intentará resolver en la escritura. Un conflicto que, como sabemos, está siempre presente en la obra petrarquista y que encuentra una de sus mejores exposiciones en una obra que sólo encontramos como eco estructural en la novela que analizamos; se trata de la *Carta a Donato de los Apeninos*, en la que Petrarca analiza el concilio o conciliábulo (¿por qué no hablar de juicio intelectual?) que sus enemigos entablan contra él y que fundamenta, sin duda, parte del nivel anecdótico de la novela: la acusación y el juicio.

El título de Antonio Prieto proviene, como podemos observar, de una serie de apócopes practicados al largo título de la obra de Petrarca, que tienen su origen el interior mismo del texto. En un momento dado, Petrarca dirá: «*Secretum enim meum est et diceris*». Frase que se convertirá, fácilmente, en «*Secretum meum*». Y de ahí a *Secretum*, a secas, sólo hay un paso.

Pero, ¿cuál es el secreto de la obra de Antonio Prieto? ¿Cuál es el conflicto que lo genera? Es, en primer lugar, la anécdota que fundamenta, ocasionalmente, el acto mismo de escritura: el diálogo con la estudiante, de la que está en-amorado el personaje que encarna la voz narrativa a la que hemos llamado El Profesor-Novelista.

La novela que está escribiendo está a punto de llegar a su fin, cuando se entabla el siguiente diálogo entre el personaje masculino y el femenino. Tras un punto y aparte en el que la escena nos presentaba a El Acusado en una celda oscura, desde la que es difícil saber si hay estrellas:

- [Estudiante] – Sabía que lo terminarías – me afirma.
 [Profesor] – Me quedan unas veinte páginas – preciso.
 – ¿Tres noches? – pregunta.
 – Tal vez cinco o seis.
 – ¿Y cómo lo llamarás?
 – No sé.
 – ¿Es un secreto? – sonrío.
 – ¿Secreto? – repito – y digo:- Sí, casi todo lo que se escribe es un secreto que otra vida interpreta.
 – ¿Y yo sabré ese secreto? – me pregunta.
 – Sí, respondo – espero que haya sabido transmitírtelo. [...]
 – ¿Veinte páginas? – me recuerda.- ¿Sólo veinte páginas te quedan?
 – Bueno, tal vez sean treinta. [...] (237-9).

Toda escritura implica un secreto que hay, primero, que desplegar para, después, interpretar.

Tenemos, en segundo lugar, el sentido profundo de la palabra *Secretum*. *Secretum* condensa, según el mismo personaje, la aporía de la temporalidad: el tiempo, en fugacidad, como conflicto asumido, entre el deseo de perennidad y la fugacidad del gozo, es decir, la experiencia humana de la temporalidad, contra cualquier tipo de mistificación, en especial aquella que nos pueda hacer creer en una hipotética eternidad, que en el caso de la novela nos viene de los poderes de la ciencia:

Hablo en él (la novela que escribe) del tiempo, del secreto que aprisiona y es el tiempo, ¿comprendes?, un secreto que va repitiendo y va haciéndose único de manera prodigiosa, y que vamos recubriendo de palabras creyendo descubrirlo cuando, con cada palabra, lo alejamos más. Es una contradicción, porque yo busco ese secreto y utilizo la palabra que lo descubre [...] para salvar esa contradicción intento una fusión o una traslación en el tiempo» (238).

Pero no es la temporalidad en sí, es decir, la condición de que el hombre es hombre, es vida para la muerte, la que constituye la esencia del secreto, sino el poder de sustraerse (y al mismo tiempo negarse ese poder) a la aporía gozo-vida, vida-paso del tiempo, como esencia misma de la voluntad de ser en el otro.

Al atardecer -le explico- comienza a moverse y adquiere su vibración en la noche. Entonces grita vida, la grita como si cada noche fuera la última. Quizá sea su secreto y su intensidad (88).

Sé que es contradicción. Amar este instante, sentir este instante porque es fugaz y (al mismo tiempo) desear permanecer, tener una presencia. Lo sé (113).

