

Las correcciones en la novela de Antonio Prieto

Alicia CASADO VEGAS

En el prólogo con el que Prieto abre su edición del *Cancionero* de Petrarca¹ expresa cómo el poeta de Arezzo corrigió una y otra vez sus *ri-me* desentendiéndose de la cronología con el cuidado amor de ajustar la palabra a la idea para dotarla de más fuertes y bellas alas hacia la posteridad. Pero estas correcciones no iban sólo en la dirección de limar la palabra poética sino que también suponían un recuperar, revivir o renacer el tiempo que contuvieron y que las hizo nacer. Y esto mismo es lo que Prieto hará decir a su personaje de *Secretum* fundido míticamente con Petrarca.

Del mismo modo al presentar su segunda edición de *Elegía por una esperanza* (1972) el autor señala que ha modificado el texto original superponiendo su tiempo actual a aquel tiempo herido por una andadura europea y la contemplación de la muerte de una joven desconocida en un hospital de Madrid. Sin embargo, a pesar de las modificaciones efectuadas, el autor confiesa que la obra en esencia es la misma y que si la volviera a escribir a pesar de volver a proyectar su actualidad sobre los ojos de Elena, su brillo albergaría el mismo significado. Nos disponemos pues en este trabajo al análisis del sentido de las modificaciones que el propio Antonio Prieto hace a su obra mediante el cotejo de las dos ediciones de la citada *Elegía* de 1961 y 1972, de *Vuelve atrás*, *Lázaro* de 1958 y 1973 y de *Secretum* de 1972 corregida en 1986.

¹ Francesco Petrarca: *Cancionero* (Barcelona: Planeta, 1985).

Las correcciones a *Elegía por una esperanza* (1972)

La segunda edición de *Elegía* marca un hito fundamental en la trayectoria narrativa de Antonio Prieto. No olvidemos que estamos en el año 72, fecha de la publicación de *Secretum*, novela que supone un salto en el avance evolutivo del autor que ha descubierto y elegido vivir lo más intensamente posible en el tiempo de la palabra. Por tanto, tras las correcciones de *Elegía* late el espíritu que hizo nacer a *Secretum*, novela que a raíz de unas afirmaciones de Ángel Valbuena Prat en el estudio de esta nueva edición, aún no había pasado (o lo estaba haciendo) por las planchas de la imprenta.

Se diría, pues, que estamos ante un producto híbrido (bisagra) que difícilmente trata de aunar dos vertientes que caminan en distinta dirección, una dirigida por un tono, digamos, más realista, y otra recién surgida, que asciende a un plano ideal por el uso del mito como catapulta para zambullirse en la acronía de la palabra. A la alegoría y al símbolo se ha impuesto el mito ². Con esta edición se ha producido pues un salto mítico dentro de una evolución gradual que hace que esta obra vaya separándose cada vez más de su sucesora *Prólogo a una muerte* (1965) para hermanarse con *Secretum* (1972) y presidir la nueva etapa de la novela de Antonio Prieto.

Si efectuamos un recuento sobre las modificaciones ejecutadas en la segunda edición de *Elegía* respecto de la primera, observamos de inmediato una tendencia general a la supresión y la modificación, ya que la pura adición apenas tiene presencia salvo para suplir el espacio de una supresión en la versión anterior. Lo primero que observamos, por tanto, al analizar las modificaciones es la tendencia a la supresión de muchos elementos de corte realista que hacían a Prieto partícipe en algo (pese a que muchos lo nieguen) del polémico realismo social. Se trata pues de un proceso de dulcificación, suavización o limado que eliminará acusaciones directas a nombres conocidos y ráfagas de agresividad como esta bofetada propinada a los poetas y políticos de la posguerra europea: «es la más infecta piara que nunca asoló la tierra». Respecto a las acusaciones directas que acabamos de referir, la pluma de Prieto se había descargado ferozmente sobre hombres como Sartre, Tzara, o Brecht. Sólo un ejemplo que, como todos los de esta índole, desaparecerá de la segunda edición (pero nunca en esencia):

Viéndoles callados [a Juan y Zacarías], rumiando su bendito cazurrismo me divertía imaginar lo que pensarían si pudieran leer aquella poesía que llamaban social, y que los poetas creían que iba dirigida al proletariado. Me divertía porque ellos, y toda una gama de gentes análogas, que había conocido por Europa, se creían que los poetas eran unos invertidos y que la poesía era únicamente para las señoritas. Tratando a esta gente, se comprendía todo el

² Y *La fusión mítica* es un capítulo del libro de Prieto *Ensayo semiológico de sistemas literarios* publicado en este mismo año de 1972.

precioso hermetismo de Juan Ramón Jiménez, y había que reírse a carcajadas de los cantos nauseabundos de Tzara o Fadeev. Había que reírse o indignarse de ver detrás de ellos como detrás de las farsas retóricas de Bertold Brecht, el juego racial del poderoso capitalismo que los manejaba... (p. 30, 1ª ed.).

Desde la primera página se evidencia esta precisa idea del bisturí de Prieto de extirpar esas agrias y emotivas críticas sociopolíticas y literarias en favor del reconfortador implante mítico. Allí había un zarpazo contra una Europa llena de charlatanes vanidosos y falsos, de medradores, de políticos mentirosos que no creen verdaderamente en nada; había una macabra visión de los europeos como muertos vivientes divididos en dos grupos igual de putrefactos, el que vocifera y el que aclama; y teníamos ya una primera alusión, poco halagadora, a Sartre y a su existencialismo «cavernoso», a propósito de su novela *Les chemins de la liberté*. Poco después se suprimirán dos ácidas páginas cuyo tema fundamental es la crítica de los que, disfrazados de héroes redentores, pretenden fingirse defensores de Europa hablando sobre realidades que desconocen en el fondo o de las que efectiva y ruínmente huyen: el hambre, la miseria, la tortura, el martirio, el miedo y el honor de luchar por un noble y bello ideal. Quedan suprimidas también por su excesiva generalización varias diatribas dirigidas contra las mujeres europeas en las que se cargan las tintas por la necesidad del autor de relevar el brillo de Elena con el contraste³, o fragmentos de tono demasiado destructivo, pesimistas, derrotistas o nihilistas que cierran cualquier posibilidad de la creencia en un futuro mejor⁴. No es necesario insistir en que se eliminará la mayor parte de la crítica a la falsedad que resultaba un estribillo redundante y machacón y que iba acompañado estilísticamente de un repertorio de vocablos sucios y fáciles que no volverán a asomar en la pluma del escritor⁵. Si en la primera re-

³ Para ilustrar lo que acabamos de señalar transcribo uno de los tres ejemplos suprimidos sobre el tema de la mujer: «Recordaba a otras mujeres con las que había vivido. Recordaba el olor de sus axilas sudorosas, sus risas de triunfo, recordaba... Ninguna de aquellas mujeres tenía los ojos de Elena. Ninguna de ellas comprendería jamás que podía resultar hermoso tener un hijo y acunarlo. Se conducirían como si ninguna de ellas hubiera nacido de vientre de mujer. Y todas tenían los mismos ojos turbios, la misma tez sucia por el humo y la misma piel áspera manchada de desprecio por sí mismas y por todos. Jamás podrían tener unos ojos como aquellos de Elena, jamás podrían poseer un silencio tan ennoblecidamente vivo como el que ella tenía» (p. 35, 1ª ed.).

⁴ He aquí un fragmento de un crudo y largo ejemplo de este nihilismo extraño a la narrativa de Prieto: «Éramos una raza podrida, nauseabunda, traidora a todo, que no teníamos derecho a nada. Únicamente al fuego, a un fuego que quemara nuestros cuerpos...» (p. 50, 1ª ed.).

⁵ Para apoyar esta idea reproducimos un fragmento de *Secretum* en que el protagonista en fusión con Petrarca reflexiona sobre este tema estilístico: «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. Porque esos ojos de Ariadna exigen amor mientras que el asesinato sólo pide suponer unas vísceras, una daga, una sangre que brota y unos dedos que se crispan. Asesinar es fácil porque todas esas palabras (vísceras, dagas, sangre, dedos) atraen, tie-

dación, en la visión europea, además de consideraciones políticas, había superpuesto una lectura que la relacionaba con el hecho individual e inexorable de la muerte concreta del ser humano, a partir de este momento Antonio Prieto se alejará ⁶ de este aspecto que roza el realismo social para buscar su remedio a ese problema existencial. El símbolo Europa quedará por tanto completamente desplazado por el símbolo Realidad y por su hermano Actualidad.

Se trata como decimos de una dulcificación y de una suavización de la agresividad que no sólo va a apoyarse en la inserción del mito, aunque éste sea su mayor soporte, sino que el escritor utilizará en algún punto la corrección para justificar un poco a la juventud de aquel momento porque el tiempo le ha dado una visión tal vez más objetiva y le ha anestesiado la acidez de la indignación. Si el tono dominante desde una perspectiva social en la primera edición era el pesimismo ahora hay resquicios de esperanza; se suprime así un largo párrafo en el que se atacaba a la juventud nacida de la guerra europea de la que Gabriel forma parte, en favor de un breve comentario en el que se valora la juventud en general como etapa de la vida perdonando sus errores menos importantes a la luz de la virtud de su generosidad ⁷.

