

Dos Secretum de Antonio Prieto: variantes de autor

GLORIA GUIDOTTI

Pienso que el análisis de las variantes de autor pueda ser una aportación que atestigüe y documente la pluralidad y dinámica del texto/os —*Secretum*— de un autor contemporáneo —Antonio Prieto— y del «testimonio suyo en escritura». Aunque no sea adscribible al acto filológico de la reconstrucción textual, y desde el momento que no existe la certeza de poseer con la edición de 1986 el texto definitivo de la novela, la presentación de variantes de *Secretum* se nos ofrece como punto de partida para una sucesiva interpretación crítica de la obra en su primera realización de 1972 (entendida con todas las reservas), en su segunda redacción de 1986 y en los modos de su ejecución.

Si es verdad que en una obra literaria «el sistema de significación (como conjunto) —que se nos manifiesta básicamente a través de signos, símbolos y síntomas— cambia (o es cambiado) en contacto con distintos receptores» con mayor razón todo ello estará expuesto a un cambio significativo cuando es el mismo emisor el primero en modificarlo. Y si «el síntoma es, por su involuntariedad en el emisor, el que mayormente se ofrece a una evolución interpretativa y con ella, el poder connotativo de la palabra» (Prieto, 1975a: 83), con las variantes de autor se da el caso de un emisor que se convierte en receptor que recrea, críticamente, la obra literaria.

Desde el momento que Prieto semiólogo sostiene que «el escritor se desprovee en la palabra de aquello que lo acucia (y de modo más o menos voluntario que *determinados* receptores recogen y amplían)» ¿cómo deberá ser interpretada cualquier modificación de la palabra hecha por el mismo escritor, o con su consentimiento? Anticipo que entiendo por variantes y trabajo corrector operaciones como la supresión, la sustitución y el añadido, y que corregir no es necesariamente

cambiar para mejor, atenuar una calidad negativa, eliminar un defecto, ni reconducir a la forma auténtica una versión, etc., como puede predicar un diccionario; el caso del segundo *Secretum* me induce a creer que corregir puede llevar también al significado de enmendar síntomas, y de enmendar sintomáticamente.

El escritor recupera la propia obra en una actualidad crítica distinta del tiempo vital en el que la ha creado, lo que no excluye que el sentirse vida en varios personajes, en varios tiempos, no siga coordinando la dimensión de *Secretum*, pero el autor sigue caminando.

Comencemos por las supresiones. El corte que afecta a la más amplia unidad de contenido del primer *Secretum* —un texto definitivo en el momento de la edición de 1972— es una escena entera de la obra teatral *El rebelde, farsa con castigo* cuyo estreno se representa dentro de la novela. Han sido eliminadas más de dieciséis páginas de aquella representación anunciada desde el comienzo de *Secretum* con estas palabras: «aun el estreno de una obra teatral podía representar una vida jugando con los símbolos. Pero esa vida no estaba en el diálogo que presumía interpretarla, que pretendía ofrecerla como algo cuya rebeldía necesariamente terminaba en la hoguera» (S1: 21). Podemos pensar que en la variante se efectúa una supresión de un síntoma porque, (y para una mejor comprensión me sirvo de cuanto Prieto escribe en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*), durante todo un proceso literario de impregnación biográfica una «ella» que se ha paseado por las páginas del *Secretum* con «sus ojos en luz», en un determinado momento sufre (*se le hace sufrir*) un proceso tan dentro de una argumentación de castigo que es definido en las partes metateatrales del mismo texto como una «escena —que— enfrentaba ahora a los amantes». En efecto el castigo de la degradación es para ambos, es decir «Ella» y «El» (= el rebelde, = el Acusado), pero lo que a mí me interesa subrayar es que con la supresión no se deteriora la imagen de «Ella», y se eliminan páginas inspiradas en el mejor misoginismo, cáusticas respecto a un determinado grupo social, a uno pseudointelectual, y a un grupo «político» fácilmente definible a pesar de la reticencia. Páginas en las que se prevé un posible juicio sobre el tema mismo de la novela: «Es una historia tonta y romántica de amor que no va bien con nuestros ideales. La historia vulgar de dos amantes» (204). Y en un «segundo escenario supletorio», «donde se representaría una evocación, el retroceso de una escena por un intérprete que la pensaba», entre los personajes anónimos —denominados Hombre I, II, III...— uno dice de «Ella»: «supongo que ella, en cuanto se vea libre, se marchará con el primero que la solicite». Al Hombre III que sugiere: «¿Y si ella es fiel a su recuerdo?» el Hombre II («*Burlándose*») le responde: «¿Fiel? ¡No seas ingenuo!», y en la acotación: «Todos ríen».