En tercer lugar, *Secretum* es su propia situación en la Historia y en la historia que nos está contando (la de *El Acusado*), como temporalidad asumida para la muerte

desde el gozo, cuando podía haber asumido la vida en el gozo, pero con la esperanza, como sus contemporáneos, de una posible eternidad. Ésa es la condición de su propia existencia, algo de lo que toma conciencia cuando le falla la palabra frente a los demás y frente a *ella*.

Cuando esto sucede [sentimiento de derrota], abandono la palabra y me siento tremendamente vacío; me sé habitando un secreto caprichoso, estúpido, sin lógica, que ha dejado mis manos vacías cuando pudieron poseer un tiempo sin límite. Un tiempo (como en los demás) en el que ya no existe la necesidad de quedarme en recuerdo, de permanecer en palabra, porque siempre es hoy. Y no tengo ni ese tiempo ni la palabra que me contenga (190).

Éste sería el secreto esencial: en el nivel de la ficción, que también es existencia, y en el nivel de la escritura; una actividad que sólo tendría razón de ser en la negación de esa existencia atemporal, siempre presente. (Cuando hay presente y presencia, no es necesario conjurar ausencias, ni con el arte ni con la escritura).

Una situación, ésta del sentimiento de derrota, que se dará siempre «cuando la palabra en secreto no estaba hecha» (253). La experiencia de este triple nivel, - el de la temporalidad sin más, el de la temporalidad en el gozo, el de su propia situación histórica, negándose a la eternidad y asumiendo la temporalidad en el gozo, pero enfrentándose al fracaso de la palabra – fundamenta el punto en el que nace *Secretum* como conflicto, es decir, como problema de vida y como problema narrativo, pues, como sabemos, no hay narración si no hay conflicto por resolver, es decir, si no hay *secretum* por desvelar⁹.

5. ORGANIZACIÓN NARRATIVA Y CONJURACIÓN GOZOSA DE LA TEMPORALIDAD

5.1. Dejando de lado el aspecto existencial del problema, relacionado, evidentemente, con el tema del amor y de la procreación, desde el punto de vista de la escritura la conjuración gozosa de la temporalidad exige la creación de una estructura que perpetúe y multiplique el yo en el tiempo y que lo expanda en el espacio. Esto se puede conseguir de dos maneras: mediante el diálogo con otro ser que, más allá del tiempo, permite que mi voz vaya al encuentro de su voz, a la par que la suya vaya al encuentro de la mía:

el remedio era el hombre, lo sabía muy bien, pero había que tejerlo en diálogo porque el hombre es diálogo consigo mismo y con los demás. Lo haría encajando sentencias («s'amore o morte non dà qualche stroppio...»), pensándome en otros, aunque Amor fuera ya mi constante compañía y todas sus palabras tuvieran su norte (79, voz narrativa de *El Acusado*).

⁹ Desde *René* de Chateaubriand este es el fundamento psicoanalítico de la narrativa moderna: romper el bloque psíquico que impide la emergencia de «mi secreto», y convertir en narración la «historia de mis sentimientos y de mis ideas».

Este primer procedimiento instala el problema en lo que podríamos llamar «el mundo del ensayo», con una fuerte base en el diálogo que todo ensayo teje y desteje con las personas que han hablado, antes, de lo que nosotros queremos hablar. Es el espacio propio de la erudición, aunque esta erudición se tiña de autobiografía¹⁰, como en los *Ensayos* de Montaigne – diálogo permanente, también, con los autores del pasado, mediante las citas que los recorren página a página.

Pero el diálogo instala la pluralidad del yo y su perpetuidad expansiva en el espacio del intelecto o, como mucho, de la conversión de la vida en concepto. Para que la conjuración de la temporalidad se lleve a cabo desde la vida y en la vida, en estado puro, es preciso que el diálogo vaya acompañado por la encarnación corporal, gestual e histórica de los personajes a los que les ofrecemos nuestras palabras, es decir, es precisa la multiplicación de personajes hablantes y actuantes que dupliquen en distintos espacios y tiempos el yo, de forma plural, variada e, incluso contradictoria (al menos en apariencia), respecto de la vida y del pensamiento que los procrea. Este es el principio básico de la construcción de la novela (*para el narrador, como para Dios, la ficción se hace mundo*); éste es el procedimiento más evidente que tiene el yo, *al que la cronología y el espacio que le ha sido adjudicado no le bastan*, para perpetuarse y expandirse a otros espacios y a otros tiempos:

Lo escribía en la esperanza (y en momentos de seguridad) de mi pobre y oscuro nombre podría llegar lejos en el espacio y en el tiempo, salvándome del olvido que es la muerte. Porque no escribía de la piedra o de cómo la piedra podría dirigirse contra alguien (cambiando un orden), sino del hombre que era y se sucedería en miles de hombres. El hombre, desde mí, que amaba y cultivaba su herida en una seguridad que viviría más allá del tiempo en el que el mar quedaría sin agua y el cielo sin estrellas. «Di di in di vo cangiando il viso e il pelo» (222, voz narrativa de *El Acusado*).

Veamos como se despliega y se expande es esa pluralidad de instancias existenciales y de voces narrativas en la novela.

5.2. Las distintas voces narrativas

Existen, como decíamos al principio de estas páginas, varias voces narrativas, cuatro en un principio, que generan cada una de ellas su propio espacio físico, su propio tiempo, su propia historia y su propio discurso (su voz).

Tenemos, en un primer nivel, una voz extradiegética, impersonal, que dice y anuncia desde fuera, tanto del espacio-tiempo de *El Acusado* como de los espacios de *El Profesor-Jurado* y de *El Profesor-Novelista*, lo que va a ocurrir, y que concluye el libro, desde fuera también del espacio-tiempo, reflexionando acerca de lo que ha ocurrido. Son dos simples párrafos, al principio y al final de la novela, pero que dan al texto su categoría de fábula, en la ciencia ficción.

En un segundo nivel, tenemos las voces que se articulan en torno al juicio. Dos, en especial, nos interesan; como es lógico, la voz de *El Acusado* y la voz de *El Pro -*

¹⁰ No hay verdadero «ensayo» si no hay inscrito en él una autobiografía.

fesor-Jurado que lo juzga; voz ésta que va cogiendo cada vez más importancia en el interior del conjunto de los distintos miembros del Jurado: Presidente, Abogado, Sociólogo, Psicólogo, Médico, etc. Si bien la voz de *El Profesor-Jurado*, que como veremos, tiende cada vez más hacia la identificación con la voz de *El Acusado*, y la voz de éste son las que más nos interesan, no conviene olvidar el amplio monólogo de cada uno de los miembros del Jurado, no por lo presupuestos ideológicos que formulan de cara al tema del sueño de eternidad y de cara al tema de la ley maltusiana, sino por la forma paródica que adopta su discurso, muy cercano en su estructuración a los falsos centones del Renacimiento y del Barroco – o a una escritura lúdica, experimental, propia de los nuevos formalismos narrativos de los años 60. En medio de estas voces masculinas, no debemos olvidar, como es lógico – esencial cuando tratemos el tema del amor –, la voz de *Ella* (la amada de *El Acusado*), recluida en su pueblo y en su casa, cuando es visitada por *El Profesor-Jurado*, que la mantiene al corriente del juicio, sobre todo en la parte final del mismo.

En un tercer nivel narrativo tenemos la voz de *El Profesor-Novelista*, el Profesor que ahora está de vacaciones por el sur de España, pero que también nos hemos encontrado en Pisa, en ambas ocasiones con una estudiante mujer, siendo su espacio propio ya sea el mundo de la universidad italiana, ya sea el mar (esencial para componer el imaginario de la novela).

Tenemos, en cuarto nivel, diferenciándola del resto de los personajes que componen el marco de juicio, la voz de «*Petrarca*» narrándonos sus conflictos; nivel y voz que, a medida que avanza la novela se asimilará más (y es la primera identificación de personajes que el lector asimila), a algunos elementos de la voz y del nivel narrativo de *El Acusado*.