Y por ese resquicio para la esperanza se cuelan los ojos para establecer un diálogo, provocando una modificación que anula absolutamente el sentido negativo de incomunicación que albergaba el texto primitivo en favor de la exaltación de una comunicación más profunda, tras la que late la energía que la poesía renacentista, gracias a Ficino y a su amigo Cavalcanti, acumuló en los ojos. Estamos en el momento en que Juan lleva a Elena a ver por primera vez a Gabriel porque necesita un médico, dejándoles solos un instante. Gabriel confiesa en el texto originario:

No acudía a mi cerebro ninguna frase. Se me había olvidado cómo era la juventud y me sentía un pobre hombre, asustado del mundo, que deseaba angustiadamente que Juan regresara. Y seguí mirándola estúpidamente con los ojos extasiados de quien contempla un inesperado milagro. (pp. 46-47, 1ª ed.).

Que se transforma positivamente en la del 72:

No acudía a mi cerebro ninguna frase. Quizá no hiciera falta. (Porque hay veces, pocas veces, que unos ojos se expresan en otros en mirada y no importa que estén rodeados de palabras y movimientos. Están solos (p. 90, 2ª ed.).

nen movimiento, y un poco de cinismo puede manejarlas con horror y originalidad» (p. 142, *Secretum*).

⁶ Veremos cómo las supresiones de *Secretum* van encaminadas a borrar esa lectura político social que erigiría al protagonista en un líder revolucionario de un movimiento contra la Ley.

⁷ Nos referimos a estas palabras de la segunda edición: «No, creo que no. La juventud puede equivocarse: frecuentemente se equivoca, pero al menos piensa en generosidad. Lo difícil, quizá, sea continuar en generosidad cuando ya no se es joven. No sé...» (p. 123, 2ª ed.).

Como vemos algunas modificaciones nos instalan ya en ese mundo renacentista (que heredó a los trovadores) plenamente asimilado por el autor, que regirá esta nueva etapa de su creación manifestándose no sólo en el empleo de la fusión con el mito (como hicieron Petrarca con Apolo o Garcilaso en su *Egloga III*) sino en el hallazgo de la amada (y sus ojos) por la que nace la palabra poética para inmortalizar al poeta. Como muestra del nuevo estilo que ahora asoma para su próxima consolidación en *Secretum* y *Carta sin tiempo* veamos la expresión de una misma idea vertida en un molde diferente en cada una de las ediciones. En la primera:

Hay hombres como yo, millones de hombres como yo que pueden caer sobre vosotras y ...¿no lo comprendes? Os educan para otros hombres más limpios, pero también existimos nosotros, y debieran enseñaros a diferenciarlos, a distinguirlos, en vez de negarnos estúpidamente (p. 101, 1ª ed.).

que queda estilizado en la nueva versión:

Cuando se camina como yo, también se aprende a fingir en la palabra el verde de los árboles o el azul del mar. Se aprende a descargar de autenticidad palabras como viento, distancia, ojos. Es lo que debieran enseñaros a distinguir. (p 134, 2ª ed.)

Como puede apreciarse aparecen vocablos del léxico más querido de Prieto (mar, verde, árbol, azul, gaviota... palabra) que dominarán los escritos de esta época incluso los prólogos a sus obras teóricas, y que nos recuerdan, por citar un ejemplo, a aquellas frases de *Secretum* que pedían pronunciar árbol, azul, mar buscando la novedad y soñando la inexistencia de un sinónimo⁸. Están también aquí las primeras muestras del giro prietista por excelencia «en + sustantivo» que especifica o individualiza la acción generalizadora de un verbo (con el agua mojándome en tentación, piensa en generosidad ...), construcción que será tan profusamente empleada en *Secretum* que el propio autor considerará oportuno el recorte en las correcciones que veremos sufre en 1986.

Pero son las adiciones míticas las que con más propiedad definen la naturaleza de los añadidos incluidas en esta segunda edición portadora además de otra novedad: la introducción del argumento homérico latente ya en la primera de *Vuelve atrás, Lázaro* (1958), según demuestra Ángel Valbuena Prat, y también, a nuestro juicio, en la primera edición de *Elegía*. A pesar de estos conatos, está claro que es aquí donde por primera vez se hace patente

⁸ Anoto el fragmento para demostrar esta afinidad con el estilo de *Secretum* de 1972: «Escribir viento o gaviota o mar y comprobar que tienen sinónimos porque no acertaron a contener la intensidad que fue vida» (p. 74, 1ª / p. 49, 2ª).

la apropiación de la materia homérica de la *Odisea* que ya Prieto jamás abandonará (Antonio Prieto: *El ciego de Quíos* (Barcelona: Seix Barral, 1996)). Gracias al tema común del regreso como sucede en *Vuelve atrás, Lázaro* no es en absoluto difícil la asociación del protagonista con el héroe homérico ni relacionar el nombre de Elena con la antigüedad clásica, sugerida por el propio autor en una de sus correcciones que se introduce tras la respuesta de la joven preguntada por su nombre:

Elena –repuso

(Venía de muy lejos. De aquel mar donde Eneas había corrido su agitada aventura con las Harpías y en el que Ulises había sentido el hechizado canto de las Sirenas. Un mar cuya luz perdió Homero de sus ojos cuando los ojos de Nausicaa se alejaron. Y aquel acercarse el mar a mi se llamaba Elena y estaba en sus ojos) Le dije:

–Me alegra que te llames Elena (p. 92, 2ª ed.)⁹.

que significativamente viene a sustituir el tópico de ese «me ha alegrado mucho conocerte» que se lee en la versión primitiva.

Y también aquí contemplaremos por primera vez un ejemplo del recurso de mezclar a personajes de distintas procedencias y naturalezas fundidos en un mismo tiempo y espacio haciendo gala de esa libertad de la palabra burladora del tiempo:

El mar como una distancia (la distancia que habían probado Amadís y Oriana, Filis y Demoofonte)... (p. 80, 2ª ed.).

Éste es al anuncio de esos largos párrafos de *Carta sin tiempo* (1975) en los que se hermanan Garcilaso con don Quijote, Nebrija, Cervantes, Iseo, Marta de Nevares, Hero ... y que tienen mucho que ver con ese introducir personas de la actualidad de Prieto en sus novelas, como la inserción del profesor Guido Mancini en *El embajador* o la de Martí de Riquer en *La desatada historia del caballero Palmaverde*, que venían a coronar un trayecto tempranamente iniciado en *Buenas noches, Argüelles* (1956) con la presencia de Medardo Fraile, Entrambasaguas o un tal Prieto paseando a su perro Timur.

Es evidente que a partir de las correcciones efectuadas por primera vez a *Elegía por una esperanza* en 1972 Antonio Prieto ha encontrado una vía para progresar por esa difícil búsqueda de un estilo personal que lo contenga en palabra, sin olvidar la herencia de una tradición en el difícil camino de querer estallar los límites de su concreta biografía.

⁹ Tras este ejemplo puede verse otra novedad puesto que es aquí cuando el mar comienza a nutrirse de un valor simbólico que lo arranca de una cronología concreta y lo instala en la atemporalidad del mito.

Vuelve otra vez Lázaro en 1973.

Atenea era una diosa de claras pupilas y sumamente hermosa que acompañó a personajes como Ulises, ayudándoles a trazar su camino. Yo termino dándole las gracias a Atenea por llevarme una noche, sobre el mar, al encuentro de este manuscrito que ahora se publica por completo por primera vez. Fue en una noche espléndida del verano Mediterráneo de 1973. Aunque mi mérito sea mínimo siempre es hermoso poder contribuir a extender el latido de la palabra contra el tiempo. (*Carta sin tiempo*, Pról., p. 20).

El lirismo de este fragmento no es únicamente un simple atuendo retórico sino que bajo él subyace toda una honda visión de la vida que se resume en la última frase, en definitiva en Palabra. Es la palabra el descubrimiento de Antonio Prieto, su antídoto contra la muerte: «Siempre que una palabra se levantaba, no importa en qué amanecer, la vida intentaba cobijarse en ella más allá de un tiempo y un espacio. Cuando no era hoy, que ya no será pasado» (*Secretum*, p. 5, 1986, 2ª).

«Mar» es la gran palabra para Prieto, significa plenitud, eternidad, ausencia de la muerte, aglutinador del tiempo y la memoria; significa que multiplicándose en olas, cabalgando sobre ellas avanza y retorna la vida, se entrega para renacer renovada: «el mar me llamaba vivo y sin temor del tiempo. Andando, sintiendo su llamada, descubrí enrollados un grueso número de papeles que circundaba un cordel de navegación. Pensé (porque es difícil abandonar del todo el barro) que se trataría de un conjunto burocrático de papeles olvidados por algún pesquero. Pero el mar, que no es el morir, estaba cerca, allí mismo tocando la palabra escrita»¹⁰. En efecto, sólo en el mar podría Prieto haber hallado una carta sin tiempo y sólo el mar puede burlarse del barro que Lázaro había perdido y andaba buscando, inútilmente, para de nuevo ser.

Curiosamente el fenómeno de la fusión mítica es en suma la representación en palabra del infinito movimiento del mar; se trata de la ola que pasa y que renace en otra uniendo su esencialidad a la de esta posterior, de un doble movimiento temporal que crea un entorno atemporal. Es, pues, el tiempo la gran obsesión de Prieto, y por ello, no es la muerte su mayor enemigo, sino el olvido; y este es el tema central de *Vuelve atrás, Lázaro*. Es el propio ser humano el que otorga o niega la existencia con su recuerdo; pero el hombre está guiado por su razón de siglos desprestigiadora del mito. Así no es gratuito que una de las adiciones que el novelista realiza consiste en dotar a su personaje de un tercer recuerdo (que se añade al de su nombre y procedencia): «La muerte para aquél será terrible / con cuya vida acaba su memoria»¹¹ (p.