Es una farsa dentro de la farsa que, con su insistencia en lo tipológico, redobla estratégicamente o invertidos o potenciados determinados motivos desarrollados en los «*fragmenta*» miméticos de este «diario de amor», porque está claro que el lector convertido en espectador debería reconocer en ellos, deformadas, las representaciones anteriores. La supresión, por tanto, podría imputar-

se al hecho de que la naturaleza mistificadora de la farsa de la «maldad de la calumnia» puede repercutir sobre todo el diario en cuanto todo él es ficción mimética, y «fusión mítica»; además porque las acotaciones son ¿«involuntariamente»? irónicas e informativas sobre los contenidos explícitos de los discursos.

Creo que también la supresión del párrafo que citaré a continuación trate de rescatar a los ojos del lector a una «ella» que fácilmente podría ser interpretada como ingrata y olvidadiza:

Conjugar imposible en desesperante secreto. Y ella aprenderá a amar nuevamente en otros ojos que no serán los míos y amará una voz que no es la mía. Aprenderá (porque amor es nuevo) hasta hacerme infinita lejanía y no recordar que estos dedos míos acariciaron su piel sabiéndose fuga. Hasta olvidar que fui vida en ella y que supo en mí de la noche y el mar. Y también entonces, cuando mis pies no puedan arrastrarme hasta el mar, seguiré diciéndole que soy. (*SI*: 188)

Otras cancelaciones significativas son aquellas que atañen a la «persona» del Profesor que interviene en el proceso al Acusado. También en este caso se puede hablar de ocultación de parte de aquellos síntomas que en la «Presentación» del primer *Secretum* han inducido a Dámaso Santos a escribir:

En cierto modo (el Profesor) representa la posición del Acusado, el protagonista, si hubiera aceptado la ley de no morir. Según avanza el juicio, el Profesor va acercándose más al Acusado, terminando por ser también la misma persona. (*SI*: 17)

Sin entrar en detalles sobre la cita, en el juego de las identificaciones, a la del Profesor y el Acusado, añadiría la del Profesor y del Acusado con un único referente posible: el yo del autor-narrador, que se revela con la presencia de alusiones explícitas y enunciados pertenecientes a otras novelas suyas [especialmente: *Tres pisadas de hombre* (1955), *Vuelve atrás*, *Lázaro* (1958), y *Encuentro con Ilitia* (1961)]; Prieto exterioriza toda su narrativa y su trayectoria en su «última» obra literaria.

Al par que la supresiones, excepto la de la farsa, las variantes sustitutivas de mayor peso se encuentran en los monólogos interiores, cuando el actante se convierte en narrador de sus propias circunstancias desde su propia experiencia vivida, desde el interior del personaje. Aquí las modificaciones potencian el reflejo de la voluntad del autor de generarse «en otros yo», distanciándose del yo autobiográfico; y es el propio aspecto técnico de la corrección una de las maneras que revelan la identificación y la intromisión del escritor en esta novela-diario. Por ejemplo, en las primerísimas páginas del *Secretum* del 72, en la fusión mítica con Pctrarca, se encuentra el recuerdo de la muerte de un perro, engarzado en la «ambiciosa tentación de continuar la huella clásica»:

Era un perro sencillo, rubio, nacido para correr junto a mí por el campo y al que había dejado sin compañía para buscar la sabiduría en los libros y la vanidad erudita.

(...) y tuvo que morir solo porque yo había gastado nuestro tiempo intentando enseñar el valor de la cultura. Sí, supe que había muerto de tristeza porque mi vanidad académica no le había dado casi tiempo para sentir sus pasos junto a los míos.

Pero también supe (y nació mi desequilibrio) que con él se había ido definitivamente, inexorablemente, un tiempo que había sido mío, que era mi vida. Y ninguna gloria, ninguna próspera Fortuna me devolvería esos días, nos restituiría esos dos años. (S1: 31)

Puede que el episodio haya parecido poco pertinente para «salvar la temporalidad y accidentalidad de lo biográfico mediante la fusión mítica y la elevación simbólica» (Prieto, 1975b: 49), pero es significativa en S2 la sustitución de «vanidad erudita» y «vanidad académica» por la precisión del actante que —admitiendo una «extraordinaria experiencia de amor a los textos»— declara: «nunca me aplastó la frialdad filológica» (S2: 15). Dicha declaración conlleva, en un sistema estructural de correspondencias, unas modificaciones también en las explicaciones del Acusado, como profesor universitario, ante las preguntas que en S1 el tribunal le formula sobre su método de enseñanza y sus discrepancias de los que entienden la erudición como un principio de autoridad. En S2 la única autoridad que rige es «la aristocracia de la palabra, que empuja al hombre, al pueblo, a la diaria conquista del *nómos*» (S2: 33). En realidad éste es uno de los más re-vividos de todos los «*fragmenta*»: el deseo, en momentos de arrebato, que el fuego arrasase una simbólica Aviñón «cueva inmundada y esclava de comida y de vino», «caldo de cultivo» de la calumnia contra las gentes no tocadas de peste, ciudad de destierro con su curia adocenada, sumisa al mandato galo, se reduce a la cita «Aviñón, *infernum viventium*». En S1 no aparece el «nombre» de la mujer amada por Petrarca, en S2 el nombre de Laura es pronunciado hasta doce veces en sólo tres páginas. Si tenemos presente cuanto el mismo Prieto escribe en «*La fusión mítica*», la unión con Petrarca sería en S1 atemporal hasta el punto que no se menciona ni siquiera la fecha canónica de encuentro del poeta con «ella», cuyo nombre es descifráble decodificando el verso «*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*»; en S2 se dice: «Escribo ahora a cierta distancia de aquel 6 de abril de 1327 en el que vi por primera vez a Laura», y que «Laura murió hace mucho tiempo, cuando la peste de 1348, hace ya veinte años» (S2: 16).

Si ingenuamente probáramos a aplicar los parámetros que sirven para diferenciar una «unión literaria» de una «mítica», llegaríamos a la conclusión de que —por este recuerdo— si en una de las dos redacciones el autor no está en la atemporalidad de la palabra es en la segunda, porque «la fusión mítica es atemporal y no precisa la historicidad» (Prieto, 1975a: 157). Sin embargo tal variación podría achacarse a una concesión al lector, ya que la información de la que dispone sobre Petrarca —no nos hagamos ilusiones— está limitada a unos especialistas, o para que unos críticos eruditos hagan cálculos malabares. De todas formas, interpreto la variante, «dentro de lo que pueda alejarse un autor de ser proyección de sí en lo que maneja», como una «constante de un necesario des-

plazamiento del autor respecto a la realidad». Lo esencial es —parafraseando a Prieto— la salida del autor desde un tiempo para protegerse en un tiempo ajeno, ya sancionado y salvado —en el caso de Petrarca—, y convertir ese tiempo espacio-temporal lejano en actualidad. Fundirse en la atemporalidad del mito para sentirse vida mítica y conquistarse en palabra sobre la caducidad de hoy, porque como explica el yo del fragmento: «Todo eso sería pasado, distancia perdida, si no estuviera contenido en la palabra que lo renace y vive cada vez que es escuchada» (S2: 15). El novelista, dando nueva palabra a un personaje que dice «yo» en fusión con Petrarca, le está dando nueva vida a lo que se hizo palabra en el 72 para «continuar en vida», y para «caminar más allá de una cronología vencida por la brevedad de una vida» (Prieto, 1975a: 144).

Confirmación de un sentir renovado, de un comportamiento más cauto nos la ofrecen aquellas variaciones cuantitativamente menores —pero no menos importantes— diluidas en el dictado. Estas permiten apreciar el paso de la provocación de la primera redacción a posiciones menos comprometidas: por ejemplo, los miembros que forman el tribunal que debe juzgar al Acusado pasan de «sentirse Ley» (S1: 30) a «sentir la Ley» (S2: 13), y si era necesario escuchar al Acusado porque «el quebrantamiento de la Ley tenía matices distintivos» (S1: 104), quebrantar la Ley ofrece ahora «matices distintos» (S2: 72). No son muchas pero variadas, mientras que son muchas y variadas las distintas soluciones del sintagma preposicional con *en*, y me detendré en ello, por nimio que parezca, porque lo considero como uno de los signos del mensaje lingüístico del autor. En este caso se pasa de una realidad compleja a relaciones habituales, en espacios, tiempos y modalidades establecidas. El proceso va desde evidenciar puntos focales al predominio de una conformación unitaria del segundo *Secretum*. Aún quedando invariada la estructura de la novela, se atenúa paulatinamente el inconformismo del yo narrador, y el cambio se hace patente cotejando las dos redacciones.

La pluralidad de sentidos del sintagma preposicional con *en* (en mar y en ida, en ola, en fugacidad, en instante, en luz, en oscuridad, en latido, en tristeza, en despedida, en vida, en palabra, etc.) cumple en S1 la función de una metáfora sintáctica mediante la cual lo externo viene interiorizado. El artificio que manipula la expresión no es asemántico sino por el contrario produce fenómenos de sentido, de equivalencias simbólicas: un sonido «en óxido», por ejemplo, actúa una legitimación funcional a lo imposible verosímil y a lo posible no creíble. *En* está siempre en relación con palabras-clave, cada una de las cuales, por una intrínseca carga evocativa, crea ambigüedad de significados que se expande en lo imprevisto de la metáfora. La frecuencia, la insistencia de este estilema sugiere una atmósfera imaginativa e ideológica que indica cómo el lenguaje simbólico rehuya conformarse con los mecanismos de un lenguaje común. No es una casualidad que estas imágenes sean constantemente recurrentes en un mismo contexto asociativo que hay que interpretar, en relación personal y metapersonal respecto al escritor, como deseo de correlación y de identidad con las palabras significadas, y como proyección en ellas.

Mejor intérprete de las intenciones de Prieto es el mismo Prieto, y cuanto escribe en la introducción a *Carta sin tiempo* (1975) podría aplicarse a *Secretum*:

más allá de una estructura narrativa está formada aquí la vida de un hombre anónimo y su sentido humanista que subsume y no pierde lo individual. (...) Para ello, como en las notas centrales de una sinfonía, hay determinadas frases o momentos del texto que van reiterándose y recuperándose en novedad (Prieto, 1975: 17-18)

Con carácter ejemplarizador de esta constante de «valore» cito de *Carta sin tiempo*, tres años posterior a *Secretum*, algunos de los momentos isosintácticos:

- pidiendo amor en despedida (31-32)
- toda la capacidad de mi lucha en latido (32)
- contemplé sus ojos en despedida (156)
- estoy cumpliendo en palabra su recuerdo (157)
- los ojos (...) se movían cristalinamente en luz (151)
- este rincón en mar de mi cerebro (146)
- Decir, en amor, de mi camino (164)

El uso icónico de *en* en combinación directa con la palabra provoca un peculiar efecto que refuerza el valor conceptual subyacente. La atención del lector es atraída primeramente por la forma de este estilema y por su frecuencia, después los significantes que se apoyan en la redundancia pierden arbitrariedad y adquieren significados apropiados de la interacción contextual.

El estilema mencionado no representa un fenómeno marginal, sino por el contrario a mi parecer es un elemento de un conjunto que se hace pertinente para un determinado nivel de comprensión de la novela. Con C. Segre, se podría decir que el *surplus* de comunicación de *en* + lexema se produce por el hecho de que los planos de la expresión y del contenido de los sintagmas son elevados a un plano de la expresión del cual ellos, unidos, forman el plano del contenido. Esta desviación del uso lingüístico normal, o si se prefiere de una expresión media, es sintomático del modo de escribir del autor, o mejor del Antonio Prieto de una época determinada, es decir, es señal explícita de una tensión formal que, en caso de *Secretum*, y en la pluralidad de las *personae* puestas en escena, caracteriza únicamente al Acusado por antonomasia, a sus sosias y a una «ella» tendencialmente afásica. Todo esto crea una intersubjetividad textual entre determinadas «personas» (con identificaciones que componen imágenes que se repiten en formas idénticas a lo largo de la novela) y una intersubjetividad pre-textual entre autor y personajes. Síntoma vistoso de un constante empeño estilístico y de un valor simbólico subyacente en toda la novela, que resalta aquel proceso por el que el símbolo se articula «en palabra».

Con S2 Prieto, desviando la atención del signo al significado, parece huir de aquel axioma por el que un mensaje es tanto más informativo cuanto menos previsible. Con la segunda redacción se pasa de la combinación a la selección, es

decir a una elección entre los posibles equivalentes ofrecidos por una lengua común. Aquellos rasgos que afloraban a nivel del discurso evidenciando ideas dominantes del texto (imposible, tristeza, olvido etc.) parafraseados por el mismo autor —o con su consentimiento—, son instrumentos válidos para individualizar contenidos textuales hiperdenotados en la primera edición de la novela.

Creo pertinente subrayar que no sólo la máxima frecuencia, incluso me atrevería a decir la frecuencia absoluta de este estilema, se registra en las partes no dialogadas o en los monólogos interiores, sino que va al par que las palabras evidenciadas: voces que léxicamente expresan tristeza, amor, silencio, imposibilidad. La iteración isosintáctica de *en* + lexema asume en *S1* no tanto la característica de una peculiaridad gramatical, cuanto una precisa connotación estilística. Y su corrección no está dirigida a eliminar repeticiones cercanas en el contexto, por una mera necesidad de *variatio*, sino a modificar un primer dictado inherente al sistema estilístico del autor.

La traducción de un sistema conceptual a las circonlocuciones de *S2* nos da la medida de la no correspondencia logarítmica de palabra y cosa. «Unos ojos fundidos en belleza, que aún callados, dormidos en silencio, tenían la hermosa huella de amar» (*S1*: 150) se traducen en «Unos ojos fundidos por la belleza» (*S2*: 110). «En voz», «en piedra», «en isla», «en lluvia», «en niebla», «en desesperante secreto», «en despedida», etc., corresponden al esfuerzo de anular o de fijar al hombre en la palabra, en la naturaleza, en la emoción. Es la mediación de otra cosa, pensamiento y amor, vivencia, es «habitarse». Es contemporáneamente construcción y expresión aun cuando desde un punto de vista gramatical constituya una excentricidad o un infringir una normativa formal homogénea, a la que debería corresponder aquel sentido uniforme que exige cierta lógica. Es decir, si en *S2* es lógico y gramatical «pedir el amor», en *S1* tenemos: «sus ojos pedían en amor». Quizá sea más creíble quien dice: «Estoy aquí, junto al mar, alimentándome de mar» (*S2*: 6) que quien afirma: «Estoy aquí, junto al mar, alimentándome en mar (...) con la presión en sonido del mar sobre la arena», y siempre en el mismo trozo: «También (porque ya mis oídos se cegaron en gritos y ruidos) escucho al piano el eco en sonatas de Beethoven y Chopin» (*S1*: 23), en el que se subvierte la pertinencia lógica.

Una preposición que, como escribe F. R. Adrados Adrados (1986: 71-72) «forma un dominio intermedio entre la Gramática y el Léxico», que determina en la palabra «especializaciones semánticas diversas», y cuyo sentido, inversamente, es especializado de acuerdo con ellas y determinando al verbo, tiene una importante funcionalidad en el dialecto literario y responde —en el caso del que nos estamos ocupando— a una peculiar voluntad de motivación del signo.

Las combinaciones de *en* + vida, mar, fugacidad, murmullo, evocación, noche, despedida, etc., poseen una sugestión fónica que procede al unísono con un significado que introduce al lector en los sentimientos de vida-muerte de un yo narrador y narrado; dichos sentimientos superan —a mi parecer— la ficción del proceso a un «rebelde a la Ley». Prieto nos da la medida de cómo, de la pre-

varicación de la norma, puede reinsertarse en ella integrando aquellas que parecen elipsis de pensamientos y que quizá son o eran reflejo de una particular actitud emotiva del autor respecto a sus propios referentes.

Este trabajo correctivo que anula una primera peculiaridad expresiva, esta voluntad exegética de una primera estructuración icástica son el prevalecer de lo sintagmático, en el respeto del orden, sobre el eje asociativo en el que las imágenes psíquicas de vida-muerte, ayer-hoy reclamaban, aun más tenían necesidad de ser habitadas «en» palabra.

Con todo, como si el personaje que salió de Prieto, y le dio por rebelarse contra su tiempo, pidiera nuevamente que el autor diera testimonio suyo en la escritura, en el segundo *Secretum* necesita decir que: «ir regresando a mis poemas, corrigiéndolos, es recuperar el latido que fueron, lo que soy» (S2: 17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRADOS, F. R. (1986): «Reflexiones sobre los sistemas de preposiciones del griego antiguo a partir del DGE», *Revista Española de Lingüística*, 16.1: 71-82.
- PRIETO, A. (1972): *Secretum*, Madrid: Editorial Magisterio Español.
- (1975): *Carta sin tiempo*, Madrid: Editorial Magisterio Español.
- (1975a): *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona: Planeta.
- (1975b): *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta.
- (1986): *Secretum*, Barcelona: Planeta.