Rompen esta organización, en la que nos encontramos de una manera muy coherente, dos interludios (casi al final de la trama), uno paródico y otro metadiscursivo, en el que el narrador le concede la palabra a otros personajes, ajenos por completo a la historia o duplicados paródicos de *El Acusado* y de *Ella*. El interludio paródico emerge cuando el juicio es teatralizado encima de un escenario y frente a un público fantasmagórico, altamente burgués, muy propio de la astracanada, que toma la voz para comentar y enjuiciar, de manera intempestiva, lo que está viendo. Parodia que, a veces, el lector asume como elemento discordante en el interior de la novela. El segundo interludio emerge cuando Homero se hace presente y su voz nos narra cuentos de los tiempos pasados.

Todas estas voces, que van a converger hacia una unidad temática e incluso de dicción, en el nivel profundo de la novela, generan una pluralidad circunstancial de tiempos, y de espacios con su decorado y actividades, que constituyen, según nuestra terminología, la anecdótica del texto; en el fondo, la página 3 de los periódicos a los que alude Mallarmé: la sección de sucesos y acontecimientos menores.

Así y todo, surge de la pluralidad de estos niveles una novela que se va configurando poco a poco, moviéndose, tejiéndose, destejiéndose, injertando una voz en la otra, hasta constituir una especie de hidra narrativa con una unidad temática de base y una pluralidad anecdótica y actancial, que es lo que voy a intentar desentrañar, no por el placer de un análisis narratológico a estas alturas de la historia, sino porque su análisis nos remite, en función del eje paradigmático, a la cadena vida-

muerte-amor-palabra y, en el nivel del eje sintagmático, a una sucesión de historias trenzadas de vida, amor y palabra, en la que los distintos personajes se van salvando, en amor, en la vida y en la palabra del otro.

5.3. Secretum como novela de un conflicto y la resolución de las aporías del yo

Las dos aporías básicas del yo como ser en la historia están fijadas, como ya decíamos y hemos recordado en múltiples ocasiones, en la realidad del yo, como vida limitada por el tiempo, frente a su voluntad de inmortalidad, y la realidad del yo, como cuerpo limitado en el espacio, acotado, frente a su voluntad de espacialidad dilatada al infinito, en la voluntad de horizonte, que siempre nos remite a un más allá.

Frente a estas dos aporías existen resoluciones que podríamos llamar artificiales, y que, desde el punto de vista que mantiene Antonio Prieto (el de la conciencia de vida como gozo en la temporalidad), son inadmisibles. Ambas pertenecen a lo que podríamos llamar el discurso-ficción.

En primer lugar, estaría la oferta de la inmortalidad, llevada a cabo desde los espacios del mito. Una solución que el texto de Prieto ni siquiera contempla. En segundo lugar, tendríamos la oferta de la ciencia-(ficción) *stricto sensu*, en la que se instala la ley que rige el devenir de la novela: el hombre ha sido capaz, un día en el futuro, de sustituir el mito de la inmortalidad por una inmortalidad conseguida a base de presupuestos científicos y propuestas médicas. Esta solución, considerada como artificiosa desde el interior de la novela, pues fuerza la dinámica natural de la vida, de la biología, es además inadmisibile, porque conlleva la anulación de la vida como pro-creación, es decir, la vida como perpetuo nacimiento en la dinámica permanente del nacer y del morir, y Antonio Prieto se instala en un vitalismo fecundante que, lógicamente, se resiste a esta inmortalidad profiláctica. Por otro lado, esta solución es antitética al concepto de amor, tal como lo hemos explicado.

Frente a estas dos soluciones artificiales estaría, si se me permite la expresión, una solución humana o humanista, que se articularía en tres niveles distintos y que se va perfilando, con sus problemas, a lo largo de la novela.

a. Asumida la muerte como necesidad vital, la fama, lo que en francés se llama *la re-nommée*, permitiría la perpetuidad, no ya del ser como existencia, pero sí del ser como nombre¹¹: una eternidad nominalista de alcance precario.

b. El segundo nivel contemplaría el poder de la escritura en sí (no en función de la fama que puede proporcionar); sino la escritura como prolongación, en profundidad poética, del amor y del ser que lo sustenta. El ser, que es presencia de bulto enamorado en el amor de vida, en el amor escrito se reconvierte en presencia de palabra, anulando en cierto modo, conjurando, su ausencia momentánea y su futura ausencia. La palabra amorosa como invención y como conjuro – y como tejido, como trama duradera: (el texto)¹². Toda la segunda parte del *Canzoniere*, Laura

¹¹ Recordemos el famoso soneto de Ronsard en *Los amores de Elena*: « Quand vous serez bien vieille, le soir à la chandelle... ».