¹⁰ Antonio Prieto Martín: *Carta sin tiempo* (Madrid: EMESA, 1975), p. 15.

¹¹ Son unos versos de Lope de Vega pero cuyo origen Lázaro no nos dice.

31, 2ª) versos ajenos (ya propios) que demuestran que no es la muerte sino la vida la obsesión de Prieto.

Ulises, bañado de mar y del amor de Nausicaa, es de nuevo el héroe elegido por el novelista para intentar la fusión. Ulises es el viajero que vuelve y que desdeñó la inmortalidad de labios de Calipso; y estos son los rasgos que penetran la sensibilidad de Prieto para identificarse con el mito. Esta admiración por el héroe late en novelas como *Elegía por una esperanza*, *Carta sin tiempo*, *Secretum*, *La enfermedad del amor*, *La plaza de la memoria* y culmina con *El ciego de Quíos* (1996) donde siempre el protagonista prefiere la muerte a la inmortalidad.

Ya a partir de la primera edición de la obra, 1958, Valbuena Prat señala el paralelismo entre Lázaro y Ulises, la necesidad de ambos de volver para recobrar su identidad y en este mismo sentido Antonio Valencia destaca el episodio de raíz homérica del reconocimiento de Lázaro por un perro en aquel entonces llamado Dux, pero al que nosotros ya veremos con el nombre de Argos en la edición del 73. Por tanto, las modificaciones, sobre todo adiciones, que sufre la edición del 73 respecto a la primera consisten en la explicitación de esta relación que, si bien no suponen una mutación sustancial en la obra en opinión de su editor Baquero Goyanes, sí la dotan de una polisemia que la torna más honda, esencial y dramática, y también más bella.

Podemos señalar tres momentos principales en los que se reúnen los nuevos añadidos a la novela; el primero, que se corresponde con el primer capítulo, relata el surgimiento del protagonista relacionado en el plano mítico-simbólico con el regreso de Ulises; el segundo, que abarca el capítulo siete ocupando casi una posición central, tiene por tema el amor y por contexto absoluto el mar; y el tercero, al final de la obra, trata sobre la aceptación de la realidad por parte del héroe y su fracaso.

Al iniciar la novela ya nos encontramos con unas nuevas palabras que, pórtico y colofón, albergan la tesis que la sostiene, técnica por podemos ver en novelas como *Carta sin tiempo* o *Secretum*. El lector ya va prevenido:

Volver a Ítaca es siempre un regreso envuelto en distancia y lejanía. Porque tal vez Ítaca ya no exista y no pueda recorrerse su camino (p. 15).

El mito, hecho símbolo, ofrece la conclusión de la obra que finalizará circularmente así:

E Ítaca, la hermosa posibilidad de regresar, se había hundido en un desierto estéril que ya jamás recordaría que fue abrazo de mar y que unos ojos de muchacha se tendieron en su azul (p. 208).

Aún estamos en la actualidad, en la realidad cercada por unas coordenadas espacio-temporales que Prieto no ha podido vencer para salvar a su héroe y clevarlo plenamente al ámbito del mito, ha vencido esa traidora actuali-

dad que Valbuena Prat desde la primera edición señalaba como pactadora con los pretendientes. Ha vencido el olvido, es un tiempo actual (real) en el que Bios está seco (de *La enfermedad del amor*) y por eso Lázaro será el único personaje que Prieto tampoco podrá rescatar en su *Plaza de la memoria*.

El nuevo comienzo de la novela enlaza con el primitivo a través de una mínima modificación que introduce un enlace causal en el segundo párrafo: «Por ello, de pronto», frente al «Así de pronto» que iniciaba absolutamente la del 58.

E inmediatamente se vuelve a introducir un fragmento de coordenadas míticas (p. 17) en que se reitera la idea de la inutilidad del esfuerzo de Lázaro por regresar porque «Ítaca había sido barrida» y ya se explicita directamente la identificación de Lázaro con Ulises, destacándose significativamente el hecho de su rechazo de la inmortalidad y explicándose la causa del fracaso de la vuelta a la vida del héroe: el olvido. Porque la verdadera muerte no es otra cosa que el olvido. Seguimos entonces avanzando por esta clave simbólica que proyecta el hecho mítico sobre el presente, e inserta al héroe en una actualidad desoladora. De ahí que sin apenas seguir leyendo tropezemos con un nuevo fragmento añadido que amplifica el contenido de la palabra «olvido»:

Era un paisaje desértico, fosilizado, que miles de años antes había sido poseído por el mar. Tierra, rocas, y mar que se habían amado intensamente hasta generar aquella arena en testimonio de amor ¹² y por la que el hombre pasaba ahora maldiciendo su sequedad, su esterilidad de no dar fruto y no querer ser acariciada por el llanto de las nubes. El hombre había olvidado ya completamente que aquella arena había sentido intensamente el amor del mar y ni él mismo podía recordar, era imposible, que una vez las olas del mar le habían arrojado sobre aquella arena y despertó al cansancio porque unas voces de muchacha reían jugando a la pelota. Era imposible que recordara ya que una de aquellas muchachas tenía sus ojos maravillosamente encendidos en juventud y le había ofrecido en ellos la vida. Era imposible que la buscara, porque también ella se habría desprendido de sus ojos para ser nueva y muy distinta mirada (p. 18).

Ahora se nos introduce al paisaje en el ámbito mítico ¹³; esto consigue reforzar el valor simbólico que posee que un hombre vacío, sin pasado, surja

¹² Obsérvese el paralelismo que esta imagen guarda con la idea de la palabra poética que surge de la imposibilidad del autor de realizar eterna o plenamente el amor con su amada y/o la Vida. Este es el sentido dramático y creador que posee lo que llamaríamos el amor imposible de Antonio Prieto.

¹³ Veremos este mismo recurso en *La plaza de la memoria*, doce años posterior, para cuya confirmación pueden ser de utilidad estas palabras consignadas por el periodista José María Igeño que recogen otras del autor: «Sobre la obra premiada, editada ya por Guadalquivir, An-

precisamente de una tierra baldía; el paralelismo entre la tierra y Lázaro es ineludible: ambos fueron poseídos por el mar, ambos fueron habitados por la vida. Tanto la primera versión como ésta se hallan plagadas de referencias a la tierra sórdida y al viento seco de Levante ratificando este valor simbólico (vid. pp. 15, 16, 17, 18, 35, 48, 52, 207 ...).

El narrador trae además el episodio del naufragio de Ulises en la isla de los feacios (hoy Almería para él) y el frenético recuerdo de Nausicaa, personaje obsesivo en la creación de Prieto y sobre el que modela un mundo lírico-simbólico. Ahora el proceso de transformación del retorno afectará también a la bella princesa; así Nausicaa se proyectará en Alicia, novia en vida de Lázaro. Se insiste en las oposiciones Ulises-Lázaro y Feacia-Almería igualables por el mito, frente al corrosivo paso del tiempo con sus garras de olvido; esta tensión entre atemporalidad y caducidad, mito y realidad es la que va a sostener la estructura de la obra y buena parte del mundo narrativo del autor.

Esto podría relacionarse con las palabras con las que el autor se justifica en su edición del 58 afirmando que si bien la obra parte de un hecho absurdo (irreal), este defecto se va a compensar rodeándolo de un espacio y un tiempo concretos (Almería, 1957) en ocasiones muy delimitados (en el capítulo II podemos detectar este recorrido: pensión-parque-puerto-bar Puente de Hierro-Café Colón-Puerta Purchena-restaurante El Imperial):

He tenido que partir de un absurdo que jamás he pretendido escamotear, pero al que he intentado darle toda la realidad que conviene a la novela para ser aceptada como tal.

Se plantea pues, una tensión entre lo irreal y lo concreto y no es casualidad que este texto desaparezca en la reedición porque la novela quiere abstraer su significación en un intento de penetrarse de la universalidad del mito; ya no se trata tanto de que el texto sea la respuesta a la antigua pregunta de «¿Qué haría el mundo actual con un resucitado?» como de introducir la obra en un marco de una mayor esencialidad, de un sentido más abstracto y existencial. Tampoco es casualidad que se haya modificado tan reveladoramente el siguiente texto que en la versión primigenia rezaba así:

¡Sí, nos falta fe, no tenemos fe, hemos sustituido la fe con el miedo, es..., es como si creyésemos únicamente lo que nos conviene, lo que va a produ-

tonío Prieto dijo que mezcla la ficción y la realidad, incluso en la situación topográfica de lo descrito o lo narrado: "La novela transcurre en parte en una Almería transfigurada, una ciudad que es reconocible, por ejemplo, en el célebre Paseo, pero que también es inventada porque en ella situó una isla griega o el palacio de Harun al-Rashid de *Las mil y una noches*" (ABC de Sevilla, 19-4-95).

cirnos algo y ya fue creído tantas veces que más que fe es una repetición, una rutina! (p. 228, 1ª, 1958).

y en el 73: «es como si creyésemos únicamente lo que nos conviene o **lo que admite nuestra corta racionalidad y hemos perdido un mundo en el que existieron el mito y la leyenda**». La tensión aquí se plantea entre lo irracional y lo racional, lo poético (*ideal*) del espíritu humano y el prosaísmo de la realidad y de la lógica. Se va configurando así la tesis que venimos sosteniendo sobre la inversión de valores que el autor pretende realizar mediante la literatura para elevar al plano de la verdadera realidad lo que normalmente se entiende por irreal o ficticio y a la inversa. Recordemos que en 1961 el protagonista de *Encuentro con Ilitia* se quejaba de que la vida que imaginaba (proyectaba) frente al mar era, sin embargo, más real y propia que «ésta cuyo cupón corto cada mañana al levantarme», sentimiento que llega hasta el culmen de *La Plaza de la memoria* (1995) en que precisamente el personaje inventado o proyectado por el protagonista es el que posee más coincidencias biográficas con el Antonio Prieto del registro civil ¹⁴.

Aún dentro del capítulo primero (p. 30) hallamos una nueva adición mítica que supone otro avance en el intento de fusión Lázaro-Ulises a través del presentimiento, con lo que no salimos de la esfera de lo irracional, y es por ello que el contacto con la realidad, una realidad regida por el tiempo y por la muerte, impide recordar al personaje. Pero el mar, exponente de esa esfera irracional, aparece aquí como cordón umbilical que abraza a Lázaro con Ulises y con Prieto. Lázaro queda por el leve hilo mítico unido a la experiencia del encuentro con las Sirenas, Escila y Caribdis, y Calipso moradora de Ogi-gia.

Lázaro ha llegado a la pensión y el recepcionista lógicamente le pregunta por su equipaje, interrogante que puede extenderse simbólicamente a su bagaje histórico, a su pasado. Lázaro se mira las manos y las encuentra vacías porque las manos van a convertirse en el espejo del existir, incluso hay algún ejemplo en donde se califican a las manos de mudas al ser precisamente opuestas a la palabra que es «latido de vida» ¹⁵.

¹⁴ Y para que no quede ninguna duda así lo confirma el propio autor preguntado en una entrevista sobre la consideración de novela de *La plaza*: «Es justamente una novela pero sucede que, con todas las distancias que se quieran, es también un intento de la búsqueda del tiempo perdido de Marcel Proust. Es una narración de carácter retrospectivo en el que el personaje que crea el narrador para que le acompañe es el que curiosamente tiene más rasgos biográficos míos» (Entrevista de María Pura Ramos en *El nuevo lunes*, 29-5 al 4-6 de 1995).

¹⁵ Anotaremos un ejemplo: «Se miró las manos. Seguían mudas, no sabían hablarle de...» (p. 34). Este tema es recurrente en nuestro autor quien señala en el prólogo a su segunda edición de *Elegía* a través de la imagen de las manos vacías su impotencia (falta de acción) ante la joven que muere en un hospital reflejada en su personaje Gabriel; del mismo modo en *Carta sin tiempo* el héroe con una cicatriz en la mano, como Cervantes, se apresta a negar que ésta le pueda hacer perder un ápice del contacto con la amada, etc...

Al comenzar la lectura del segundo capítulo aún topamos con un texto que nos explica las semejanzas y diferencias entre Ulises y ahora Lázaro:

Una vez de hace siglos, cuando el desierto almeriense era abrazado por el mar y su arena conservaba el calor del amor, los feacios acompañaron en una nave a Ulises para regresar a Ítaca. En la playa, mientras la nave avanzaba, los ojos de una muchacha aseguraban en su cristalina luz que siempre recordarían. Lo aseguraban tanto y tan hermosamente que la voz de un pueblo haciéndose leyenda, sepultó a Ítaca e hizo que Ulises regresara a la luz de aquellos ojos de muchacha. Era una maravillosa historia contra el olvido.

Pero ahora ¹⁶ él regresaba sólo y ningún feacio le había prestado una nave, ni había encontrado unos ojos que le recordaran (p. 32).

Por un lado, en primer término, se destaca la omnipotencia creadora de la palabra manipuladora y contenedora del mito donde todo es realizable porque Ulises vuelve a los ojos de Nausicaa. No obstante, en seguida llega el contraste que vertebra trágicamente la obra con ese signo de impotencia que marca el «Pero ahora».

Será entonces en *Carta sin tiempo* (1975) donde se culmine este proceso de experimentación sobre la fusión mítica del novelista con uno o varios personajes, facilitada por el uso de la primera persona dentro del género epistolar porque «esa palabra que late hasta fijarse en la carta no completa su tiempo hasta ser recibida por el destinatario» (como pide Prieto para toda obra literaria) ¹⁷. No queremos traer aquí el análisis de esta obra pero es importante prestar atención a este párrafo que vamos a transcribir y que tiene mucho que ver con el fenómeno de las autocitas:

Recordé que una vez de hace siglos, cuando el desierto almeriense era abrazado por el mar y su arena conservaba el calor del amor, los feacios acompañaron en una nave a Ulises para regresar a Ítaca. En la playa, mientras la nave avanzaba, los ojos de una muchacha, aparentemente quietos, serenamente fijos, se movían cristalinamente en luz, por una lágrima interior que los iluminaban, y aseguraban en su movimiento que siempre recordarían. Lo aseguraban tanto y tan hermosamente que la voz de un aedo, haciéndose leyenda, sepultó a Ítaca e hizo que Ulises regresara *por la palabra* a la luz de aquellos ojos de muchacha. Pero aquello contra el olvido (y que te escribo) no podía decírselo a Coya. Dije: (p. 151, *Carta*).

¹⁶ Este «ahora» como tiempo de actualidad, de una realidad que necesita del olvido para seguir avanzando, apenas se diferencia del «ahora» que encontramos en una novela diez años posterior en la que «Ahora es un tiempo muy triste» —se dice— en que Bios está seco». (*La enfermedad del amor* (Barcelona: Seix Barral, 1993), p. 7.

¹⁷ La cita pertenece a la faceta crítica del autor en su *Ensayo semiológico de sistemas literarios* de 1972, fecha muy cercana a la versión de la novela que investigamos.

Este texto, con alguna modificación que nos ayuda justamente para su interpretación, acabamos de leerlo arriba salvo una frases intercaladas en el centro que, no obstante, localizaremos en la página 94 de la reedición de *Vuelve atrás...* Es el último peldaño de la escala del mito, en donde, además de la significativa adición que hemos subrayado, es importante la sustitución de «la voz de un pueblo» por «la voz de un aedo» para reafirmarse plenamente en el alivio de la capacidad engendradora de la palabra, del arte para crear por encima del tiempo. Navegará más el fragmento y arribará a otras tierras lejanas, ya que volveremos a localizarlo con pequeñas variantes en *La plaza de la memoria*¹⁸, una novela de 1995.

Hemos de hacer una puntualización a raíz de la modificación de «segundo día de vivo» (1958) por el de «segunda jornada de vivo» (1973) más cargado de sugerencias míticas marineras. También hay que señalar que en la versión del 73 se añade el sintagma «continuas regresando» para evidenciar en el intento de vuelta de Lázaro la acción en su progreso, inacabada por irrealizable.

Todo permanece acariciado por este halo mitificador; ahora el rayo de sol que penetra la habitación de Lázaro también queda integrado en el espacio mítico ya que se dirá que se trata del rayo que fecunda la vida de Calipso, una luz positiva y eternizadora que acabará transformándose en el ánimo del autor en 1995 en *La plaza de la memoria* en una sombra de mal agüero, en el símbolo de la caduca actualidad representado por una decrepita encina¹⁹.

Siempre la nota lírico-amorosa viene ofrecida por la mirada; los ojos para el novelista son el vehículo por el que aflora el alma. El episodio de la mirada que comparten Ulises y Nausicaa va a convertirse en el embrión que genera toda una serie de adiciones de corte mítico y no pocos momentos de la narrativa de Prieto. El autor siente una absoluta fascinación por esos ojos

¹⁸ Observaremos que en *La plaza de la memoria* se proyecta ya la clara distinción que supuso la creación del mito de Bios en *La enfermedad del amor* entre el tiempo marcado por el «entonces» (que es el tiempo acrónico de la palabra) y el tiempo caduco, actual, señalado por el mísero «ahora» (que es el breve tiempo de una vida humana): «Una vez de hace siglos, cuando este desierto era abrazado por el mar y su arena conservaba el calor del amor, unos feacios vieron cómo partía hacia Itaca una nave ligera, y allá en la playa, mientras la nave avanzaba, los ojos de una muchacha aseguraban en su luz que siempre recordarían. Lo aseguraban tanto y tan hermosamente que la voz de un pueblo, haciéndose leyenda, redactó contra la historia que la nave regresara y fuera vida en la luz de aquellos ojos de muchacha. Entonces, el olvido carecía de existencia o era tan mínimo que su paso podía ser derrotado fácilmente por la palabra. Ahora, en el desierto, aún quedaban vestigios de leyenda en la arena petrificada que conservaba sedienta, la huella de unos pasos, de unas armas, quizás de una mirada que la palabra no sabía resucitar (p. 56).

¹⁹ En *La plaza*, la encina y Calipso serán evocadas como una unidad para aludir a la caducidad del tiempo de vida terrenal de un hombre. Y este será el marco simbólico de donde emergerá de nuevo el irredimible Lázaro. (Estamos ante un proceso antitético al de «eufemización» de un mitema señalado por Gilbert Durand).

de muchacha, que en un instante fueron capaces de entregarlo todo haciéndose mujer, enriqueciendo lírica y simbólicamente este pasaje.

Dentro del sistema de las adiciones seguimos avanzando un largo espacio narrativo sin hallarlas hasta el capítulo VII que ocupa una significativa posición central; en mi opinión se trata del epicentro del fenómeno del intento de la fusión mítica de Lázaro con Ulises. El capítulo ha sufrido una completa remodelación respecto a la versión primitiva donde las tres muchachas eran un elemento lateral de contraste pasando ahora a ser el núcleo del episodio. Insistimos en la recurrencia del tema de la mirada de Nausicaa.

El contexto de este capítulo no podía ser otro que el Mar tanto en su aspecto referencial como simbólico (sobre todo simbólico). Así, el capítulo comienza con un párrafo agregado dedicado al mar del que queremos destacar el significativo sintagma de «olas de eterno retorno»²⁰. En este fragmento está explicitado de manera simbólica el proceso de fusión que va a ser el foco del capítulo. El ensamblaje entre dos tiempos llega aquí a su perfección; el narrador sumerge a Lázaro, cansado, en el sentimiento de haber sufrido una loca navegación (nótese además la polisemia que añade el lexema «navegar») lo que nos remite al mito; de súbito, aparecen realmente tres muchachas que van a repetir de una manera distinta, como la ola, el suceso mítico. Este es el núcleo de la fusión sabiamente engendrada, que continúa desarrollándose a lo largo del capítulo. De nuevo la mirada aparece como la única posibilidad de penetrar en el ámbito del mar, del mito. Podemos complementar el inicio de este capítulo con otro añadido posterior pero que también habla del mar:

Pero, sobre todo, el mar; más que ninguna otra cosa el mar era palabra, aunque ahora hubiera nacido allí, en una tierra seca, sin fruto, que era desierto y cuyo viento le había gritado sed-sed-sed... No importaba porque ese desierto

²⁰ Transcribo el párrafo inicial que vamos a confrontar con otro de *Carta sin tiempo*, esta vez dedicado a la música, para comprobar cómo la idea molde siempre se trata de una totalidad infinita de la que se actualiza, haciéndose temporal, una pequeña parte que quiere tornar esa tristeza de su brevedad en vida: «Estaba frente al mar, percibiendo en el contacto con la arena su expresión en olas de eterno retorno y cómo aquel blanco que se erguía sobre el azul era tanta y tan intensa melancolía de pasar que la ola se filtraba en la arena, dejándole un poco de sal, para retornar a su seno y allí forjarse en esperanza de nueva ola que algún día se acercaría otra vez y distinta a la playa». Es el proceso de la vida y la concepción del tiempo cíclico. Ahora el mar será la música y la ola será la voz de un hombre que vertirá la melancolía de la espuma (intensidad) en su palabra contra el tiempo. Veamos el segmento musical: «Sí, escucha tú también esta versión de *My way*. Comienza con un ritmo rápido, de vida, donde una orquesta acompaña a la voz y la fuerza a proclamar en ritmo la sucesión veloz de una vida (...) Una vida (la voz) se recoge en la vida (el ritmo de la música) (...) Ya la voz se calla, enmudeció mi manera, y es sólo el frenesí de la vida, su ritmo, su vértigo, quien acelerada y extraordinariamente se escucha y es sonido» pero la voz en el fondo no se apaga totalmente porque Prieto tiene su palabra y por eso añade «*My way* no se apaga y la voz vence la niebla para hablarle a Pizarro del tiempo de una carta y mi brazo se levanta (...) Es casi imposible acallar la palabra que fue vida» (pp. 254-255, *Carta*).

fue en un tiempo del pasado mar como él había sido vivo. Y mirando ese mar, escuchándolo en palabra, había podido *imaginar* (no *recordar*) que en una vez de un tiempo muy lejano y muy próximo había amado intensamente sobre la estela de unos ojos fundidos en mar....(p. 112).

Es clara ya la escisión de dos mundos irreconciliables: el de la imaginación y el del recuerdo; el primero es libre, eterno pero tiene el inexorable defecto de que no existe aquí. Insistimos en recordar las antítesis del *ahora* y el *entonces* que se oponen en el mito del río Bios de *La enfermedad* y la tiempo de la ficción y el de la realidad (actualidad) que imposiblemente intentan confundirse en *La plaza de la memoria*.

En la nueva remodelación del capítulo se mantiene la presencia del acompañante con la misma función de servir de contrapunto para realzar la soledad del protagonista y su diferencia esencial con él, del mismo modo que los tres mirones constituyen el contraste con las tres muchachas. Gana pues, por la simetría, el capítulo en perfección estructural frente a su expresión anterior en donde este último contraste no podía darse tan violentamente como ahora que se opone la brutalidad instintiva de unos mirones a la belleza espiritual. (Y otra vez es el mundo de los sentidos frente a un ámbito ideal.)

Cuando Lázaro contempla su entorno no puede ver como en el 58 «una playa cercana a la pescadería llena de piedras que llaman *los Cuescos*» sino el eterno mar escenario de acontecimientos legendarios de los que se extrae precisamente el de la transfiguración de Atenea para instar a Nausicaa a acudir al lugar donde se hallaba Ulises, continuando con el relato homérico; esas palabras sugieren un nuevo encuentro entre las miradas de Lázaro y Alicia.

Los fragmentos de carácter mítico van intercalándose en el texto para ganar en expresividad, contribuyendo a la técnica del contraste ya mencionada.

El texto agregado que se sucede a continuación es de suma importancia ya que nos ofrece una novedad dentro de la obra hasta ahora; nos referimos al valor evocador de la música capaz además de la autofusión del hombre con su propio recuerdo ²¹. No en vano se hermanan los elementos música y

²¹ En conexión con la nota que acabamos de apuntar reproduzco un fragmento añadido en el 73 en el que conviven la música y el mar. Tanto la música como el mar son el puente para cruzar el umbral hacia ese otro ámbito del No-tiempo; esto ya sucedía en *Tres pisadas de hombre* (1955) en donde una canción sirve a Luigi para recuperar con el recuerdo a M^a Elena y progresar sobre él imaginando (soñando) la conversación que tendrá con ella a su regreso. Vayamos con el fragmento: «No lo escuchaba, no podían importarle aquellas palabras cuando se estaba buscando a sí mismo. Entonces, el otro accionó un transistor que le habían traído de Melilla y comenzó a escuchar música. Percibía en esa música cómo las olas se acercaban a la playa buscándose en retorno. Penetrantemente, el sonido del mar, de la música y de sí mismo iban aislándole de todo hasta hacerle navegar por un mar infinito de siglos y de noches por el que buscaba una luz que le llevase al recuerdo...».

mar, ambos furiosamente emparentados con el mito por el rasgo común de distorsionar el tiempo. La palabra retorno va haciéndose cada vez más frecuente y la música que se concreta ahora en una canción, *I'll be seeing you* (Te estaré mirando), también se integra en un pasado mítico, en un tiempo «muy lejano y muy próximo». La música trae a Lázaro la sensación del amor, algo que también sobrevive al tiempo, y un amor que se concreta en una muchacha aludida en un lenguaje homérico como «la de mayor belleza, la de más intensa mirada».

Volvemos a traer aquí a colación la citada obra *Carta sin tiempo* para referirnos a la importancia nuclear del elemento musical. Permítasenos anotar esta personalísima interpretación de la Sinfonía nº 2 de Mahler:

impresionante sensación de una gigante oda en la que el mundo es grande porque tendrá resurrección. Era sentir la oración del humanismo donde el tiempo estaba detenido (...) Y Mahler no era un dios de muerte y de vejez eximido (...) Su primer tiempo era un grito dramático ante la muerte queriendo explicarse su existencia (...) los tres siguientes tiempos eran como *intermezzi* que recorrían una vida desde la juventud para recordar su existencia. Y llegaba el espléndido quinto movimiento...

un espléndido quinto movimiento en donde se halla el poema de Klopstock «lo que nació debe partir / lo que ha partido surgirá otra vez...» con cuya celebración de inmortalidad se recoge nuevamente en *La enfermedad del amor*.

Justamente Alicia, a través de la música recupera en su recuerdo a su novio no sin haberse puesto en contacto con los ojos de él (el resucitado); y la canción sugiere en su título «Volver a amar» (*To love again*) aunque sea un imposible. Avanzando unos capítulos en la novela volveremos a encontrar que Alicia (aquí Nausicaa) recuerda, mediante la misma música *To love again* que Lázaro y ella habían quebrado la celda de cristal de Cronos, con lo que la música hace de calor que funde ambos episodios en el tiempo. Pero regresaremos sobre este texto. Observamos que el párrafo que analizamos sobre el encuentro de Lázaro y Alicia, que emula al homérico, concluye con el recuerdo, recreado por el autor, de la recurrente separación de Ulises y Nausicaa enfocándose, como siempre, a los ojos de la muchacha. Episodio ya emblemático en la narrativa de Prieto que todavía insiste en esta obra cuando, poco después, Lázaro, al mirar a Alicia piensa si no había visto ya aquellos ojos a su regreso a Ítaca; despedida homérica que volvemos a registrar hacia el final de la obra con la frase de «los ojos de ella se movían cristalinamente», que no dejaremos de localizar en obras como *Carta sin tiempo*, *La enfermedad del amor*, o *La plaza de la memoria*.

El hecho de relacionar la pérdida del favor de Atenea y la de la juventud también es recurrente hasta *La plaza ...* y puede observarse tras estas palabras de *Carta sin tiempo*:

Era un extenso tiempo perdido de ti y quizás (como anunciara Calipso) ya Atenea no me protegiera y ese tiempo me hubiera cubierto de vejez ante tus ojos (p. 184).

Junto a la música y el mar aparece también ahora la poesía, la palabra contra el tiempo, y una palabra que además hablará del pasar del tiempo y de unos ojos en unos versos de Garcilaso, otro poeta recurrente en la obra posterior de Prieto y cuyos versos se esparcen por ejemplo por la *Carta*. Es naturalmente Atenea quien le había traído a Lázaro-Ulises el fognazo de aquellos versos.

Y en este punto es donde encontramos una tímida pero directa incursión de la primera persona narrativa en un paréntesis «(Yo, Lázaro)» que creemos sugiere la identificación anímica de la persona del narrador con la de su protagonista. Sin embargo, continuamos en la idea de que el pobre Ulises tornado en Lázaro, caído del mito a la actualidad, por definición, no puede regresar a la vida entendida como segmento entre dos puntos en el tiempo, es un ser que al tratar de regresar a la vida ya no puede conquistarla por ser olvidado de sí mismo, por no poder ser historia. La historia pertenece al tiempo, el mito a la eternidad.

Hablaremos ahora un poco de cómo afecta el proceso mitificador a Alicia fijándonos en especial en un párrafo trufado en el capítulo XIII:

Pero sí lo advertía y no habían existido esas mil diversiones o preocupaciones que le hubieran hecho olvidar a Lázaro. Había sentido cerca la voz y el deseo de Antinoo, de Eurimaco, de Anfinomo, de Liodes (el más noble) y otros pretendientes y ninguna voz ni atención al deseo había retirado de su piel de muchacha el olor de Lázaro. Aquella voz de Lázaro, que se encendía en el mar, y le traía el sabor de islas y de mitos y que podía beber una y otra vez en sus labios. Y esa voz y esos labios, absurda e incomprensiblemente los había sentido resucitados unas mañanas atrás en la playa y en unos ojos de alguien absolutamente desconocido. Y luego, en la tarde (porque aquellos ojos le pidieron recuerdo) había escuchado la música de *To love again*, basada en Chopin, porque era una música con la que Lázaro y ella habían navegado por islas y mares tan cargados de tiempo y de mitos que ya no poseían ni cronología ni espacio. Eran la palabra de Lázaro, que se hacía silencio para buscar sus labios. Pero nada de esto, que era profunda y herida intimidad ovillado en amor, podía contárselo a doña Gádor. No podía comunicárselo a nadie ni proclamar en su mirada que había poseído aquella palabra de Lázaro que luego se cerraba en silencio sobre sus labios para seguir más viva (p. 179).

El narrador, a través de Lázaro fundido con Ulises, ha ido progresivamente asociando a Alicia con Nausicaa a la que ahora ya vemos atribuírsele directamente notas de la materia homérica por esa mirada cruzada con Lázaro que espolea su recuerdo. Aún no se ha trasladado a la atemporalidad del

mito, no se ha conseguido en esta obra la fusión mítica plena que llegará pronto con *Carta sin tiempo*, y por ello la razón de la joven (el enemigo de la racionalidad) trata de explicar esas sensaciones extrañas por el sopor del sofocante calor veraniego.

El cambio de sujeto para la proyección mítica que supone la atribución de los pretendientes de Penélope está en la línea de relevar la acción por encima del actante. Estamos tratando con un símbolo por lo que no importan sino las asociaciones que éste lleva consigo haciendo que los límites que separan a Penélope de Nausicaa se borren aquí ampliándose la abstracción. Porque el símbolo es eminentemente contextual.

Poco después, en este mismo capítulo, cuando Lázaro está por segunda vez en su casa, se encuentra con Alicia y descubre quién era ella realmente. Salen juntos de la casa y el diálogo que ahora sostienen es mucho más profundo y cálido como lo demuestra desde el punto de vista formal el paso del «usted» al «tú» mas afectuoso en esta versión. Este capítulo, el XIII, es el más largo de la obra y ha sufrido numerosos retoques; adiciones, supresiones y modificaciones determinadas por la nueva significación que se ha pretendido otorgar a Alicia.

En este segundo encuentro se destacan la petición de Lázaro de palabra a los ojos de la muchacha, y de nuevo, la evocación de Alicia de su novio Lázaro relacionada con la música y con la palabra, ya que ella le cuenta a aquel desconocido que Lázaro le hablaba de islas y tierras lejanas antes poseídas por el mar y ahora desiertos estériles. El diálogo que sostienen le sirve a Lázaro para asumir definitivamente que no puede regresar a Ítaca, que no puede romper el cristal de la pecera de la realidad y es consciente de su destino. Ya sin reparo Lázaro va a hablar de islas, de lejanos mares, de los feacios, de los peligros de Escila y Caribdis, del torturante canto de la sirenas, de Calipso y de una muchacha que le salvó la vida y se la entregó por los ojos; de toda una serie de sucesos que Alicia, en su racionalidad, no reconoce como ciertos pero que por ser cosas extrañas se asemejaban mucho a las que decía su novio. En este diálogo hemos de realzar unas palabras que nos parecen fundamentales para su interpretación:

Siempre existió un hombre navegando, luchando en las tormentas y despertando del naufragio ante unos ojos como los de esa muchacha (p. 194)

que es por un lado exaltar la eternidad de la palabra (homérica aquí), y por otro convidar al concepto de vida como lucha, como aventura en la que el amor juega el papel esencial, y también porque esto ya es amor.

Nótese además la contradicción temporal que se suscita de la unión de las palabras «siempre» y «existió» en pretérito indefinido (oximoron, como Letizia), remitiéndonos una vez más a la noción de una existencia atemporal que no existe aquí sino «en un mundo nombrado por el mito» que hoy hemos

perdido por el olvido, obligado por el paso del tiempo, y por la incapacidad de elevarnos que nos achacaba Ilitia. Lázaro ha fracasado «se había perdido definitivamente en el mar y ese mar nutrido de siglos lo había perdido para los demás».

Podemos añadir que en el estudio realizado por el propio Prieto ²² sobre el episodio del encuentro entre Bloom y Gerty (único punto para él de fusión mítica con Nausicaa) en el *Ulysses* de Joyce se nos pone de manifiesto el hecho del pudor de la joven Gerty de ser sorprendida, fascinada por Bloom, hecho que la relaciona con las palabras de Nausicaa a Ulises sobre las habladurías de los feacios si los viesen juntos. Así no nos parece inútil señalar que se mantiene a propósito en ambas versiones la referencia, en dos ocasiones, a las murmuraciones de la gente que ve a «aquel joven» y a Alicia paseando juntos.

Por último concluiremos diciendo que Ítaca se había hundido en un desierto estéril «que ya jamás recordaría que fue abrazo de mar» en donde claramente se asocian vida con recuerdo y muerte con olvido, y por ello Lázaro siente que la torpe realidad le clava estas palabras: « No te conozco, vuélvete». Porque vivir es ir olvidando la propia vida, si se resucitara no se poseería ningún recuerdo en absoluto. Es imposible regresar de nuevo a esta vida tras la muerte; pues ella se ha tragado a Ítaca porque morir es ir deshilachándonos la vida; no obstante, hay algo que puede salvarnos, que puede asumarnos a una vida que permanece y es el recuerdo, la comunicación en lectura. La palabra recibida por otro que otorga la vida es el único antídoto contra la muerte (igual a olvido). El mito, no sólo se ha creado por una necesidad estética sino también, y sobre todo, por una necesidad existencial, por una avidez insaciable de vida.

Las correcciones de *Secretum* en 1986

En líneas generales, hemos de reiterar que las modificaciones de esta novela no alteran sustancialmente el conjunto sino que constituyen un mecanismo intensificador o reafirmador de los aspectos que más preocupan al autor. Como anécdota curiosa respecto a esta mínima alteración del conjunto señalaremos que en la primera edición había una autocita interna que, confirmábamos, aludía a la propia obra porque el protagonista aseguraba que le

²² Nos referimos al *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Aquí podemos comprobar la fascinación que ejerció sobre Prieto la lectura de Homero, y sobre todo Nausicaa, de la que señala: «Nausicaa es la íntima belleza que se acaricia en imposible y que se acuna en el sueño no expresado de la palabra», p. 163). Y Prieto, en su existir a Homero, se la imagina así: «Decía que Nausicaa es una muchacha extraordinaria. Era una muchacha rubia, que acariciaba el mar con su cuerpo y con una limpia vida navegando por el silencio en verde de sus ojos» (o.c., p. 162).

quedaban veinte o treinta páginas para concluir su libro como efectivamente nos quedaba a los lectores para finalizar la novela, pista que ahora, intencionadamente o no, se disipa en la segunda edición en la que el dato no puede coincidir.

El valor que poseen las correcciones que el autor efectúa en *Secretum* sirven, pues, para demostrar la consolidación tanto de un estilo como de muchos de sus presupuestos teóricos sobre la literatura (aplicables a la suya) que ya se deducían de sus escritos anteriores, como este interesante añadido en la segunda versión (que ponemos en negrita) cuando el protagonista expresa que necesita hallar al último hombre que escogió morir para escribir sobre él porque:

ese último hombre existe, y **porque poesía y verdad deben de estar en íntima relación**. Tú lo comprendes ¿verdad?

—Sí lo comprendo, **lo explicabas en clase con Petrarca y su «Collatio Laureationis», con la verdad de Garcilaso frente a los madrigales cortesanos**. (p. 172, 2ª ed.).

En este sentido las correcciones siempre responden a la obsesión de Prieto por el tiempo y por la necesidad de un receptor al que a veces ayuda para que pueda captar mejor el sentido de su palabra y de su tensión jamás resuelta. Así, se transforma estilísticamente un párrafo de la primera a la segunda versión en el que queremos destacar esta conciencia de empresa imposible que da más valor a la palabra de Prieto, y sobre ese mínimo añadido léxico «polisémicamente» trascendental en el propio estilo de nuestro autor:

Decía de ella en canción, aunque sabía que no le gustaba y que mis palabras, aún bañándose en dificultad jamás podrían alcanzar lo que yo apetecía. También quizá, porque mi palabra nacía como una deuda de presencia que luchaba en sufrimiento por elevar en idea lo que la vida no permitía. Porque era algo que, mojada en la soledad... (pp. 141-142, 1ª ed.)

que parece quedar más claro así:

Amoldaba a su encuentro mi canción aunque sabía que no le gustaba y que mis palabras, **luchando con la** dificultad jamás podrían alcanzar lo que yo apetecía. También, quizá, porque mi palabra nacía como **exigencia que luchaba polisémicamente por expresar** idealmente lo que la vida no permitía... (p. 103, 2ª ed.)²³.

Desde esta perspectiva sólo queremos añadir dos apreciaciones, una relativa a la citada obsesión del autor por el tiempo que protagoniza esta

²³ La letra negrita es mía para resaltar los cambios.

adición (en negrita) sobre el distinto tiempo de la emisión y de la recepción:

—Ya lo sabes —sonríó. Es una interpretación del pasado. Todo libro es un intento de recuperar y salvar el pasado **porque incluso el presente en el que se escribe es ya pasado cuando llega al lector** (p. 152, 2ª ed.)

y otra que dirige nuestra atención sobre esa necesidad imperiosa del autor de darse (crearse) en su personaje que le lleva a modificar su número símbolo, antes ES-A-2. 391.939 y ahora ES-A-2.391.930 para hacerlo coincidir totalmente con los datos personales del escritor Antonio Prieto de España— Aguilas (Almería, Arezzo) nacido el 23 de septiembre (9) de 1930.

Antonio Prieto quiere abandonar cualquier roce con aquel denostado realismo social reafirmandose en su postura idealista nutrida cada vez más por el renacimiento; y buena prueba de ello es que ahora en esta nueva edición se añadirán más alusiones al mundo petrarquista en su concepto de la palabra como única responsable de la construcción del tiempo y como aportación a esa cadena interminable de la cultura entendida como un proceso que se alimenta del pasado fundiéndose con el presente de un lector (escritor) que la hará progresar continuándose²⁴. Como contrapartida coherente desaparecerán por completo dos escenas de «El rebelde, farsa con castigo» que podían comprometer «realistamente» a la obra desprestigian-do a la pareja de protagonistas y conduciendo al lector por un derrotero de crítica sociopolítica por el que al autor no le interesaba desviar su atención.

A veces son pequeños matices que van en la dirección del limado o de ese cuidado por la palabra que profesaba Petrarca; para no caer en la redundancia²⁵, para enfatizar lo expresado en la versión primitiva²⁶, para mejorar el ritmo poético²⁷ o para ajustar lo máximo la palabra a la idea en relación a un contexto como sucede en este ejemplo cuya sutil sustitución

²⁴ A la luz de estas afirmaciones pierden novedad posturas críticas de la teoría literaria como la de la *nouvelle critique* francesa que entiende el objeto literario como un estímulo para la creación de una nueva obra por parte del crítico.

²⁵ Así se explican supresiones como la historia del perro que el protagonista (fundido con Petarca) dejó morir por estar demasiado ocupado en la actualidad de la vida, que ya vimos en el episodio de la perra Simba de *Elegía* o parte de las alusiones que identifican al Profesor con el Gabriel de *Elegía*.

²⁶ Anoto un par de ejemplos sobre el conocido tema de la tristeza creadora que se añade en la segunda edición «y no es gesto ni rostro *para ganar aplausos*» (p. 114, 2ª), idea que se repite en la p. 143. Y obsérvese aquí el cambio del verbo: «Pero aún es esta noche, este instante» (1ª ed.) por «Pero aún vive esta noche, este instante» (p. 141, 2ª).

²⁷ Es obvio que en el siguiente ejemplo el salto de línea se debe a cuestiones de índole rítmica:

«Huele a mar. Tímida, cariñosamente, pregunta:» (p. 191, 1ª).

«Huele a mar.

Tímida, cariñosamente, pregunta:» (p. 144, 2ª).

del vocablo «diálogo» por «fábula» vamos a analizar. Copiamos parte del contexto:

para que un público ajeno y lejano tuviera su representación y aplaudiera una vida creyendo que una auténtica vida tiene forma externa y se proclama en *diálogo*.

Es indiscutible que el contexto (gentes curiosas que acudirán al espectáculo de fuego del Acusado) exige como más adecuado el término «fábula» que inmediatamente nos remite al «favola fui gran tempo» del soneto-prólogo de Petrarca (o del *Secretum*) heredero del significado de «habladurías» recogido en Horacio (*Epod.* XI, 7-8) y Ovidio (*Amor.*, III, 1, 21).

Otras veces se trata de poner de relieve una ecuación de igualdad en la que el nuevo término parece más plástico como la sustitución de nombre por hombre (individuo):

S.—(...) que un *hombre* sea utilizado por personas ajenas a él y a su intención, no nos dará derecho a juzgar a ese *hombre* por un carácter representativo que en sí no tiene o es totalmente ajeno a su voluntad (p. 131, 2ª ed.).

Y en ocasiones asoma algún aspecto que pronto veremos enriquecer el acervo estilístico de nuestro escritor en la novela posterior (*El embajador*): el humor. Estamos aludiendo a una facecía que, al escuchar a sus compañeros, recuerda el Profesor sobre una discusión en la corte del Papa Alejandro VI en la que se concluye la necesidad de los médicos a la república para que no aumente en exceso la población (vid. pág. 22, 2ª).

Desde este punto de vista estilístico se recorta de una manera considerable el uso del citado giro «en + sustantivo» no tanto como reacción ante el latigazo de Gonzalo Sobejano en las páginas dedicadas a Prieto en su libro *Novela española actual* sino por considerar que el empleo abusivo podía anular su pretendido sentido. Aparecen así en la nueva versión «El cielo abrumado por el calor» frente al anterior «en calor», «lo proclama el sonido» por «se proclama en sonido», o se especifica sobre una voz «en verano» que se trata de una voz «encendida en aquel verano» o de unos «ojos en tristeza» que son, en el ambiente de la poesía de cancionero, unos ojos «que inspiraron la palabra». Pero esto no significa que la utilidad del giro haya sido desechada sino que inteligentemente se han suprimido los casos en los que no añadía el valor pretendido o que incluso lo deturpaba; por tanto permanecerán muchos ejemplos en donde el recurso muestra la cumbre de su más plena significación de reflejar una constante o acción abstracta que toma vida individual, se concreta, interpretándola a su manera:

Era su propia vida (en acción amorosa) (p. 41, 2ª)

No salvar la distancia, y que la palabra caiga cuando la acuné en tristeza hasta sentirla amor y descansar en ella (p. 49, 2ª).

Pero siempre (en desprecio o en halago) amaba (p. 67, 2ª).

La primera inserción comienza reproduciendo el fragmento latino que inicia la *Posteritati* de Petrarca y que apuntala aquel «tú» destinatario pluridimensional descubierto por el autor con *Carta sin tiempo* en 1975, de la que vamos a destacar sólo una afirmación vital en la narrativa de Prieto que incide sobre su repetida necesidad de existirse en la palabra a propósito de las epístolas de Petrarca divididas en dos cuerpos que «narraban mi vida o lo que yo deseaba que te llegara de mí» (p. 8, 2ª) en defensa de elevar al plano de lo real o verdadero el personaje en que se construye el autor.

Dos páginas adelante se recoge y complementa aquella afirmación de un hombre sencillo, Juan (de *Elegía*), de que el tiempo va y viene como una rueda. Nos referimos al «execrable periodista» que defendiendo el caso del Acusado evoca el concepto de hombre como *minus vitae*, que es insistir en la visión reiterada de Prieto del hombre como intérprete de una vida que le ha ofrecido la Vida y que tiene mucho que ver con aquella vieja afirmación de Luigi de que el hombre es una deuda de otro hombre, o con esas afirmaciones de que Homero amó en Nausicaa o Cervantes en Dulcinea, y con la proclamación del concepto de libertad que contra corsés eruditos y moralistas permite gozar intensamente de una vida irrepetible cuya intensidad debe ser tal que atraviese la misma vida hasta depositarse en el corazón de la palabra.

Si avanzamos sólo un poco más por la obra localizaremos un largo fragmento que no aparecía en la versión primigenia y que refuerza la fusión del protagonista con Petrarca insistiendo otra vez en la necesidad de beber la tradición para conseguir la novedad, en la exaltación de la cultura para evitar el ser tragado por el olvido de la huera actualidad, en la celebración de la palabra como dominadora del espacio y del tiempo (que le concede la libertad a Petrarca de dirigirse a Ciceron y a la Posteridad (y a Prieto a Cintia²⁸) o de escribir versos *in vita* de Laura cuando la cronología de la realidad miente que ha muerto), o como portadora de la polisemia que le permita ser recibida tanto por la amada como por una amplitud de receptores. Proclama también la necesidad de existirse (salirse fuera en palabra) del escritor, su presencia en todo lo que escribe porque en su traducción de Tito Livio²⁹ aunó imaginación y filología sabiendo renacerlo; identifica Laura y Laurel (el árbol que amó Apolo en cuerpo humano³⁰) porque sin Laura no nacería la voz a ella debida; el narrador fundido míticamente con Petrarca, porfiará en el valor de la acidia, *affinis tristitiae*, como vital acicate para la creación y justificará la vuelta del poeta a sus textos para recuperar la vida que fueron (que es-

²⁸ Sabemos que Antonio Prieto comenzó a publicar en el diario *Ya* una serie titulada *Cartas a Cintia*.

²⁹ Y en este sentido el Acusado insiste en la defensa de su labor de crítico de la literatura: «Que dijera de Homero no quiere significar que no dijera también de mí mismo» (p. 54, 2ª).

³⁰ Esta adición que expresa el doble valor dafneo del árbol de la gloria poética y de la bella joven concreta se efectúa también en las páginas 10 y 57.

tá haciendo Prieto) y por ellos progresar. Todo esto estaba sin duda dicho y no dejará de repetirlo bajo distintos signos o argumentos.

Hemos hecho mención a una gran supresión de dos escenas que originariamente formaban parte de *La farsa de un rebelde con castigo*, un injerto teatral en la novela que puede verse como un vestigio de los primeros intentos literarios de Prieto que se dieron precisamente en el terreno del género teatral³¹ y a su vez relacionarse, respecto a la meditada arquitectura de la obra, con esa polimetría del *Canzoniere* de Petrarca que se hizo norma de variedad renacentista.

Es evidente que el recorte pretende reforzar el idealismo señalado y borrar las huellas de cualquier lectura social que veíamos convivir con dificultad en *Elegía por una esperanza*. Pero la tijera del autor ha sido astuta y no se ha precipitado directamente sobre estas dos escenas, sino que ha trazado bien su camino desde el comienzo de la novela en que el Acusado hablaba sobre su vida profesional en la Universidad y sus métodos de enseñanza a lo largo de más de dos páginas (págs. 56-58) que ahora se encogen hasta quedar resumidas en un pequeño párrafo en la nueva edición recogiendo igualmente la idea del Acusado de querer enseñar a sus alumnos a dialogar con sí mismos (reflexionar) y con el pasado sobre el que progresar e insistiendo también en la antigüedad de algunos métodos de enseñanza. La sustancia es la misma pero ¿en qué consiste entonces la eliminación? El autor ha suprimido un largo diálogo en que el Acusado aparecía como involuntario protagonista suscitador de una revuelta entre los alumnos que llega a las autoridades académicas; está claro que nuestro escritor de ninguna manera quiere conducir a su protagonista como un rebelde ni que el lector se forje de él una imagen de líder revolucionario. Y en esto precisamente se basa para desgajar esos dos pedazos de farsa que a pesar del carácter bajo del género y de la promesa de la joven de constante amor al Acusado («aunque te persiguieran y nos falsearan no importaría nada» (p. 194, 1ª/p. 147, 2ª)), podrían desvirtuar el sentido de la obra ya que muestran a un Acusado cobarde, mentiroso, que no quiere morir y da un paso atrás para suplicarle a la amada que mienta para salvarle, y a una joven dura, fría, vengativa, decepcionada y despechada que ha delatado a su amante y no hace más que reprocharle su miedo a vivir³². Prieto de-

³¹ Como muestra del paso de Prieto por el teatro sabemos que llegó a estrenar algunas obras con poco éxito (*La vida tiene algo*) y que fue director del Teatro Universitario. (Parte del ambiente del mundo teatral puede verse reflejado y criticado en el episodio de Mercedes de *Tres pisadas de hombre*).

³² Tal vez Prieto quería plasmar esos duros momentos de duda o decepción por haber entregado su vida a la palabra, que también se apoderan del protagonista de la *Carta sin tiempo* en la oscuridad de la ergástula de Argel (pp. 92-93). Pero el autor no quiere claudicar ni empañar el idealismo dejándonos este mal sabor de boca porque sus personajes siempre han superado ese momento de caída reafirmandose aún más en su fe: «Pero aún entonces decía amor, encontraba sus ojos como guía y me alegraba de que mi palabra falsa sólo hubiera sido un pensamiento de la oscuridad intensa» (*Secretum*, p. 167, 2ª).

cididamente ha optado por matizar el idealismo que convierte a la pieza, sin discusión, en una ingeniosa ficción de segundo grado que aquilata el sentido poético y la tensión de la historia principal.

La segunda escena arrancada presenta a cinco rebeldes revolucionarios de la ralea de gentes que ya vimos pulular por *Elegía* y *Prólogo* que pretenden utilizar el caso del Acusado para conseguir derrotar al Estado; son unos cínicos que no quieren en absoluto morir y a quien sólo les interesa el poder y que hipócritamente acaban celebrando un brindis «por nuestro héroe»; también van en contra de esa línea lírica idealizante al calificar la bella historia de amor de los personajes de tonta y sentimental. En esta escena de crítica política se ve la manipulación injusta a la que se puede someter a cualquier hombre o suceso en favor de unos intereses bajos y egoístas con el engaño la propaganda y la demagogia pero es un tema que nuestro autor ya ha tocado en su primera etapa novelística analizado también desde el punto de vista de la masa que en su incapacidad de vivir por sí misma se deja engatusar por falsas leyendas y baratos ideales, y que ahora está dispuesto a abandonar ³³ para profundizar en otros mares más íntimos.

Por último, dentro de la farsa, se suprime una fábula que ilustra otro tema

³³ A pesar de todo, este mundo emerge esporádicamente por ejemplo en la novela *Carta sin tiempo* bajo el símbolo de la Corte opuesto al del Unicornio. La corte es la plasmación de ese aspecto de la sociedad estrangulador de la vida con sus preceptos morales, pero también con sus preceptos cronológicos, que harán que este símbolo evolucione hasta llamarse en la *La enfermedad del amor* Actualidad. Pero leamos cómo se desfoga el narrador de la carta hablando de la corte y sus habitantes: «Apenas unos días de corte y ya estaba hastiado de su orden, de su rutina, de sus cuadrículas y flechas señalando caminos y conductas. Me parecían los seres de la corte pobres títeres que tenían en sus espaldas unos hilos de los que pendían y con los que eran inevitablemente conducidos por unas rutas prefijadas. Mañana dos grados al norte y luego un grado al sur. Fatalmente dirigidos, comunicados, moralizados, adocenados y consumidores de palabras que no tenían el valor de formar. Pensé que sería extraordinario erigirse en gigante que pudiera cortar de un tajo todos aquellos innumerables hilos y ver entonces cómo aquellos seres deambulaban o corrían desconcertados, sin cuadrículas que los dirigieran y sin voces que los comunicaran (...) pero no quise pensar que Anguiguerrán existía y recogí aquel hilo de la noche que aún latía y lo llevé a mis labios y encontré tu palabra y con ella fuimos tan lejos de una corte y un orden que pudimos perder los límites del mundo» (pp. 229-230). Frente a esta realidad torpe el autor necesita crear un potente símbolo que represente la fuerza del ideal, de la palabra nacida del amor, de la imaginación creadora: «Y el unicornio era sólo un animal blanco que gustaba de la libertad de la selva, que soñaba con su dama y no soportaba la cautividad. Siempre el unicornio luchó de frente y fue sólo en su camino, encontrando en el silencio y la armonía el renacer de lo que amaba. Y sabes que pudo gritar libertad, aun en la derrota, porque jamás lo ataron las voces de la calumnia ni la debilidad que adula para sostenerse en pie» (p. 223). Estos cinco hombres de *Secretum* que utilizan los ideales y construyen leyendas para manipular la credulidad de las gentes en beneficio del propio poder están naturalmente emparentados con la corte en virtud de su mezquindaz y son discípulos destacados de Anguiguerrán: «El unicornio —señaló Gandañín— es un animal mítico en el que las gentes de aquí creen para poder destruirlo. No les importa proclamar su belleza, su ansia de libertad, su valor, su entrega a la dama; gentes como Anguiguerrán hacen crecer este mito, ayudan a construirlo, y piensan que dándole caza y muerte al unicornio son superiores a él y heredan sus valores», (p. 229).

(realista) tratado por Prieto: el de la capacidad de la maledicencia humana para destruir una vida nutrido en la vena de inspiración homérica en *Vuelve atrás*, *Lázaro* y *Elegía por una esperanza* (alusión a los comentarios que pudieran hacer las gentes al ver a la pareja); localizable en *Prólogo a una muerte* cuando el protagonista habla de las mujeres de su barrio entre las que estaban su madre y su abuela, en la propia *Secretum* que sufren Acusado y Petrarca, criticado por las comadres de Avignon, o en *Carta sin tiempo* en donde el héroe advierte a Coya sobre lo que pensarán las mujeres de su poblado al verles juntos. Se trata de una fábula que ilustra la capacidad creadora de Prieto y que podemos señalar como antecedente en su novela de la construcción de su propio mito sobre el río Bios en *La enfermedad del amor*.

Universidad de Grenoble