¹² «O como aquella otra (que golpearon la envidia y la mediocridad), donde Cervantes encontró a Dulcinea hasta tejerla en amor, contra una realidad, como lo fueron Laura y Angélica» (p. 271).

desaparecida, está organizada en función de este principio: conseguir una existencia de palabra y de espíritu que nos permita seguir hablando (si antes, para conseguir la fama, era de Petrarca y de Ronsard), ahora, de Laura y de Elena – y en Laura y Elena, por un efecto de reversibilidad, de Petrarca y de Ronsard.

c. Existe, finalmente, un tercer nivel ligado a la construcción del artefacto narrativo y discursivo que el humanismo nos permite, tal como lo hemos descrito desde las primeras páginas. El humanismo, como decíamos, no es sino una reencarnación permanente de los autores muertos en cuerpo, pero vivos no sólo en espíritu, sino también en conciencia; lo que tenemos en los textos es una voz que nos habla, una voz con la que podemos dialogar. La lectura no es un diálogo con los muertos, sino con seres vivos: con sus conciencias lúcidas y pujantes en los textos: la lectura y *la crítica de identificación y de participación*, tal como la define Proust, en su texto *Sobre la Lectura*, y tal como la definen Poulet y Richard en toda su obra crítica – mucho antes que R. Barthes.

Voy a desarrollar a continuación este último aspecto, pero antes convendría recalcar la oposición que existe, incluso en Petrarca, entre la fama, que no es sino viento, un nombre en el viento que te proclama, y el hecho de vivir, de *sobrevivir en palabra*.

La reflexión sobre la palabra en Antonio Prieto arranca de la lectura de *Posteritatis* (1351), del mismo modo que la reflexión sobre el amor arranca del *Canzoniere*, y, en un juego reversible, ambas reflexiones de ambos, pues no hay amor sin palabra verdadera, ni palabra verdadera sin amor – aunque se pueda soñar en una palabra de amor sin sustento amoroso real¹³.

Vivir en fama nada tiene que ver con vivir en palabra de amor. Escuchemos un texto definitivo:

Para ello, a veces, buscaba la energía expresiva, términos sintéticos y violentos que hicieran fiel mi palabra, porque yo era esa palabra en mi amor por ella. Había escrito en aquellas páginas [*Posteritatis*]: «ventosa gloria est de solo verborum splendore famam quaerere». Y buscaba una tras otra mi palabra en la soledad de la noche. Aquella palabra donde yo latiera y pudiera ser encontrado, cuando ya las lenguas de la gente no me deformaran con su presunción de creer conocerme. Mi palabra, en la que sufría amando, era también la palabra de ella, donde ella y yo permaneciáramos unidos sin que el viento de las lenguas nos acertara, ni el polvo del tiempo nos cubriera. Temía entonces que mi palabra no fuese capaz de contenerla y expresar la belleza de sus ojos diciéndome vive, explicándome vida; que mi palabra, en razones eruditas, fuese entendida como un artificio cuando estaba gritando en ella la sed de nuestra herida. La torturante aventura de un imposible, conjugado en secreto, que sólo tenía la palabra para abrirse en presencia (222, voz narrativa de *El Acusado*).

¹³ Es el caso de los últimos sonetos amorosos de Du Bellay, donde el amor no es sino un rescoldo verbal (poemas sobre la palabra de amor, en ausencia del bulto o de la mirada de amor); y hubiera sido tal vez interesante que un profesor de literatura francesa los hubiese explicado en este momento.

5.4. Fusión de niveles y anulación de la aporía espacio-temporal

Como hemos venido diciendo desde el principio, los cuatro niveles de los que en un primer momento el lector tiene conciencia, en su voluntad por dominar el espacio narrativo que está leyendo – lectura difícil pero siempre placentera –, poco a poco van diluyendo sus márgenes hasta llegar a crear una pan-temporalidad que es, al mismo tiempo, una pan-espacialidad, por las que el lector transita, seguro de comprender el fondo del problema, pero inseguro respecto del suelo anecdótico que pisa. Esta fusión se asienta sobre elementos tanto temáticos como formales:

a. La clara división en párrafos o conjunto de párrafos marcados gráficamente por un espacio en blanco de determinada extensión, mediante los cuales se marcaba el cambio de espacio y de voz narrativos, poco a poco se hace más confusa, con lo cual, uno no está muy seguro de que el cambio haya tenido lugar.

b. A partir de un momento, se pasa de un espacio narrativo a otro, aparentemente, aprovechando la frase, la idea, o incluso la simple palabra con la que se acaba el espacio que concluye; con lo cual el lector duda de que haya un verdadero cambio espacial y de voz narrativas.

c. Los temas circunstanciales que marcaban el espacio físico, propio de cada una de las voces, son poco a poco asumidos por los cuatro grandes interlocutores del lector, *El Acusado*, *El Profesor-Jurado*, *El Profesor-Novelista* y *Petrarca*. (Y recuerdo, como ejemplo de esta asimilación, el espacio físico de la montaña —en oposición al mar— el tema de la herida y el tema de la acusación que, siendo propios del mundo de *El Acusado-Petrarca*, pasarán a formar parte del mundo de *El Profesor Jurado* y de *El Profesor-Novelista*).

Esta ida de una existencia hacia otra, encarnándose en ella y prolongándose gracias a ella, nos permite construir ese tejido intrincado en el que *El Profesor-Acusado* es cada vez más *Petrarca* (directamente, de persona masculina a persona masculina, en la voz de *El Acusado*, e, directamente, a través de la voz de *Ella*). Del mismo modo, *El Profesor-Jurado* acabará fundiéndose con *El Acusado*, forjando una identidad que es vista como tal desde fuera por los demás miembros del Jurado, y que se plasma de manera ya definitiva en el diálogo que *El Profesor-Jurado* mantiene con *Ella*, al final del juicio, cuando *El Acusado* habla por boca de él. Finalmente, *El Profesor-Jurado* se fundirá en la identidad de *El Profesor-Novelista*, cuando ambos comparten poco a poco un mismo espacio físico, el puerto y el mar, con sus restaurantes, sus discotecas y su música; la historia de una herida que se convierte en una historia de despedida, aunque situada, en un caso, en la juventud y, el otro, en la vejez presentida, porque *Ella(s)*, la del *Profesor-Jurado*, ha muerto, otra va a morir y otra va a desaparecer.

EN CONCLUSIÓN

Creemos haber esbozado, simplemente esbozado, la tesis que defendemos. Un análisis detallado no llevaría a desarrollar esta última parte en el reducto socrático

de un seminario, pues exige la lectura directa, detallada y dialéctica del texto. En cuanto a los temas del amor y de la palabra, debemos reservarles para el futuro, con vistas a llevar a cabo un trabajo exigente: un análisis y una estructuración de semántica poética, en la que quede perfectamente fijada la estructura semántica y la resultante simbólica del espacio que ya denominamos *la palabra-amor*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JANÉS, C. (1989): *Los caballos del sueño*, Barcelona, Anagrama.
PAZ, O. (1998): *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia.
PETRARCA, F. (1955): *De secreto conflictu curarum mearum*, ed. E. Carrara, en F. Petrarca, *Prose*, Milán-Nápoles, Ricciardi.
— (1996): *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milán, Mondadori.
PRADO BIEZMA, J. Del (1984): *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad.
— (2002): «Pórtico de la noche», *Barcarola*.
— (2005): *En las márgenes de...*, Madrid, Adamar (en prensa).
PRIETO, A. (1972): *Secretum*, Madrid, Magisterio Español.
— (1996), *El ciego de Quíos*, Barcelona, Seix Barral.
PROUST, M. (2002): *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos.