

Gaspar Garrote Bernal (coord.)

ANTONIO PRIETO EN SU TEXTO TOTAL

VOLUMEN I

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRELIMINAR

El libro como vida en rebelde generosidad de Antonio Prieto <i>(Gaspar Garrote Bernal)</i>	9
La vida como libro. Bibliografía genérico-cronológica (1955-2004) y anotada de Antonio Prieto <i>(Guadalupe Arbona Abascal y</i> <i>Gaspar Garrote Bernal)</i>	31

PRIMERA PARTE. LA OBRA NARRATIVA

I. El mundo mítico en la narrativa de Antonio Prieto <i>(María</i> <i>Hernández Esteban)</i>	63
II. La obra narrativa de Antonio Prieto entre 1955 y 1975 <i>(Ángel</i> <i>García Galiano)</i>	111
III. Secretum <i>(Jesús Sepúlveda)</i>	179
IV. Las vidas de El embajador: un viaje de ida y vuelta <i>(J. Ignacio</i> <i>Díez Fernández)</i>	207
V. Compartiendo existencias: la novela histórica de fusión mítica <i>(Gaspar Garrote Bernal)</i>	245
VI. Motivos y símbolos contra la enfermedad del tiempo <i>(Isabel</i> <i>Colón Calderón)</i>	287
VII. El ciego de Quíos, respuesta ficcional a la cuestión homérica <i>(Vicente Cristóbal)</i>	325
VIII. La última narrativa de Antonio Prieto o las distintas formas de vencer al tiempo <i>(Nieves Algaba)</i>	345

SEGUNDA PARTE. CRÍTICA COMPARATISTA Y SEMIOLÓGICA

IX. Poesía italiana y poesía española: sobre el petrarquismo y el garcilasismo de Antonio Prieto <i>(Mercedes López Suárez)</i>	403
X. Fragmentos para una historia del comparatismo: la épica culta renacentista <i>(José Lara Garrido)</i>	437

Ilustración de cubierta: *San Jerónimo en su Estudio*, de Antonello de Messina (siglo XV)

© Los autores
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

Diseño: María Luisa Cruz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga
Imprime Imagraf Impresores, S.A. Telf. 952 32 85 97

D.L.: MA-1.642-2005
ISBN Obra Completa: 84-9747-109-1
ISBN: 84-9747-110-5

VIII LA ÚLTIMA NARRATIVA DE ANTONIO PRIETO O LAS DISTINTAS FORMAS DE VENCER AL TIEMPO

*Nieves Algaba
Universidad Complutense de Madrid*

*"Amaba la acción de la palabra queriendo
arrebatarle a la muerte la ejecución del olvido"*
(Una y todas las guerras)

Si tuviera que señalar una característica que definiera la narrativa de Antonio Prieto destacaría, sin lugar a dudas, la intertextualidad. Es este un concepto que debe ser entendido en un sentido amplio, pues no me refiero solo a que en las novelas se recuperen elementos de otras obras anteriores, propias o ajenas, sino que considero que con los textos que nos ocupan asistimos a la sólida conformación de un universo ficcional cohesionado como pocos. Es por eso por lo que si bien mi intención es tratar aquí de la última producción literaria de Prieto (*Isla Blanca, La lluvia del tiempo, Reliquias de la llama, Dolabella y Una y todas las guerras*), no podré dejar de referirme al conjunto de su narrativa anterior por constituir toda ella una unidad que, aunque progresa en su desarrollo, mantiene inalterables una serie de claves.

Partiendo de esta premisa, dividiré mi artículo en dos partes: primeramente trataré de estudiar de manera individualizada cada una de las novelas que componen su, hasta ahora, última producción novelística y, después, intentaré extraer y analizar las recurrencias conceptuales que

se aprecian en estas obras. De este modo obtendremos una cumplida información de las líneas argumentales que dominan en la novelística del autor y del modo en que ha ido evolucionando su enunciación desde su primera novela, *Tres pisadas de hombre*.

Isla Blanca (1997)

Empezaré, según ordena la cronología, por *Isla Blanca*, obra que obtuvo el Premio Andalucía de la Crítica y, quizá, una de las novelas más reseñadas¹. Es, sin duda, uno de los textos que el mismo Prieto más evoca en su producción posterior, pues se trata de una obra cargada de lirismo y sostenida sobre la creación de una nueva Feacia: el espacio de Isla Blanca, y poco importa que reconozcamos en ella lugares que la identifican con Almería (Dalías, el barrio de Las Perchas, etc).

En efecto, Prieto consigue emular a su admirado Homero con la invención de otra isla que parece ser también amada por todos los dioses y donde personajes como Helena, la protagonista, parece encontrar una felicidad que le niegan ciudades como Madrid. La isla aparece dotada de todo un pasado legendario, de un pasado construido a base de lecturas que hacen posible que se convierta en un espacio con historia: desde la cultura megalítica hasta el presente, pasando por la fundación romana o las invasiones árabes. Así, el espacio utópico se reviste de realidad para alcanzar la verosimilitud de su existencia, pero sigue siendo un lugar ideal donde cultivar el apetecido *otium*:

*Isla Blanca no era un espacio concreto limitado geográficamente por la realidad, sino un espacio maravillosamente desprendido del más hermoso mar que recorrieron los dioses griegos y que un día cualquiera pudiera desprenderse nuevamente y caminar errabunda al igual que lo hacía un mito o una leyenda por los pueblos.*²

Ciertamente nos encontramos con una obra en la que el espacio cobra un inmenso protagonismo; de hecho, el inicio de la novela se dedica a la descripción de los blancos acantilados que otorgan el nombre

1. Este texto, publicado en 1997, se reeditó en Barcelona, Planeta-De Agostini, 2000.
2. A. Prieto, *Isla Blanca*, Barcelona, Seix-Barril, 1997, p. 104.

a la isla: “y así decía una leyenda que se fijó Isla Blanca provocando los celos de cien mares que, airados porque ya Isla Blanca no los navegaba, intentaron romper contra ella formando sus iras el acantilado” (p. 6). Se trata de un acantilado que también tiene su importancia en el desarrollo de la novela, pues se erige en la geografía recurrente que define el espacio de *Isla Blanca* y que tienen por norte los protagonistas de la obra y, además, sirve de escenario, por ejemplo, a un desgraciado suceso: el suicidio de una joven muchacha que, de alguna manera, parece querer emular el mítico salto de Léucade, recreado en otras novelas de Prieto como *La plaza de la memoria*, o presente también en *Ensayo semiológico de los sistemas literarios* al tratar de la fusión mítica de Leopardi con Safo³.

Y es en la isla, en este espacio mágico, donde el abuelo pasa sus últimos años, después de haber conocido y perdido el amor en Madrid por culpa del misterioso asesinato de una joven arqueóloga en un piso de la calle Leganitos. Se trata de un enigma que Helena y Carlos, los nietos del abuelo, conocerán por una serie de fragmentos epistolares dejados por el abuelo Miguel entre los libros de su espléndida biblioteca, y será el deseo de descubrir lo sucedido lo que otorgará una nueva dimensión a la vida de estos personajes, sobre todo a la tediosa existencia de Helena. El argumento que acabo de esbozar se va personalizando hasta alcanzar el sello propio de su autor. Así, desde muy pronto, la obra empieza a adornarse de notas culturales que alejan el texto de prosaísmo, pues junto a los personajes citados cobran vida, por su continua evocación, poetas provenzales como Jaufré Rudel —que defendía el “amor de lohn”— o que sostenían que era “bella cill de cui chan”, el estribillo de la novela referido, como luego se sabrá, a Irene, la enamorada del abuelo.

La novela se inicia en el año 1865, y aunque acompañando a los personajes abandonemos el siglo XIX y nos adentremos en el siglo XX, como buenos lectores de la novelística de Prieto sabemos que carece de sentido fijar el tiempo con cronologías porque encontramos ya a Miguel “enredando acrónicamente el tiempo” (p. 12). Y si en *La lluvia del tiempo* serán acontecimientos deportivos o determinados sucesos de importancia internacional o nacional los que nos marquen el tiempo histórico en el que se sustenta el relato, en *Isla Blanca* son las noticias sobre Salmerón,

3. La fusión mítica ocupa el capítulo 4 de *Ensayo semiológico de los sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 141-191.

Castelar o Isabel II las que, a través de las páginas del *Museo Universal*, nos sitúan en la actualidad del momento. Después, cuando nos situemos en el siglo XX, desfilarán otros nombres por las páginas de la novela, como Díez Canedo, Cansinos Assens o Gerardo Diego. Pero, como suele ser habitual en la producción de Prieto, estas precisiones cronológicas poco importan, porque todos esos personajes históricos que desfilaron por el último tercio del siglo XIX o la primera mitad del XX se diluyen ante el surgimiento de una historia de amor que podría haber tenido lugar en cualquier espacio o tiempo. De hecho, el abuelo, como protagonista de esa historia, desprecia el tiempo y lo demuestra escribiendo en un presente atemporal esas cartas de amor “que jamás echaría” (p. 15) y que descubre Helena iniciando así la trama narrativa.

Las cartas deben entenderse como un modo de testimoniar la confianza en la palabra⁴. De hecho, si normalmente la carta sirve para salvar una distancia espacial, en el caso de algunas novelas de Prieto se entiende también como un vehículo para vencer al tiempo, para solventar cualquier distancia cronológica, pues los personajes se ponen en contacto con su pasado utilizando este medio de comunicación. Al concebirse como desahogo personal, algunos personajes, como el abuelo Miguel, llegarán a escribirlas en su memoria, sin soporte material alguno y, paradójicamente, tendrán la certeza de que serán recibidas por sus enamoradas: “Aunque era muy posible (y Helena sonrió) que el abuelo hubiera sembrado tanto su palabra en Irene que Irene habría podido leer y aun escribir para ella misma esa carta en su mente” (p. 151). Es el modo de testimoniar cómo el amor posibilita un modo distinto de comunicación entre los amantes.

Pero también la carta, en su concepción tradicional de texto escrito, sirve para vencer al tiempo. Y las cartas son, en *Isla Blanca*, los hilos sobre los que se construye la novela, ya que propician no solo la

4. Es evidente que, en este entendimiento de la carta, acuden los clásicos en ayuda de Prieto: muchos son los epistolarios de autores clásicos tejidos con el deseo de vencer al tiempo y de hacer convivir la propia actualidad con el pasado. Es esta una práctica que Prieto conoce muy bien desde un punto de vista teórico (como demostró en el capítulo II de *La prosa española del siglo XVI* acudiendo al ejemplo de las *Familiarium rerum libri* de Petrarca) y que, una vez interiorizada a base de análisis y lecturas, pone en ejecución en sus novelas. También como referente debe entenderse la frecuente aparición de la *Historia calamitatum* que abordaría los amores de Abelardo y Eloísa y subrayaría la necesidad de la epístola como forma de reflexión, tal y como expresa también Carlos en *Isla Blanca*: “una carta es, muchas veces, un deseo de entenderse; una necesidad de explicarse o justificarse mediante un diálogo con el propio recuerdo y la imagen de lo que fue” (p. 178).

curiosidad de los nietos, sino también la necesidad de estos de formar el diálogo mediante sus propias epístolas que, a modo de bisagra, terminan e inician los capítulos de la novela. Las cartas del abuelo vienen a ser un asidero para los nietos, para Helena y para Carlos. Ambos sienten que el fracaso de sus vidas puede paliarse gracias al misterio de esas cartas ocultas por el abuelo entre las estanterías de sus libros; ambos necesitan encontrar una razón para su anodina existencia y la incertidumbre del pasado del abuelo se la brinda: para Helena, las misivas eran “un descubrimiento de ella y la posibilidad de poder recuperar lo aparentemente perdido” (p. 89). Por su parte, “Carlos necesitaba creer en esa obra del abuelo, quizá enmascarada en los más remotos tiempos, porque salvaría en ella, en su propia sangre, el fracaso de una aspiración que estuvo conviviendo oculta con miles de páginas que él explicaba en clase intentando explicarse entre sus huecos” (p. 90).

Carlos es la representación del fracaso, de la mediocridad, es un hombre que no ha podido realizar sus sueños porque, quizá, no ha sabido luchar por ellos. Especialmente no ha podido materializar sus sueños de escritor, y en ello encontramos otra demostración del poder que Prieto otorga a la palabra. Carlos es un catedrático de la Universidad Central que se relaciona con lo más granado de la sociedad del momento, pero no deja de ser alguien mediocre porque no es capaz de otorgarle nacimiento a la palabra, no es capaz de crear: “Había intentado deslumbrar, admirar al mundo con la comunicación de su mundo interior instalado en la palabra, y nada, absolutamente nada, había brotado ante la mirada de la vida” (p. 125).

Helena y Carlos encuentran un sentido en su empeño por descubrir la realidad del crimen: “Lo que fue un final para el abuelo, el asesinato de Elisa, es para nosotros un comienzo en el que vamos nombrando libremente y en el que seremos para escapar del papel que nos asignaron” (p. 277), y sigue: “Si llegamos a conocer a Elisa y las razones de su asesinato podremos caminar libremente por lo que no fue el abuelo” (p. 277). El ansia de libertad se explica porque los personajes dudan de su existencia y quieren obtener una prueba que certifique su realidad fuera de los dictados del mundo creado por el abuelo. Lo curioso es que en determinadas ocasiones Carlos, en perfecta sintonía con el carácter que le ha dibujado el autor, no se intranquiliza por la posibilidad de no existir realmente, muy al contrario siente que: “Se había liberado [...] de

la frecuente sensación de fracaso que tenía, ya que la responsabilidad de su trayectoria no dependía de él sino de aquel otro que había imaginado su vida” (p. 124).

Al final también en Carlos crece la angustia porque siente la desesperación, la tensión, la incertidumbre de saber que se está acabando su tiempo, su realidad, porque la obra se termina. Es una angustia existencial mucho más profunda que la que plasmaron Unamuno o Pirandello:

Carlos supo que el seco frío agarrado a su piel lo devolvía al silenciado espacio de su realidad y apresuró sus pasos para redactar su última carta. Tenía que llegar para poder despedirse de sí mismo y apresar las escasas palabras que aún le quedaban como intérprete de una historia.

Carlos penetró en su casa obsesionado con el tiempo que se escapaba (pp. 294-295).

Le escribe a Helena siendo consciente, y comunicándoselo así, de que será su última epístola, de que las siguientes “se perderán fuera del espacio que nos fue concedido” (p. 295). Finalmente, la carta se interrumpe, se queda colgada en tres puntos suspensivos y Helena aprecia que su hermano podía “releer su vida nacida con el abuelo, pero no podía avanzar” (p. 298). Pero Helena es distinta, Helena sí puede caminar más allá de la existencia otorgada por el abuelo, porque Helena participa de la realidad y, por tanto, puede trascender su mero papel de personaje de libro: “Sí; el abuelo le había dado a ella, para recordar en la palabra, cosas que pertenecían a Irene, y Helena había podido sentirse como una parte de la realidad de Irene que la convertía también en existencia, en un ser capacitado para contar” (p. 299).

Y se retoma el principio de la novela, creando una estructura circular a las que tan afecto es Prieto. De hecho, se retoma el principio pero con leves variaciones que invitan a la identificación; si en el inicio de la obra se leía “Por supuesto que sin mí no podría existir esta historia ni tendrían cabida en ella los personajes que la viven” (p. 5), ahora, como epílogo de la novela, en paralelo, se enuncia: “Por supuesto que sin él, sin el abuelo, no hubiera existido esta historia [...]” (p. 300). Y Helena crece desde la palabra y siente que, con la vida otorgada por el abuelo, puede “abandonar su hábito de personaje para ser ella libremente. Era algo así como sentirse nacer” (p. 301). Y así, con la nacida libertad de

Helena, se cierra una narración donde un personaje expresa su gozo por poder poseer la palabra y contar, un personaje que logra escapar de los dictados de un autor y consigue, ella también, inventar, dar vida y existencia con la palabra a otros seres y espacios. Y termina *Isla Blanca* con Helena ejerciendo ahora de “abuelo”, aprovechando su capacidad para crear el mundo nuevo y distinto que su imaginación le dicta.

La lluvia del tiempo (1998)

Podríamos decir que Prieto perpetúa con esta obra las líneas básicas de algunas de sus novelas anteriores, pues mantiene no sólo el armazón formal (protagonista acompañado de un personaje con el que formar el diálogo, recuerdo de un amor perdido, dosis de misterio), sino que continúa recreando una de las figuras literarias que más admira: la de don Quijote. En efecto, la novela desarrolla el último año de vida de don Alonso, nombre que remite ya al héroe cervantino.

Nos encontramos en Madrid, en una ciudad que el protagonista siente como un espacio inhóspito, y asistimos al cotidiano vivir de un grupo de personajes vecinos de don Alonso: Elsa —la madre soltera que lucha para mantener la custodia de su hijo—, Aurelio y Teresa —matrimonio de jubilados con problemas económicos— y el Sr. Giovanni, un italiano que trabaja como representante comercial de la cadena de servicios *Autogrill*. En definitiva, podríamos decir que con la novela se teje la *historia de una escalera*. Se confecciona así uno de los soportes habituales en la novelística de Prieto, pues junto a disquisiciones “teóricas”, citas y reminiscencias clásicas, se encuentra en sus obras el reflejo de la cotidianeidad, de un tiempo que enmarca la ficción en un presente contemporáneo al autor. De hecho, la cronología de *La lluvia del tiempo* se especifica de esta peculiar manera: “Fue el glorioso año en el que el Real Madrid, en agria competencia con el Barcelona de Ronaldo, ganó el campeonato de liga, y en el que el Sevilla, entre escándalos y fidelidades populares, descendió a segunda división”⁵. En medio de continuas referencias culturales, es curiosamente el fútbol el medio que se emplea para ir marcando el tiempo en el que se suceden los acontecimientos

⁵ A. Prieto, *La lluvia del tiempo*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 5.

de la novela, además de la mención de otros sucesos del 1997 como la muerte de Teresa de Calcuta o de *lady Di*.

Y es que, como ya indica el significativo título de la obra, se trata de una novela en la que el tiempo, ese último año de vida del personaje principal, se detalla de manera pormenorizada: asistimos al inicio del verano en Madrid (con don Alonso en los cursos de El Escorial) y al desplazamiento del personaje a la localidad almeriense de Roquetas de Mar; después volvemos a un otoño e invierno en la capital (con viajes a Córdoba como el realizado con motivo del curso *Juan de Mena y el humanismo cordobés*); presenciamos un fin de año de nuevo en Roquetas y una primavera en Madrid, hasta que el círculo se cierra con la extrañeza de los amigos al no ver llegar a don Alonso a la costa para disfrutar de otro verano junto al mar.

Durante la época que don Alonso vive en Madrid dedica su tiempo de jubilado a ayudar a sus vecinos, especialmente a Elsa (quien le recuerda físicamente a su gran amor, Natalia) y a Teresa, desolada tras el misterioso asesinato de su marido. Pero, desde muy pronto, el ambiente realístico de la novela se trasciende gracias a la presencia de nuevos elementos o gracias a la distinta dimensión que cobran los ya apuntados. Así, la evocación del pasado de Alonso nos obliga a situarnos ya en mundos de ficción: no es solo que se identifique al personaje con don Quijote, es que Prieto desborda de nuevo los diques de contención que establecen la verosimilitud y la cronología cuando, de manera magistral, funde su pasado con el del personaje clásico para demostrar que el tiempo puede vencerse gracias a la palabra. Aunque la cita es larga, merece la pena apreciar cómo, sustentándose en el paralelismo y la anáfora, acontecimientos del pasado del autor se imbrican con los recuerdos de don Quijote y, de ambos, se nutre el personaje de don Alonso. El protagonista evoca su pasado, el de Prieto, biográfico y literario a partes iguales:

Recordaba don Alonso aquellos sus días de chiquillo en los que se detenía frente a la portada franciscana de la Universidad de Alcalá de Henares [...] y recordaba, con apenas quince años, su apasionado amor en Balerna. [...] Recordaba un día en el que salió de un lugar manchego, de cuyo nombre no quería acordarse [...] y recordaba las plazuelas recoletas, irregulares, de Almería [...]. Recordaba cuando unos mercaderes toledanos lo apalearon [...] y recordaba su primera llegada a Madrid

[...] Recordaba cómo siguiendo altos ejemplos, y viéndose injustamente desamado, mudó su nombre en Beltenebrós, retirándose a un lugar de la sierra llamado Peña Pobre, en el que hizo ayuno y penitencia, y recordaba su llegada a la madrileña facultad de Medicina en un octubre apresurado de vientos que deshojaba los árboles (pp. 76-77).

De manera simbólica, podríamos afirmar que es únicamente la biografía del novelista la que se hace presente en esta novela, desde el momento en que los recuerdos de la obra cervantina nos informan del pasado de Prieto como lector y profundo admirador del *Quijote*. Desde el inicio suponemos que, en una novela que transita por el último año de vida de un personaje, puede haber una gran parte de evocación, y así es como ocurre. Y si el autor le presta su pasado y sus lecturas al personaje de don Alonso, no puede extrañarnos que le ofrezca, igualmente, su creación literaria anterior. Es esta una práctica habitual en su novelística que también se concibe como un tributo al lector fiel, pues es el único que puede comprender la polisemia del mensaje:

Es posible que, montado sobre la isla posada en el mar, don Alonso confundiera el pasado con el presente hasta sentir en su fusión como realidad sucesos que fueron creados por la imaginación. De modo que comenzó a creerse en una selva americana, que avanzaba en cierto trecho hacia la ciudad de Baroa [...]. Y, de pronto, la imaginación volcaba la curiara, y por donde navegaba don Alonso era por el estrecho de Mesina, rumbo a Corfú, en una galera llamada Marquesa (p. 22).

Por encima de cronologías se impone el desprecio del tiempo al uniformar en un presente acrónico sucesos del pasado reales o ficticios que permiten aquí el recuerdo de *Tres pisadas de hombre* o de *Carta sin tiempo*. Y es este mismo desprecio el que posibilita que puedan convivir en la novela personajes de distintos tiempos y espacios: el Sr. Giovanni (que no es otro que Boccaccio) puede enamorarse de una "lozana andaluza" (la protagonista de la obra de Francisco Delicado), y esta coexistencia es posible gracias a que un autor les ha sacado de su enclaustramiento y, con la colaboración de un lector también humanista, les ha otorgado un presente en el que pueden convivir con los efímeros héroes del fútbol, con una actualidad que se consume.

Lo importante es que el Sr. Giovanni pertenece a Prieto, es su personaje y por tanto puede modificar no sólo su cronología y hacerle vivir a finales del siglo XX, sino que puede dotarlo de experiencias amorosas que, en modo alguno, podrían corresponder al histórico autor italiano. El juego establecido por el autor se explicita claramente para que el receptor pueda apreciar su dominio de una materia que ya le pertenece: se aportan siempre las claves necesarias para filiar a los personajes con su existencia anterior. Así, en el caso del Sr. Giovanni se evocan profusamente numerosos acontecimientos biográficos que remiten a Boccaccio: se alude a su nacimiento (“nació en Certaldo, Florencia o París”, p. 5), a la creación de sus obras (“amó a Ménola en el paisaje de Fiésolo” [p. 56], en clara referencia al *Ninfale Fiesolano*; reunió a “siete mujeres y tres caballeros, huyendo del caos ciudadano de la peste” [p. 145], recordando así el *Decameron* –incluso se reproduce el inicio del cuento II, 5 que tiene como protagonista a Andreuccio da Perugia–), a su juventud enamorado de “una bella hija natural del rey Roberto” (p. 6)... Pero si hay un episodio en el que el autor se detiene especialmente para subrayar la identificación entre el escritor italiano y el curioso personaje que solo puede conversar con don Alonso (pues solo él lo ve) es aquél que detalla el maltrato sufrido por el Sr. Giovanni a manos de su Aldonza:

En una grave noche madrileña, con la nieve cayendo, me citó a la puerta de su casa, en la calle, advirtiéndome que no perdiese detalle de una ventana por la que ella se asomaría para echarme la llave de entrada. [...] Aldonza se mostró completamente desnuda detrás de los cristales de la ventana acordada. Su cuerpo se mostraba tan hermosamente encendido que podía iluminar la más densa oscuridad. Y viéndola yo casi ignuda e appresso riguandandole il petto e l'altre parti del corpo, sentí que todos los deseos de poseer a Aldonza que se cumplieron en Roma se levantaban ahora como uno solo y con potencia extraordinaria. Y entonces fue cuando la vi sonreír cruelmente y llamar junto a sí a un joven de rizados cabellos con el que estuvo solazándose con todo miramiento, mientras que mi sangre hervía tanto de furia que no me dañaba el frío helado de la noche (p. 54).

Evidentemente el acontecimiento descrito aquí recuerda al que Boccaccio narra en el cuento 7 de la jornada VIII del *Decameron*. Pero

lo que me interesa no es destacar esta deuda, porque de ellas están llenas las páginas de estas novelas como forma de testimoniar la admiración por determinados autores; lo importante es que ya antes Prieto se había detenido en este suceso, pues en su opinión debe entenderse como un hecho biográfico del propio Boccaccio que explicaría que el gran defensor de las mujeres se convirtiera en un apasionado fustigador de las féminas en *Il Corbaccio*. Y así lo explicó en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, en concreto, en unas páginas del capítulo 2 que se inician con un significativo “Ahora escribiré de Boccaccio. De cómo Boccaccio amó hasta la vejez”⁶. El Sr. Giovanni pertenece, por tanto, a Prieto y en consecuencia a don Alonso, quien duda de que “alguien además de él, lograra verlo tal como era” (p. 5). En este sentido opera la misma inquietud sobre la existencia que se apreciaba en algunos personajes de *Isla Blanca*, pues también don Alonso se interroga sobre la verdadera realidad de su compañero:

Al doblar la esquina, el aire enturbió los ojos de don Alonso y éste, frotándose los ojos, miró fijamente el rostro de su amigo, como si quisiera existirlo y vencer la duda de su realidad que, repentinamente, le había entristecido, porque sería muy amargo que el Sr. Giovanni no fuera sino una sombra arrancada del seductor pasado (p. 63).

Por otra parte, que los datos que se ofrecen del italiano correspondan o no a lo que sanciona la historia es lo de menos; lo importante es que don Alonso necesita al Sr. Giovanni para establecer el diálogo. Y es esta una necesidad que, en el parecer de algunos estudiosos, ya sintió Cervantes cuando tras enunciar las líneas de la primera salida de don Quijote, en lo que pudiera ser una novela ejemplar, decidió ampliar las posibilidades que el desarrollo de la narración le brindaba y tuvo que

6. *Ensayo semiológico*, p. 85. En las mismas páginas de *La lluvia del tiempo* se explica la génesis de este trabajo, aunque se distorsiona en parte para buscar la coherencia ficcional que la novela pide: “Y don Alonso recordó otras noches en las que el cambio de año le sorprendió escribiendo esas cosas que luego rompía, porque no valían nada, aunque hubo una que sí le hubiera gustado guardar: una en la que, pensando en Natalia vivamente, escribió de cómo Boccaccio amó hasta la vejez” (p. 122). Y si estas palabras son significativas es porque el Sr. Giovanni de *La lluvia del tiempo* finaliza la narración de esta aventura señalando: “Entonces, en aquella noche, mientras regresaba a casa, me supe por primera vez viejo y quise despedirme de la vida. Me hice viejo repentinamente” (p. 55).

crear así el personaje de Sancho para que la vida se abriera camino a través del diálogo⁷.

Y don Alonso, que transita dos espacios bien diferenciados (Madrid y Roquetas), necesita el báculo de dos *Sanchos* que lo acompañen: el Sr. Giovanni lo será en Madrid, de la misma manera que “el bueno de Aquilino”, quien se define por su continua expresión de refranes, lo será en la costa almeriense. Y ambos, en perfecta consonancia con el personaje cervantino, acabarán quijotizándose y creerán que la fantasía puede materializarse hasta alcanzar una realidad incomprensible para los demás, pero no por ello menos cierta. Sólo así, desde la ilusión, se entiende que el Sr. Giovanni recupere a su amada María d’Aquino. En efecto, la aventura del italiano se salda con el reencuentro con su amada gracias a un don Alonso que, a modo de Quijote, ha sabido dar vida a unos seres que solo pudo conocer a través de una tradición cultural. El amigo le agradece que supiera fertilizar su memoria: “usted supo retroceder con la imaginación hasta sembrar nuevamente un primer día en el que ambos comenzábamos” (p. 202).

La tragedia de don Alonso radica justamente en esto: es capaz de dar vida a unos personajes gracias a su fe en la palabra y, por ello, puede transformar positivamente la realidad que proviene de sus lecturas. Sin embargo, don Alonso no puede modificar ni un ápice su verdadera realidad: su amada, Natalia, solo puede vivir en su recuerdo porque forma parte de un pasado real y no literario. A don Alonso le está vedada la recuperación de lo que más ama: no puede reunirse con Natalia (como tampoco Montemayor podía incluir un final feliz en su *Diana*), pero sí puede otorgar una nueva existencia en común al Sr. Giovanni y a María d’Aquino (del mismo modo que Gil Polo podía eliminar cualquier obstáculo que impidiera la unión de Sireno y Diana en su libro⁸).

Si el *Quijote* mantiene su latido dando forma a la novela, es en la última parte donde la presencia del texto cervantino adquiere un protagonismo más evidente con un buen número de citas literales. Pero no es la inserción de expresiones debidas a la pluma de Cervantes lo

7. Sobre estas teorías, puede verse M. de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat, 1970, p. 59.

8. La interpretación apuntada sobre las obras de Montemayor y Gil Polo retoma el estudio sobre la novela pastoril que Prieto incluyó en *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.

que me interesa destacar ahora, sino la manifestación de que el alma del *Quijote* se ha instalado en las páginas de la obra. Así, aunque don Alonso muere sin que nadie llore su ausencia, sin que ni siquiera sus amigos de Roquetas de Mar se percaten del hecho a pesar de leer la noticia en el periódico (lo que no deja de constituir una nota de realidad y la emisión de una queja contra una sociedad que nos convierte en seres anónimos), queda la esperanza. Don Alonso, como don Quijote, ha sabido inculcar a Aquilino, a su particular escudero, la facultad de ver una realidad distinta y la posibilidad de asirse a ella como arma de futuro: don Alonso le ha quijotizado hasta el punto de que puede creer en otros espacios y en otros tiempos que, por desgracia, ya nadie parecer querer compartir. La novela acaba:

El bueno de Aquilino [...] vio claramente, allá en la lejanía, y tal vez como una vez le confesó su amigo don Alonso, que sobre el azul del mar se levantaba la luminosa isla que se defendía del tiempo con un amplio y soberbio acantilado de rocas blancas que solo se podía escalar con la imaginación cuidada en la mirada (p. 221).

Y no es importante aquí que se evoque de nuevo *Isla Blanca*, lo importante es que Aquilino es capaz de ver ahora los gigantes que sin duda habría visto don Alonso y no los molinos de viento; lo importante es que Aquilino sí podría ver al Sr. Giovanni y creer en el milagro de su reencuentro con María d’Aquino. “Late, corazón, que no todo está perdido”.

Reliquias de la llama (2000)

Es esta una novela que, en la línea de creación de Prieto, mezcla realidad y ficción a partes iguales. Es verdad que no siempre son fácilmente rastreables las notas de realidad –que no verosimilitud– que conforman la novela, porque pertenecen al pasado familiar del autor, pero sí es cierto que avisados lectores de sus obras pueden reconocer muchos elementos empleados en anteriores novelas y que nos hablan de sus antepasados. Así, en *Reliquias de la llama* se habla de una escalera de mármol blanco alrededor de la cual habría construido don Juan Jiménez una enorme casa, y es este un dato que ya aparecía en otras obras como *La plaza de la memoria* porque, en efecto, responde a la realidad de su pasado.

Es don Juan el punto de partida de esta peculiar novela sustentada en el devenir de distintas generaciones que le tienen a él por patriarca y como referente, pues en torno a su figura se crea un halo de misterio que determina a todos sus descendientes. Don Juan es un hombre atípico, es otro Quijote que cree las historias legadas por la tradición y que decide interpretarlas, o así al menos debemos entender su decisión de emular al rey Arturo y “retirarse a un lugar convenido no para morir sino para esperar alentadoramente a que transcurrieran los tiempos y llegara el día propicio, no importa de qué siglo, en el que regresar”⁹. Con el personaje de don Juan, Prieto demuestra su fascinación por la leyenda del rey Arturo –pues se evoca el mítico retiro de este a la isla de Avalón– y, al tiempo, con los descendientes de don Juan que creen en las posibilidades de retorno de su antepasado, se evoca a los súbditos del rey don Sebastián de Portugal que, amparados en ilusiones renacentistas, no podían admitir la muerte de su soberano en la batalla de Alcazarquivir y se empeñaban en seguir esperando su regreso. *Reliquias de la llama* es, por tanto, una novela basada en la ilusión y en la sombra proyectada por don Juan (rey Arturo o rey don Sebastián) sobre su familia, quienes no pierden la fe en el hombre al que veneran.

La acción inicial de esta novela se sitúa, como en *Isla Blanca*, en el último tercio del siglo XIX. Se trata de un período especialmente convulso política y socialmente, que el autor conoce muy bien¹⁰. Es por eso por lo que no le falta documentación para desarrollar las páginas de la novela que tratan de Cuba o de Filipinas, pues el tema de la pérdida de las colonias está representado gracias a dos de las hijas de don Juan que viven en estas antiguas posesiones españolas. Como digo, el tiempo es importante en esta novela, desde el momento en que da título a los diferentes capítulos: 1868, 1896, 1918, 1929, etc., hasta llegar al año 1999, lo que permite reseñar los acontecimientos históricos más importantes de las fechas seleccionadas (material que enmarcaría la novela en unas coordenadas temporales precisas) y, a la vez, apreciar

9. A. Prieto, *Reliquias de la llama*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 14.

10. Así por ejemplo, Prieto se ha ocupado del estudio de la generación del 98 (*La generación del 98*, Madrid, Información y Revistas, *Cuadernos de Historia* 16, 1985; reed. 1997). Igualmente, en el curso de El Escorial *Fin de Siglo en España: literatura y arte en la encrucijada del siglo XIX al XX* (11-15 de agosto de 1997), pronunció una conferencia con el título de «Los intelectuales en la cronología del Desastre».

la evolución de esta familia en torno a la cual gira la obra (verdadera trama de la novela).

Así por ejemplo, en el capítulo 1936 tienen una insorteable representación episodios de la guerra civil española, pero el autor adopta para su narración un punto de vista especial. En vez de relatar las tragedias y catástrofes que se vivieron a consecuencia de la guerra, Prieto opta por efectuar su relato a través de los ojos de un niño, Arturo, el último eslabón de la cadena familiar. De esta manera, se advierten los horrores del conflicto bélico, pero su crudeza se atenúa desde el momento en que observamos que no llegan plenamente al niño. Y es curioso, pero no puede dudarse de que aquí empiezan a operar recuerdos biográficos del propio autor, lo que confiere a estas páginas un sentido especial y las aligera de la carga de erudición que pudieran tener las referencias a Cuba o Manila, donde se advertía que muchas de las noticias aportadas provenían de una exhaustiva documentación. Ahora, la ambientación de la novela goza de mucha más vitalidad y dinamismo desde el momento en que se refleja un tiempo experimentado y no recreado acudiendo a una información externa. De igual manera, es muy difícil no reconocer en los años universitarios de Arturo el reflejo de las propias experiencias de Prieto, y es al autor a quien podemos imaginar esforzándose en interesarse por unos cursos de medicina que seguía por tradición familiar más que por vocación, como así ha reconocido en múltiples ocasiones y en otras novelas como *La plaza de la memoria*. De igual modo, es fácil imaginarse a Antonio Prieto como Arturo, decantándose poco a poco por los estudios de Filosofía y Letras que finalmente cursaría.

La novela es un sucederse de tiempos y generaciones donde se apuntan también algunas dosis de misterio: un cadáver en una de las habitaciones de la casa del placetón (que se resuelve con rapidez) y, ya mediada la novela, la ilusión que identifica plenamente a don Juan con el rey Arturo, pues Alberto, bisnieto de don Juan “repcionó la imagen de unas representaciones del rey Arturo que se debían a un cuadro prerrafaelita de Burne-Jones, y tuvo la sensación de que el rostro del rey Arturo iba cediendo sus rasgos faciales en favor de los de don Juan Jiménez” (p. 164). La ilusión de don Juan de emular al rey Arturo va cumpliéndose, pues sus descendientes conservan la fe en la leyenda.

Quizá uno de los valores más destacables de la novela radique en la belleza de su prosa. Querría poner solo un ejemplo que evidencie no

solo el cuidado estilo de la narración sino también –y como siempre– el valor que se otorga a la palabra. Es así que uno de los momentos más emotivos de la novela tiene lugar cuando Arturo (como el protagonista de *Elegía por una esperanza*) pierde a Irene por culpa de la poliomielitis. El dramatismo del momento se acentúa debido a que el duelo del joven se manifiesta con la presión del silencio. Ciertamente, el silencio, en cuanto oposición a la palabra, es un modo de evidenciar el dolor en las novelas de Prieto: “Especialmente sonaba el silencio. Durante mucho tiempo el silencio fue el único sonido que corría por los oídos de Arturo tapándole las orejas para que el mundo exterior no existiera” (p. 205). Y, más tarde: “Y había noches y noches de inquieta vigilia en las que sufría el enorme peso del silencio queriendo aplastarle, llenándole la cabeza de diálogos que estaban llagándole” (p. 205). Encontramos páginas magníficas en las que se paladea el dolor, en las que se transmite de forma íntima y profunda el sufrimiento de Arturo insistiendo en esta negación de la palabra.

Sin embargo, ya al final de la novela, ante la inminente destrucción de la casa del placetón a la que van asociadas las vidas de las distintas generaciones de esta historia, Arturo siente la necesidad de descubrir a sus antepasados, a los descendientes de don Juan Jiménez, para expresarse y disculparse. Y es en este momento de tristeza y de intimidad, de destrucción, donde la vida se abre paso de nuevo como acto creador gracias a la forma quizá más perfecta de comunicación: la palabra escrita. Es de nuevo la palabra la metáfora que viene a ahogar el silencio, a desterrar la soledad y a posibilitar el renacimiento:

Arturo concibió la idea de escribir un libro sobre aquella casa del placetón cuyo vacío le hería y sobre sus habitantes mordidos por el silencio para nutrir la inmensa panza del olvido. De pronto, con su idea bulléndole [...] Arturo, a sus seienta años casi, se notó nervioso, impaciente, y se atrevió a programar que comenzaría su libro en 1868, con la abuela Rosa, menuda y ágil como una ardilla (pp. 279-280).

Y así asistimos al mito del eterno retorno por el cual es posible el regreso del rey Arturo y, por supuesto, el de don Juan Jiménez. Además ahora, gracias a la palabra escrita, ambos gozan de inmortalidad.

En origen, la novela iba a titularse *Pantarhei*¹¹, es decir, que iba a recoger la máxima de Heráclito de que todo fluye, para evidenciar así el sucederse del tiempo simbolizado en el sucederse de una saga familiar. Y si el tiempo es importante, tanto más lo es el espacio; en concreto, la casa que don Juan manda construir y por la que desfilan las sucesivas generaciones que, con sus avatares, dan argumento a la novela. Como digo, el espacio es tan determinante que marca el inicio y el final del relato: la casa del placetón es la metáfora de todo un linaje, de modo que la desaparición de ese espacio emblemático supone la desaparición de la familia y, por tanto, el final de la obra. Y, para no perder la posibilidad de un final circular el último representante de la dinastía lleva por nombre –como ya hemos visto– Arturo, clave evidente que nos conduce a don Juan. Se cierra el círculo: el rey Arturo ha regresado de su retiro cumpliendo la profecía.

Dolabella (2001)

Es *Dolabella* una novela escrita en primera persona y que, por primera vez, tiene en su título un nombre de mujer para testimoniar que, de nuevo, la escritura es una “voz a ti debida”. Explícitamente se dice cómo el narrador pretende “componer mi palabra debida a quien amaba”¹². Y no puede extrañar que sea este el título de la obra cuando el protagonista, como un nuevo Calisto, afirma: “yo buscaba que todo mi nombre y espacio fuera Dolabella, porque en Dolabella era y en Dolabella creía” (p. 79).

En esta novela, Prieto asume el desarrollo de dos tramas narrativas en paralelo: una de ellas tiene por objeto el relato de la historia amorosa del protagonista con Dolabella y la otra se encamina a exponer lo que sería el pasado –sobre todo en el orden político– de una serie de personajes claves en la historia de la transición democrática española. Es por ello por lo que la cronología de esta novela aparece muy bien delimitada por una

11. Así lo indica el propio Prieto en algunas de las entrevistas que se le hicieron tras la publicación de la novela: cfr. *La Razón*, 2-VII-2000, p. 25. También en esta entrevista, realizada por J. C. Rodríguez, reconoce Prieto la parte biográfica sobre la que se sustenta *Reliquias de la llama*: “En esta novela hay gran parte de mi biografía. Es verdad que tuve un pariente lejano que, según me contaron mis abuelos, se enamoró en Madrid de una escalera de mármol que perteneció a un palacete y que descubrió cuando iba a ser derribada”.

12. A. Prieto, *Dolabella*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 30.

serie de acontecimientos históricos que se organizan en torno a los años previos a la muerte de Franco y a los años posteriores a este hecho.

Como siempre, la obra podría suplir una clase de historia –tal y como ocurre en *Reliquias de la llama* y, por supuesto, en *Una y todas las guerras*–. Pero como el autor no puede abandonar nunca su peculiar modo de unir historia y ficción, en paralelo con el argumento esbozado se teje una historia amorosa donde no puede faltar el auxilio de los clásicos. Así, si el protagonista ejerce de cronista del tiempo señalado bajo las órdenes de un tal Lot, íntimamente está dedicado a sostener su amor por Dolabella y a inventar para ella unos metafóricos viajes a la Roma clásica donde convivir con Propercio y su *docta puella*, Cintia. Al final, es este argumento, en principio secundario, el que domina y se impone en la novela, cargándola de una especial intensidad dramática. Las dos trayectorias se entremezclan continuamente en *Dolabella*, dando así lugar a una estructura narrativa voluntariamente caótica, pues se salta de un argumento a otro con gran facilidad. El mismo narrador de la obra nos explica que este desorden se debe a que su ansia por terminar el relato se impone sobre la necesidad de cuidar formalmente el texto. En realidad, la novela armoniza las dos líneas que la forman con una explicación en la propia obra: el protagonista tenía escrita la biografía de Lot, como su cronista que era, pero esa historia la destruyó y de ella solo quedan unos retazos sobre los que, a modo de armazón, fue levantándose la única narración que verdaderamente quería y podía expresar el protagonista, la de su amor por Dolabella: “Y acaso se sonría [Lot], sin perder la caridad, cuando descubra que amé tanto a Dolabella que necesité nombrarla cotidianamente, y con su darle existencia, ocupar el espacio histórico que a él le pertenecía” (p. 124).

El dedicarse solo a testimoniar una historia amorosa es una opción que filia al protagonista de la obra con Propercio, pues se recuerda cómo el poeta elegíaco no pudo desarrollar ningún relato épico, a pesar de la insistencia de Mecenas, porque toda su palabra estaba encaminada a testimoniar su amor por Cintia. El procedimiento es el mismo que se analiza en la elegía *Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores* (“Me preguntáis por qué siempre escribo de amores”), pues fuera cual fuera el argumento de partida, Propercio/el protagonista siempre vuelven a Cintia / Dolabella.

En definitiva, la novela trata de evidenciar, de nuevo, que las posibilidades de la palabra son infinitas, pues la escritura sirve al protago-

nista para testimoniar su presente y, al tiempo, de manera más profunda, le ayuda a evadirse de la realidad y propicia su traslado a un mundo diferente, a su mundo ideal que es, en este caso, el de la Roma clásica. Al protagonista no le gusta la realidad y tiene la capacidad para dejarla atrás y situarse en el mundo que verdaderamente le interesa, en el que se siente cómodo. En este viaje no olvida llevar consigo a su amada. Se trata de un viaje desasido de cualquier anclaje a la realidad y que por ello puede trascender siglos y espacios; el dominio del tiempo se evidencia con el recuerdo de la tercera esfera garcilasiana: “Era nuestro verdadero y aislado mundo situado en la tercera esfera sin tiempo que midiera” (p. 52). Al final, los viajes a Roma se acaban porque en definitiva no son más que la metáfora de un mundo creado por el amor que solo puede mantenerse mientras se mantenga el sentimiento que le da origen: “Por amor a Dolabella había creado un mundo que compartir con ella y que permanecería mientras Dolabella creyera en él amándome” (p. 84).

En cuanto al resto de personajes que acompañan a la pareja de enamorados, Lot –un claro trasunto de Felipe González, tal y como se advierte por la detallada documentación que se aporta sobre él y el PSOE de esos años– desea emular a Julio César y a Augusto en su aventura hacia el poder y necesita para ello al protagonista como guía. Y *Catón*, “de afilada inteligencia” (p. 22), es fácilmente identificable con Alfonso Guerra¹³. Lo cierto es que Prieto utiliza en esta novela el mismo procedimiento que había empleado en *La lluvia del tiempo* para que el lector descubriera en el Sr. Giovanni y en Aldonza a Boccaccio y al personaje de Delicado: en *Dolabella* se detalla la suficiente información sobre estas dos figuras políticas y sobre los acontecimientos históricos que vivieron como para que cualquier receptor resuelva la ecuación de su identidad. Así, se habla del paso de estos personajes por la prisión acusados de “agrupamiento clandestino con fines subversivos” (p. 44), se narra la reunión en Bayona del Comité Director del partido, que luego se llamaría Comité Federal, se menciona que Lot era abogado laboralista, se cita el congreso de Suresnes del otoño de 1974, etc.

13. La identificación de Lot y *Catón* con Felipe González y Alfonso Guerra, respectivamente, ha sido señalada por la mayoría de los críticos; así, en la reseña de A. Gómez Yebra en el periódico *Sur* (16-VI-2001, p. 65).

Pero, desde muy pronto, la novela se desliga de las ataduras que impone el reflejo de nuestra más reciente historia política para cargarse del lirismo propio de una historia de amor. Se configura así un relato con un evidente tono de amargura: se paladea, se masca un poso de tristeza que va desplegándose desde la página inicial hasta llegar a su plenitud al final de la novela, cuando tiene lugar el abandono de Dolabella. La tragedia se presiente desde el inicio y los anuncios de su llegada inevitable aparecen desde muy pronto: “Ahora sé, cuando todo está perdido, salvo en el calor que desprende la memoria, que yo únicamente deseaba ser en Dolabella y hacerme en su palabra” (p. 21). Y en estos anuncios del porvenir cobra una decisiva importancia otro de los personajes que viene a simbolizar la necesidad de formar diálogo de los protagonistas de Prieto: Stavros. Es un personaje con el que el protagonista busca comprenderse y comprender su compleja realidad de viajar desde el presente a la Roma clásica: “Era como una persona a la que hubieran construido mis lecturas y a la que sólo yo percibiera en cuanto una necesidad de mi íntimo secreto” (p. 26).

Lo importante es ver cómo se declara parte de la tramoya del relato, cómo se alude al mismo proceso de escritura cuando el protagonista le confiesa a su amada: “Oculto tu nombre en el de Dolabella como Propercio ocultó el de su amada en Cintia. Así, desde el mismo nombrar, es más íntimo el nacimiento de la amada” (p. 31). Esto nos permite establecer un juego entre realidad y ficción o entre dos planos de la ficción, un juego metaliterario que tiene tras de sí un amplio cultivo literario, pues más allá del modelo de Propercio, aquí reseñado, cuenta con el ejemplo de Boccaccio, quien había utilizado este recurso en la corte de Nápoles y quien presenta en su *Elegia di madonna Fiammetta* a la pareja de enamorados cultivando su amor bajo los fingidos nombres de Pánfilo y Fiammetta.

La relación del protagonista y Dolabella es, en definitiva, una actualización de las relaciones de Propercio y Cintia, pues las dos parejas de amantes mantienen un caminar acompasado: se trata de dos hombres entregados a unas mujeres por las que se refugian en la creación y en la palabra, y se trata de dos mujeres que ejercen un poder extraordinario sobre sus amantes con su peculiar correspondencia en el sentimiento amoroso. Es por eso por lo que cuando Propercio tiñe su escritura de malos presagios, también los siente el protagonista de la obra. Así, si

Propercio teme por Cintia en Bayas, al ser este un “centro de placer y corrupción muy famoso” (p. 112), el protagonista teme por la estancia de Dolabella en Mallorca. De esta manera, Prieto crea un proceso amoroso partiendo del entramado sentimental plasmado por Propercio en su elegías. De alguna forma, encuentra por fin la plena realización de una historia amorosa en paralelo a una creación que le ha seducido y fascinado desde mucho tiempo atrás. Son muy numerosas las ocasiones en las que cita el poemario del autor latino, pues estas composiciones son un referente en novelas como *La enfermedad del amor* o en *La plaza de la memoria*, donde se recuerda cómo “estimulado por la elegías de Propercio comencé entonces a redactar unas *Cartas a Cintia*” (p. 85)¹⁴. Pero es en *Dolabella* donde se alcanza la perfecta identificación entre los personajes de la Roma clásica y los que crea Prieto en una actualidad para demostrar que la medida del sentimiento amoroso, su facultad para formar la palabra, se mantienen inalterables sea cual sea el tiempo y la circunstancia en que se expresa.

Y nos acercamos al final, a un final que se manifiesta con el continuo conjugar del protagonista el *odi et amo* catuliano. La relación del protagonista con Dolabella se presenta como un camino plagado de imposibles que no se concretan ni especifican; solo sabemos que en un determinado momento Dolabella no tiene fuerzas para seguir luchando contra esos imposibles sancionados por la sociedad y que apetece una normalidad que, obviamente, entra en liza con la irrealidad de viajar a la Roma de Augusto. Constantemente se habla de la imposibilidad del amor, sin que importe por qué es imposible: lo importante es, otra vez, la tensión de amar, apreciar que no viven una relación tradicional que pueda encaminarles a la posesión y, por tanto, a una facilidad que “conduce al tedio de la nada” (p. 170).

El protagonista, por tanto, asume un riesgo, sabiendo que puede perder, como finalmente ocurre. Dolabella empieza a no querer desplazarse a ese lugar ideal, comienza a no creer y de este modo se va desmoronando el sueño y con el sueño la relación que lo alimentaba. Dolabella

14. En efecto, se trata de una serie de cartas que empezó a publicar en 1974 en el diario *Ya*. Las dos últimas fueron reeditadas años después: «Después de ido», en B. Perrián y F. Guazzelli, eds., *Symbolae Pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini Editore, 1989, II, pp. 481-483; «Primera carta a Cintia», en *Omarambo* [Talavera de la Reina], 7 (2º trimestre 1991), pp. 55-57.

se distancia de Cintia y es ello lo que precipita el final, es lo que conduce a que se acabe la maravillosa utopía de ser en Roma. Y, como es lógico, con Dolabella desaparece Stavros porque desaparece en el protagonista la facultad de creer. Llega la decepción, el dolor y el adiós porque Dolabella pronuncia que "Roma no existe" (p. 185), lo que significa hacer trizas las ilusiones y los sentimientos. Las ilusiones acaban como el payaso de cristal de Murano que un gato asustado golpea y rompe por el ruido de unos cohetes, tal y como se recuerda, a modo de *leit-motiv*, a lo largo de la novela. El final del payaso es un estribillo constante que se concibe como metáfora de la propia novela: tanto la biografía de Lot como la historia de amor con Dolabella terminan hechas añicos quizá por azar, por algo estúpido e imprevisible como el golpe de un gato.

La obra finaliza, como es habitual, dibujando un perfecto círculo. El protagonista compra las *Elegías* de Propercio y comienza a dar rienda suelta a su necesidad de explicarse por medio de la palabra, único bálsamo para su derrota: "Tuve la seguridad de que leyendo el libro podría corporeizarlo con la imaginación, vivir conmigo el inquieto amarse de Propercio y Cintia hasta compartir mi historia con ellos y existirme" (p. 202).

Una y todas las guerras (2003)

La última de las novelas de Antonio Prieto publicada hasta el momento, y que ha merecido también el Premio de la Crítica de Andalucía (2004), supone una vuelta de tuerca más en el complejo armazón estructural y en la red de temas y argumentos tejida por el autor a lo largo de su producción anterior. Siguen gozando de espacio las mismas ideas recurrentes ya señaladas, pero se aprecia un componente novedoso que, si bien parte de premisas conocidas, supone una variación con respecto al entramado ideológico de anteriores novelas.

Me refiero a que *Una y todas las guerras* es la novela en la que las lecturas, la cultura, cobran tal protagonismo que son las que, al menos en apariencia, crean una vida; si hasta ahora el lector daba vida a los libros con el acto de leer, ahora parece que es la tradición cultural, la erudición, el conocimiento, los que han corporeizado una vida para que dé cuenta de ellos en distintos momentos de la historia uniformados por la presencia de una guerra: "Pero aprendí a compartir pasado y

actualidad como algo natural, y a veces sentía que *el pasado era ya un inmenso cuerpo de memoria*, con su autonomía, que se desplazaba por el espacio"¹⁵. Y, más adelante: "nadie podrá acusarme por mi nombre y darme la existencia, ya que *soy tanto memoria* que ella me lo arrebató y corre por el tiempo sin mí"¹⁶.

El personaje sobre el que gira la novela es, con su ambigüedad de ser inmortal que se desbarata al final de la narración, no un testigo ejemplar de los momentos elegidos por Prieto como hitos de nuestra civilización para acercarnos a una y a todas las guerras: es la metáfora de cómo las páginas de la historia pueden humanizarse y caminar por los siglos para difundir un saber y enunciar, si sabemos escuchar, que la historia es cíclica y se repite. De esta manera, si el personaje simboliza y personifica la tradición, la historia, solo hay un modo en el que puede producirse su muerte: "En ocasiones, como en esta mi noche ateniense acompañada de soledad, tengo la tentación de cerrarle las puertas de la recepción a la memoria y *dejarme morir de silencio*" (p. 42), pues solo el silencio puede matar a la voz del pasado.

Es así que también el personaje protagonista debe cumplimentar su círculo, debe regresar, después de su periplo de siglos y lugares, al mismo punto del que partió, a Grecia, tras haber logrado su objetivo: evidenciar que la ambición de los seres humanos, sus odios y temores se perpetúan sin diferencia alguna sea cual sea el tiempo y el espacio: "sé que brotarán más guerras, la misma guerra transformándose en distintos países, bajo nombres diferentes que buscan novedad" (p. 396). Es el mito del eterno retorno: lo único que cambia es nuestra capacidad para perfeccionar las armas con las que darnos muerte; y no es ocioso que en el capítulo "Alimentar la llama", dedicado a la revolución francesa, nuestro innominado protagonista se encuentre en Francia para participar en el proyecto de diseño de una nueva arma mortífera: solo en estos detalles se advierte el signo de los nuevos tiempos.

En efecto, se trata de un camino circular para cuyo recorrido el protagonista necesita, de nuevo, de una serie de compañeros, de ayudantes

15. A. Prieto, *Una y todas las guerras*, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 15. Tanto en esta como en las siguientes citas, la cursiva es mía.

16. *Ibid.*, p. 118. Ya en *Dolabella*, Stavros afirma que "el ser humano es fundamentalmente memoria" (p. 36).

o guías que le proporcionen datos para entender la realidad en la que se ve inmerso y que le faciliten la oportunidad de formar el diálogo. Aquiles es un fiel y admirado amigo en “Los dioses van a Troya”; Virgilio con su decir de Eneas y Quinto Ateio Rufino con su conocimiento de Marco Antonio y Cleopatra dan origen a “*Roma caput mundi*”; Cornelio Agripa asiste también al proceso que condujo “Del mundo cortesano al saqueo de Roma”; Maximilien Doppet o *Nanan* conviven con el protagonista en “Alimentar la llama”; y, por último, Paul Hertz y Tatiana resisten en “La guerra de todos contra todos”. Y, por encima de ello, superponiéndose a los distintos lugares y a las distintas épocas, a los amores y odios que originaron cada una de las guerras que convulsionaron nuestra civilización, emerge el diálogo del protagonista con su primera receptora, con esa receptora ideal que hace progresar la narración con su curiosidad manifestada en preguntas: Carla. “Mi memoria estaba colgada de nombres y hechos que vivieron conmigo, y por ello bendecía más mi encuentro con Carla, ya que su curiosidad me permitía acercarme a ellos de nuevo” (p. 225). Parece que el protagonista hubiera viajado, ascendido por hipotéticos círculos dantescos solo para llegar a Carla y contarle su peregrinar: es por eso por lo que cuando cumple su cometido de página corporeizada que ya ha sido leída y aprehendida por otro, cuando cumple su papel de perpetuar una tradición, se aleja para diluirse en el punto de partida. No ha dejado de existir porque vive en Carla.

Con todos esos personajes imaginarios que acompañan el devenir vital del protagonista. Prieto intenta seguir el camino de la intrahistoria marcado por Unamuno, pues, aunque se trata de personajes irreales, vienen a simbolizar a todos aquellos hombres sin voz que tuvieron tanta importancia en el sucederse de los acontecimientos como los grandes nombres de la historia:

Estaba seguro de que se escribirían muchos libros sobre Hitler, sobre Churchill, sobre Rommel y Montgomery y sobre otras figuras de la guerra, pero en ninguna de sus páginas estarían nombrados los sacrificados en Dieppe. Tampoco estaríamos Tatiana, Paul o yo mismo. ¿Acaso era remediar esta ausencia lo que también me pedía la memoria? [...] También ellos merecían llevar la máscara que los defendía como personas (p. 325).

Una y todas las guerras es una novela que tiene la virtud de poner en práctica todas aquellas reflexiones que se habían apuntado, a veces de manera teórica, en las novelas anteriores. Así, por ejemplo, si en *El ciego de Quíos* el joven Homero aprendía de Aristocles cómo la mirada y el amor conformaban la escritura, en la última novela de Prieto observamos cómo el protagonista, tras un periplo de siglos y más siglos, sólo se decide a recuperar el pasado, el sentido de su existencia, cuando encuentra el amor, cuando encuentra la mirada de la mujer amada que le solicita el relato de lo que después se convertirá en eternidad gracias a la escritura. Por eso, en el primer capítulo de la novela, el protagonista se lamenta de que “no hallaba ninguna mirada que avivara el blanco de mi memoria poblándola con los hechos que fueron, con mis días cercanos o distanciados de Aquiles” (p. 41). Aún faltaban muchos siglos para que se cumpliera la profecía de Daidalos, según la cual el anónimo personaje de la novela encontraría a “una hermosa mujer, de cabellos y ojos negros, siempre alegre, que incluso podría competir con la Helena otorgada a Paris por Afrodita” (p. 51).

Y es que Carla, a pesar de su pasividad como personaje —pues no incide en el desarrollo de la trama narrativa por cuanto esta es la crónica de un pasado— se constituye en un elemento importante no solo por propiciar el relato de esas guerras entendidas como puntales básicos de nuestra civilización, también es importante por permitir una fusión de tiempos: “Con frecuencia pensaba que esa fusión de mi pasado con el presente de Carla, viviéndolo, era una anulación del tiempo. En cierta medida una huida victoriosa de caer en la nada” (p. 34). La fusión de tiempos es el modo de crear la acronía y burlarse de cualquier sujeción temporal: es lo que hacía Garcilaso equiparando su vivencia amorosa con Isabel Freire a los relatos míticos que insertaba en la *Égloga III* y es lo que, de manera teórica, Prieto analizó en su espléndido estudio sobre «La fusión mítica» (cfr. nota 3). Lo importante es la victoria sobre el tiempo, pues la fusión puede establecerse con el desplazamiento del tiempo propio al pasado o, al revés, desplazando el pasado al presente de quien escribe. El protagonista de esta novela entiende lo que es la fusión mítica cuando, hablando con Homero, este le vaticina la existencia de la futura *Eneida*: “comprenderás cómo se vive a alguien del pasado dándole tu actualidad” (p. 79).

Finalmente, este idealismo se desvanece: la derrota se aprecia cuando entendemos que todo es una falacia, que la memoria no puede

corporeizarse y que la tradición no puede erigirse en personaje más que construyéndose en metáfora, que un hombre real no puede caminar los siglos para situar el pasado a los pies de su dama a modo de galardón, de prenda enamorada. El personaje protagonista de la novela no es más que un ser finito, si bien tremendamente culto, que puede seducir porque maneja el encanto de la palabra, y esto es algo que Carla sabe pero que solo manifiesta en ocasiones porque quiere seguir participando del *engaño a los ojos*, de la metáfora: "Entendí por las palabras de Carla su querer descubrirme que eran mis lecturas del pasado, y no la convivencia con su actualidad extinguida, lo que me permitía hablarle de Eneas, de Virgilio o de Cleopatra. En parte era cierto y respondía a una lógica marcada por el tiempo humano" (p. 136).

Pero esta realidad se apunta veladamente, pues en la mayoría de los casos se intenta mantener la idea de que la inmortalidad es posible y que un verdadero humanista la puede alcanzar gracias a la pervivencia de la cultura: "Carla me aceptaba y sus oídos eran los de un receptor atento que admitiera que yo me introdujese en lo que narraba del pasado, haciéndome personaje, con objeto de alcanzar mayor credulidad" (p. 42). En efecto, el hombre de estas páginas no es un ser inmortal sino un narrador que, hábilmente, se incluye en lo que narra para dotar de mayor atractivo su relato. Esta dualidad en cuanto al sentido último de la novela, esta escisión que sufre el propio personaje entre su ser habitante de distintos siglos y, por tanto encarnación de la memoria colectiva de Occidente, frente a la posibilidad de ser un simple e infatigable lector que busca compartir su cultura le conducirá, como explicaré seguidamente, a la duda sobre su existencia.

La obra se construye, por tanto, en torno a distintos tiempos y a distintos espacios por lo que tiene de novela histórica. Sin embargo, desde un punto de vista narratológico, la novela se articula en torno a dos momentos específicos: primero, el pasado que el narrador hace presente para Carla, y segundo, el tiempo que este vive con su enamorada y en el que la historia se hace voz, diálogo con una receptora ideal que demanda conocer, saber lo ocurrido en la antigüedad. Después, esos dos momentos se encierran en un marco narrativo en el que el protagonista, solo, sin su fiel receptora, reúne ambos tiempos y convierte la experiencia (el pasado histórico) y el periodo en el que hace diálogo esa experiencia (la actualidad con Carla) en escritura (regreso del protagonista a Atenas). Y,

para más complejidad, también este tiempo de aglutinación de lo anterior, este tiempo en Grecia en el que se decide a vencer la finitud mediante la escritura, tiene su reflejo en el discurrir de la novela: "De vez en cuando, como ahora, me detengo en un punto de la actualidad, quizás para cerciorarme de que aún vivo y *no soy solo memoria*. Es probable que, al igual que el viejo caminante, necesite de trecho en trecho hallar una piedra en la que descansar para poder reanudar el largo camino" (p. 74).

Con ello apreciamos una vuelta de tuerca más en lo que son las claves narrativas de Antonio Prieto y que parecen adquirir una complejidad mayor en esta su última novela. Si en anteriores creaciones los personajes llegaban a dudar de su existencia, ahora es el personaje principal de *Una y todas las guerras* quien, consciente de la dualidad apuntada (el entendimiento del personaje como personificación del pasado y, al tiempo, su saberse tan solo un ser humano dotado de la capacidad de conocer y saber transmitir una cultura) quien duda de su identidad y se pregunta, muy frecuentemente, si "soy solo memoria" (p. 74). Entre estas dudas, cobra fuerza una hipótesis que apunta el propio personaje: "No ocultaré que, en alguna ocasión, me aterró la sospecha de que yo pudiera ser considerado como el judío de la leyenda en el que tantos creían" (p. 188). En efecto, en la novela se recuerda el continuo peregrinar al que fue condenado el hombre que conformaría la leyenda del "judío errante", y no es casual la relación que se establece entre la historia de este personaje y la del protagonista de *Una y todas las guerras* desde el momento en que ambos entienden su existencia como una condena.

Nuestro personaje no considera su vida un hecho placentero, piensa que el precio que paga por haber sido testigo de los tiempos es demasiado alto, pues si bien ha conocido mucho, también ha dejado mucho en el camino. Y aunque este es el riesgo que asumen Aquiles o Ulises y que hace despreciable al pusilánime Endimión, en el caso de este hombre sin nombre la tragedia es mayor, ya que a él parecen haberle concedido una existencia infinita que no ha pedido: es un Endimión involuntario a quien, además, los dioses tampoco han dotado de la facultad de no envejecer. No se le ha concedido la inmortalidad, sino un camino hacia la vejez infinitamente lento, una prerrogativa que se siente como un castigo cuando el protagonista advierte que es viejo en el momento de conocer el amor. Y aquí radica la maldición de este judío errante que después de haber caminado por los siglos, después de

haber dominado el tiempo, solo tiene un instante que ofrecer a su amada: “¿Cómo decirle a Carla que nuestro tiempo compartido nos engañaba? ¿Que su tiempo y mi tiempo pertenecían a espacios opuestos que únicamente tenían aquel leve punto de intersección de nuestras vidas, que rápidamente se esfumaría” (pp. 192-193). Era difícil explicarle a Carla que el tiempo, cuando pasa, se convierte en memoria y que el hombre al que amaba caminaba, paradójicamente, hacia el pasado y, por tanto, hacia su disolución en memoria: “estoy adelantando mis pasos para ser ineludible pasado” (p. 395).

Y así se llega al final de la novela, al momento en que se completa el círculo porque el protagonista, envejecido y tras haber enunciado la, hasta ahora, última guerra, se sabe camino de convertirse exclusivamente en memoria. En el último capítulo, el personaje sin nombre recuerda su despedida de Carla. Se ha convertido, voluntariamente, en un rey Arturo que antes de que le encuentre la muerte decide abandonar el mundo, a sus seres queridos para esperar un inevitable desenlace final. Pero no quiere que haya testigos de ello. Como en muchas otras novelas de Prieto, es en el final de la narración donde se explica el nacimiento de la obra; así encontramos al protagonista en Atenas, donde, como nos dice: “Comencé a escribir estas páginas de mis pasos sobre lo que fue corriendo por el tiempo y con el hermoso contraste del presente que tenía el nombre de Carla” (p. 394). Con el recuerdo de Petrarca, el protagonista funde en su ahora los dos tiempos sobre los que ha sostenido su relato: “Sé que voy acabándome, y lo sé en esta mi actualidad envejecida, herida por la edad, desde la que estuve recogiendo a trechos, *fragmenta*, un pasado en el que jugué a sostenerme en un presente que me recepcionara y que se llamó Carla” (p. 394). En esta cita está la clave de los tiempos manejados para construir el armazón de la novela: actualidad, pasado y presente, y lo importante es que todos ellos se han armonizado gracias a un “juego”, gracias a la capacidad de un hombre para inventarse en una cronología y un espacio que no le pertenecían y crear así la ilusión de la inmortalidad. Ya nos los había anticipado: “Han pasado los años, la suma de años que constituyen los siglos, y posiblemente mi única realidad sea ese juego con el tiempo, y la aspiración de dominarlo” (p. 103).

Porque la eternidad del hombre no existe y así nos lo hace saber el protagonista de la novela en unas páginas plagadas de lirismo:

En cualquier momento, que no será ni pronto ni tarde, alguien llamará a mi puerta y no podré abrirla. Ni siquiera podré decirle que la absoluta soledad carece de manos para girar el pomo o explicarle que, al fin, la memoria se vengó de lo que viví al margen de su deseo y acabó abandonándome, dejándome sin mirada para proyectarme en otro (p. 395).

Solo existe la eternidad de la cultura y la eternidad de aquellos que saben recepcionarla y transmitirla. “La muerte para aquel será terrible / con cuya vida acaba su memoria”.

Coherencia e intertextualidad

Sostenía al comienzo de estas páginas que Prieto ha conseguido dotar a su producción novelística –y me atrevería a decir que también a la ensayística– de una coherencia difícilmente apreciable en otros autores: hasta podría afirmar que cualquiera de sus lectores sabría distinguir qué textos se deben a su pluma y cuáles no, tras una simple lectura. Y es que, voluntariamente, Prieto ha decidido insistir en los elementos que conforman sus novelas y me refiero no sólo a los temas, los personajes o las fuentes, sino también a las técnicas narrativas o los recursos estilísticos.

Es una apuesta por la fidelidad que no puede extrañar en un perfecto humanista, en quien sostiene que “la originalidad es propia de bárbaros” y en quien defiende el postulado horaciano que Herrera incluyó en sus *Anotaciones a Garcilaso*: “la mayor fuerza de la elocución consiste en hacer nuevo lo que no es”¹⁷. Partiendo de este y otros presupuestos semejantes se entiende que remita a sus novelas anteriores cada vez que acomete la redacción de una nueva, de la misma manera que remite a todos aquellos escritores a los que admira. Es por ello por lo que, en las páginas siguientes, me ocuparé de detallar ambos aspectos: la intertextualidad referida a obras de otros autores o a sus propias obras. En los dos casos, podría diferenciarse entre la cita y la evocación, pues Prieto reproduce fielmente pasajes de textos clásicos de la misma manera que

17. En una entrevista realizada por J. M. González para *Delibros*, 144 (junio 2001), Prieto afirmaba que “la cultura lo primero que hace es limpiarte bastante de vanidad, y después convencerte de que la originalidad no existe, pues dependemos de una tradición, desde el propio uso de la lengua”.

cita pasajes de sus propias novelas y, al tiempo, acude a la evocación de determinadas obras del mismo modo que evoca las suyas.

Para entender el fiel seguimiento de escritores anteriores, debemos partir del hecho, sostenido por el mismo autor en sus ensayos sobre literatura, de que hasta la llegada del Romanticismo no se valora la originalidad como algo positivo, pues se entiende que un autor debe situarse en la tradición de aquellos escritores a los que admira. Prieto entiende que, de este modo, el nuevo autor no solo testimonia su bagaje cultural, además, se obliga a medirse con esos mismos escritores clásicos y a alcanzar un nivel de lengua en el que las palabras ajenas no disuenen entre las propias. Tratando de fray Antonio de Guevara, ya aludía Prieto a este proceso compositivo de inclusión de lo ajeno en lo propio con unos comentarios que bien pudieran aplicarse a su propia obra narrativa: "fray Antonio es un dominador de su materia con la que puede jugar a la invención creando sus registros eruditos y fundiéndolos con los que un tiempo renacentista le pasa, a la vez que se entiende cómo invención y traducción son sinónimos en Guevara"¹⁸. Sin duda, también en estas novelas "invención y traducción son sinónimos".

Y es que asomarse a este universo ficcional no supone el simple acercamiento a la creación literaria de un autor contemporáneo, sino que supone el aventurarse a convivir con toda la serie de seres y espacios que cobraban vida en las aulas de la Universidad con las explicaciones de Prieto. Del mismo modo que ocurría en sus clases, desfilan por sus novelas Garcilaso, Lope o Cervantes, italianos como Petrarca, Boccaccio o Sannazaro, junto a los clásicos griegos y latinos como Homero, Platón, Propercio o Catulo. Y si algunos críticos consideran esta convivencia de hombres de distintos tiempos y lugares como un peso erudito innecesario, es que no pueden comprender la esencia renacentista de estas novelas, del mismo modo que no podrían entender la aspiración vital que supone armonizar a Sócrates con Pietro Bembo en *La escuela de Atenas* de Rafael, cuadro que se evoca significativamente en *La lluvia del tiempo* (pp. 94 y 210)¹⁹. Sin duda, la obra del pintor de Urbino es una magnífica

18. A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 177.

19. A. Hernández, poeta, novelista y amigo del autor, señala en su artículo «Libros y fútbol», *Diario de Cádiz* (27-XI-2000), que en las novelas de Prieto se aprecia "la inevitable comunicación de un formidable cultura".

síntesis de los presupuestos renacentistas que se llevan a cabo en estas novelas gracias al poder de la palabra convertida en escritura.

Es importante aclarar que Prieto personaliza las palabras que toma de esos autores a los que admira, de esa tradición que mantiene viva, adaptándolas a los contenidos y al estilo de su prosa. No siempre traslada de forma literal las citas de los clásicos; a menudo se empeña en renacerlas con un sentido propio en el tejido narrativo de sus novelas²⁰. Ciertamente, tampoco es este un procedimiento nuevo, pues a su vez se ampara en el modo de creación de estos mismos autores, que también quisieron manifestar su reconocimiento a otros autores anteriores. Así por ejemplo, Prieto sabe bien cómo Garcilaso reinventaba algunos de los tópicos sobre los que construía sus poemas para evidenciar que la tradición se hacía nueva cada vez que se recreaba, porque cada escritor aportaba su personalidad a lo ya establecido. De entre todos los ejemplos posibles para ilustrar lo apuntado, considero altamente significativo un pasaje de *La lluvia del tiempo* en que don Alonso declara el amor que sigue profesando a Natalia del siguiente modo:

Entonces he imaginado que, si por cualquier accidente o caso de fortuna yo quedara para siempre aprisionado en este vagón, mi carta te iría a buscar, allá donde estuvieras, para que mi palabra te abrazara plenamente libre, tal como vibra en mi memoria. Quiero decirte que llegaré; de un modo u otro, en desnudo espíritu o en carne y hueso, llegaré a ti (p. 94).

Es evidente que se están utilizando aquí palabras de Garcilaso, en concreto se funden dos composiciones poéticas del toledano: el soneto "Un rato se levanta mi esperanza..." y la canción I, "Si a la región desierta, inhabitable...". Realmente, podríamos decir que, con el soneto, Prieto está acudiendo al magisterio de Petrarca, porque ese final "en desnudo espíritu o en carne y hueso" remite, a través de Garcilaso, al soneto "Si è debile il filo a cui s'attene...", en cuyo verso final se lee: "o

20. Incluir una lista de citas tomadas de autores clásicos sería una tarea ingente; en algunos casos, las palabras de los autores admirados se convierten en el *leit-motiv* de las novelas, como ocurre, por ejemplo, con la siguiente frase de Cervantes incluida en la dedicatoria «A don Pedro Fernández de Castro» del *Persiles*: "Porque aún llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir", que aparece en *La lluvia del tiempo*, pp. 86, 190-191 y 198.

spirito ignudo od uom di carne e d'ossa". Pero me interesa más la deuda contraída con la canción por cuanto se trata de una composición que el novelista estudió de manera singular, justamente para subrayar como un valor en Garcilaso el mismo procedimiento que él emplea aquí: me refiero al hecho de personalizar la tradición.

En efecto, en un artículo publicado en *Los clásicos como pretexto*²¹, Prieto relacionaba esta canción de Garcilaso con la *Oda a Aristio Fusco* de Horacio y con el soneto "Pommi ove 'l sole occide i fiori e l'erba..." de Petrarca, y manifestaba cómo, frente al seguimiento fiel de Boscán con su composición "Ponme en la vida más brava, importuna...", se alzaba la voz de Garcilaso imprimiendo a su canción un nuevo carácter. Si en los poemas anteriores era el amante el que podía encontrarse en regiones inhabitables por el mucho frío o por el mucho calor y aun así seguir manteniendo la intensidad del amor, en Garcilaso se contemplaba la posibilidad de que si "por algún accidente / o caso de fortuna desastrada" la amada se desplazara a estas regiones, el poeta la "iría a buscar como perdido, / hasta morir a vuestro pies tendido". Y si Prieto valoraba este continuar la tradición y al tiempo vivificarla con la novedad de Garcilaso, igualmente se podría valorar la referida cita de *La lluvia del tiempo*, ya que ahora es una carta escrita mentalmente por don Alonso la que iría a buscar a la mujer amada a cualquier parte del mundo.

Este ejemplo me parece especialmente importante porque, de algún modo, evidencia la puesta en práctica de una teoría que el autor conoce a la perfección. Pero hay muchos más casos de inclusión e interpretación de la tradición dentro de la producción del novelista. Y si hay unos versos que se evocan en la práctica totalidad de sus novelas son los que expresan la belleza de unos "ojos, cuya lumbre bien pudiera / tornar clara la noche tenebrosa". De nuevo, Bembo había imaginado unos ojos capaces "da far giorno seren la notte oscura" y Garcilaso había hecho suyo el sintagma, igual que Prieto, modificando los versos en mayor o menor medida, pero teniéndolos siempre como referente. Así, en *La lluvia del tiempo* ("ojos cuya lumbre bien pudiera tomar clara la noche más oscura", p. 148); en *Dolabella* ("Veía sus ojos negros, colmados de vida, que podrían penetrar en cualquier oscura estancia y encenderla

21. A. Prieto, «La oda XXII de Horacio en la interpretación petrarquista», en I. Rodríguez Alfageme, coord., *Los clásicos como pretexto*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

de amanecer", p. 52); o, tomándose a sí mismo como modelo, en *Una y todas las guerras* ("Tenía unos ojos azulados, prontos para preguntar y responderle a la vida, y cuya luz podría penetrar en cualquier oscura estancia y encenderla de amanecer", pp. 19-20)²².

Y es que Prieto se convierte desde muy pronto en referente de sí mismo, como puede apreciarse no sólo en el ejemplo apuntado; también en la cita de otro de los autores indispensables para entender su creación: Cervantes. El proceso por el cual asimila toda una tradición cultural y la inserta en sus obras de creación ocasiona que, por ejemplo, en el final de *La lluvia del tiempo* nos encontremos a Aquilino aconsejando a don Alonso "que no se dejase morir por las manos de la melancolía, ya que en cualquier punto podría encontrar a la señora doña Natalia desencantada y vivir a su vera amorosamente" (p. 198). Y es evidente que son palabras que proceden del *Quijote*, que están en el *Quijote*, pero no es menos cierto que también están en Prieto, en sus obras, pues ya las ha interiorizado y asimilado en otras ocasiones como en *Carta sin tiempo* (p. 243) o en *La plaza de la memoria* (p. 239), con lo que, de alguna manera, también se está citando a sí mismo: hace suyos a los clásicos y se convierte así en una referencia de sí mismo.

En definitiva, trato de señalar cómo, para comprender cabalmente cualquiera de estas novelas, se ha de tener presente el resto de la producción novelística del autor. Existe una voluntad firme de vincular todas las obras entre sí mediante la recuperación de sintagmas, episodios, temas o personajes. Y si en cada nueva narración laten las novelas anteriores, de alguna forma, se está venciendo al tiempo al desdibujar sus límites cronológicos. Es este un procedimiento que se lleva a cabo de muy diversas maneras y que, en mi opinión, nace de una necesidad más que del seguimiento de algún tipo de técnica narrativa.

Los ejemplos apuntados muestran el traslado más o menos literal de determinadas citas de autores que continúan viviendo en las páginas de Prieto. Pero no siempre se recupera la tradición de manera puntual: son muchas las ocasiones en las que se recurre a la evocación —que no

22. Serían incontables los casos en los que se acude a versos de Garcilaso dando así fe de la admiración que se profesa al poeta. Solo por apoyar mi afirmación, recojo aquí otro ejemplo. En *Una y todas las guerras* encontramos un recuerdo de la égloga I: "Porque, en verdad, nadie puede decir con certeza cuál fue la mujer más amada en el corazón de un hombre y con la que permanecer, sin temor y sobresalto de perderla, en la tercera esfera o reino de Afrodita" (p. 68).

cita— de un texto clásico. Y aunque de nuevo la enumeración sería muy larga, considero que merece la pena detenerse en ejemplificar siquiera sea someramente este procedimiento, por cuanto resulta un puntal básico en el desarrollo de la novelística del autor. Como no es mi intención analizar cada una de las épocas, obras o autores con los que se da forma a los textos, mencionaré tan solo aquellos que tengan una especial relevancia o que no hayan sido ya enunciados, por lo que obviaré la constante recurrencia al *Quijote* o a los versos de Ovidio o Propertio.

Si mantuviera un orden cronológico debería empezar, necesariamente, por Homero, por el Homero al que se rinde homenaje con *El ciego de Quíos* y al que se evoca casi en cada novela. Como detallar esta permanente evocación sería una tarea muy ardua, he optado por destacar un elemento de la obra homérica que adquiere una especial relevancia en la novelística de nuestro autor: me refiero a la presencia constante de Feacia, la isla amada por todos los dioses y la “primera utopía creada por la palabra humana”, en el parecer de Prieto y de otros estudiosos²³. La evocación constante de Feacia me parece relevante desde el momento en que supone una victoria frente al tiempo. En efecto, la isla homérica aparece como un espacio especialmente querido y que cobra presencia en un buen número de novelas de Prieto —más allá de su recreación en la configuración de *Isla Blanca*—, desde el momento en que participa del ansiado tiempo acrónico: el novelista siente que se trata de una “isla imaginada, un paraíso apetecido” (*La lluvia del tiempo*, p. 79) y que, por tanto, se desliga de cualquier realidad y de cualquier caducidad. No en vano, en *Una y todas las guerras*, el misterio y la invención de Feacia conforman las razones por las que el protagonista pretende conocer a Homero: “Quería averiguar por qué más allá de guerras y fijaciones épicas, había creado la espléndida utopía de una isla amada por todos los dioses a la que dio el nombre de Feacia” (p. 77). Se comprende así que nuestro autor vea a Ulises (a quien Prieto prefiere llamar Odiseo) como a un héroe un tanto decepcionante desde el momento en que acaba sucumbiendo a los dictados de la realidad y prefiere encaminarse hacia Ítaca en vez de

23. Justamente así define Feacia Jesús Lens, catedrático de griego de la Universidad de Granada, en el congreso sobre *Juan de Mena y el humanismo cordobés* que se recrea en *La lluvia del tiempo*, y es una afirmación que comparte por completo don Alonso como evidente trasunto aquí del autor (p. 79).

permanecer junto a Nausicaa en Feacia: abandona el sueño, abandona la utopía “por la histórica costumbre” (*La lluvia del tiempo*, p. 79), algo totalmente contrario al talante manifestado por el autor en sus novelas.

Y junto a Feacia como espacio en el que pueden convivir dioses y hombres, se evoca con frecuencia otro espacio —esta vez real— que goza también de cierta atemporalidad: me refiero a la Villa di Careggi situada en las colinas de Fiésole y que determina buena parte de las páginas de *La enfermedad del amor*. Se trata de un espacio en el que puede escucharse la voz de distintas épocas, donde el tiempo no existe porque se ha vencido de nuevo gracias al poder de la palabra esgrimida por humanistas como Marsilio Ficino, quien logra traer a su presente a clásicos como Platón. De nuevo, podemos concluir que cada una de estas novelas es también, y en consecuencia, otro espacio utópico, otro “paraíso apetecido” que permite la convivencia de la cultura sin la restricción del tiempo.

Junto a la recreación de los tiempos de los Siglos de Oro (presentes no sólo en obras de un más que evidente sustrato histórico como *El embajador* o *Libro de Boscán y Garcilaso*, sino también en otras de corte más ficcional como *Carta sin tiempo* o *La desatada historia del caballero Palmaverde*), a Prieto le interesa sobremanera el final del siglo XIX: los tiempos de la bohemia, del desastre colonial, en definitiva, la crisis de fin de siglo. En esta época ambienta algunas de sus novelas: buena parte de *Isla Blanca* (con la presencia del histórico Manuel Sawa) o los inicios de *Reliquias de la llama*, novela que da cumplida cuenta de la pérdida de Cuba y Filipinas. Pero más allá de servir como referente para construir un entramado histórico sobre el que sustentar la narración, los años finales del siglo XIX se evocan también con el recuerdo de algunos de los autores y obras más significativos de lo que conocemos como Edad de Plata de la literatura española.

No puede extrañar así el eco que de *Luces de bohemia* se advierte en algunas páginas de *La lluvia del tiempo*, pues aunque esta novela sea contemporánea al tiempo del autor y se precise que nos encontramos a finales de los años 90 del siglo XX, algunas situaciones recuerdan de manera clara al ambiente miserable y decadente de la obra de Valle-Inclán. Así, el episodio en que don Alonso se encuentra con una prostituta parece recrear toda una serie de elementos que ya estaban en la obra teatral: también es una noche madrileña, también hay un personaje derrotado pero cargado de inocencia y también hay un trato de protección hacia la prostituta, a la

que el protagonista siente como un ser aún más desvalido que él mismo (pp. 71 y ss.). Igual que "La Lunares" se conforma con un café con churros una vez que comprende que será imposible una relación sexual con Max Estrella, Leonor, la prostituta que aparece en *La lluvia*, acaba implorando: "¿Por qué no me invitas? Desde esta mañana no he probado bocado" (p. 71). También don Alonso, como Max Estrella, se siente vencido y piensa "que quizás también él pudiera ser medido por una análoga visión del fracaso" (p. 73). El fracaso de ambos personajes tiene una misma raíz: los dos viven del pasado más que de esperanza en el futuro. El caso de don Alonso es muy evidente, pues su presente es un continuo aferrarse al pasado, a un pasado real (su juventud en Madrid y su tiempo acrónico con Natalia) y a un pasado irreal (sus lecturas, si bien estas acaban gozando de una especial dimensión de la realidad al injertarse como parte de su vida y corporeizarse en personaje como el Sr. Giovanni).

Y si hasta aquí he intentado evidenciar el complejo sistema de citas y evocaciones que da forma a las novelas —respectando literalmente o personalizando la tradición—, querría ocuparme ahora de los casos en que se opta por el recuerdo de las propias obras. De nuevo, podríamos distinguir entre la cita y la remembranza. En cuanto a las citas, encontramos una voluntaria recuperación de párrafos, de sintagmas, de expresiones de las que el autor vuelve a hacer uso quizá por la belleza de las frases, quizá como modo de demostrar que todo aquello que se recupera supone un rescate del olvido, una victoria frente al tiempo. En estos casos, el autor no siempre advierte de manera explícita la filiación de lo que retoma con una novela anterior: su descubrimiento es un premio al lector fiel. Así, por ejemplo, en *La lluvia del tiempo* se recupera un bello pasaje que, literalmente, había aparecido ya en *El ciego de Quíos*: "Y, atraído por la luz de sus oscuros ojos, bajó a la playa y se acercó tanto a Natalia que pudo oler en su piel el perfume salvaje del mar y rozar sus tersas mejillas, que tenían el ligero temblor de la brisa. Y creyó que el mundo se inventaba nuevamente" (p. 125). Solo esa afirmación final puede hacer sospechar a un lector avisado de que si el mundo se inventa nuevamente es porque se vuelve a lo anterior²⁴.

24. Solo en ocasiones el autor nos advierte veladamente de que se trata de una *autocita*. Así por ejemplo, en *Isla Blanca* encontramos la siguiente exclamación en boca de Helena: "¡Oh, Dios, tenía tanta intensidad de vida que ofrecerle! ¡Me quedaban tantas cosas que decirle y que no nacerían!"

Aunque los ejemplos serían numerosos, es cierto que no todas las obras se recuperan por igual y que son quizá *El ciego de Quíos* e *Isla Blanca* las que impregnan más páginas de novelas posteriores. Y, desde el momento en que *Isla Blanca* es la novela inmediatamente posterior a *El ciego de Quíos*, hay en ella muchos elementos que proceden de esta particular biografía de Homero. Así, entre las hojas sueltas que encuentra Helena en la biblioteca del abuelo, aparecen planos de islas griegas que sirvieron a Prieto para escribir su novela y, también, se encuentran fragmentos que pertenecen a *El ciego de Quíos*. Entre ellos, destaca la recuperación del siguiente párrafo: "Creció luego en ellos el silencio, acompasado por el ligero mar, y ambos comprendieron que desde la más apartada lejanía, alejada de preguntas, se revelaba la belleza como una anulación eterna de la muerte. Fue una vez, perdido ya el color de la tarde en las grises sombras" (p. 44). Ciertamente, este fragmento se repite con mucha frecuencia —en ocasiones de manera literal y en otras casi literal— en *Isla Blanca* (pp. 79, 148-149, 208 y 216).

En cuanto a la evocación de las propias obras, podemos apreciar —siguiendo de nuevo un orden cronológico— cómo el vendedor de vientos de *El embajador* aparece en *Isla Blanca* (pp. 212 y 219). Del mismo modo, en *La lluvia del tiempo* se recuerda el tapiado balcón de Medina del Campo que sorprendía a Irene en *Isla Blanca*: "Pero los ojos de don Alonso habían perdido algo de su pasado y se acercaban ahora a una mañana de octubre, en Medina del Campo, en la que explicaba cómo permanecía tapiado un balcón porque ya una dama no podía asomarse para ver a su caballero, muerto en la guerra de Granada" (p. 150). También en *La lluvia del tiempo* aparece *Encuentro con Ilitia*, manteniéndose el personaje de Ilitia como personificación de la muerte: "me dejó la fuerte impresión de que volveríamos a vernos, de que podré abrazarla intensamente cuando quizás rinda mi último viaje" (p. 67).

En *Reliquias de la llama* se dice que don Juan poseía un manuscrito del que se sentía muy orgulloso: el *Libro de Boscán y Garcilaso* (p. 11) que, obviamente, remite a la anterior novela de Prieto.

(p. 270). Tras su enunciación, Helena duda de que la oración emitida realmente le pertenecía: "dudó de haber pronunciado esas palabras y pensó que el tiempo se las había otorgado cuando quizá pertenecieran a otro" (p. 270), y es la expresión de esta duda la que incita al lector a buscar la fuente de estas palabras, palabras que, en efecto, se encuentran literalmente en *La enfermedad del amor* (p. 19).

De la misma forma, la poliomielitis que acaba con la vida de Irene recuerda al argumento de *Elegía por una esperanza*, donde la protagonista, Elena, muere también justo antes de que el microbiólogo Jonas Edward Salk descubriera la vacuna. Igualmente, Alberto piensa que estará escribiendo Arturo sobre Irene y su imaginación le conduce a *El ciego de Quíos* e *Isla Blanca*: “Tal vez viva a Irene en unas lejanas islas griegas, donde celebra el amor en ocultos y algaidos espacios, o tal vez recorra las calles de Tordesillas, cubiertas de paja en su feria medieval, y en cualquier puesto le compra un anillo de plata” (p. 230). En esta novela se menciona también el hormiguero con paredes de cristal del que se hablaba en *Isla Blanca* (p. 192) y que aparece en algunas de sus primeras novelas. Y, remontándonos más lejos en el tiempo, no falta en *Reliquias de la llama* un recuerdo de *Secretum*: “También era septiembre, ese mes en el que siempre le habían sucedido las cosas más importantes. Incluso recordó que una vez soñó que lo quemaban en una plaza pública y que mientras el humo de la hoguera lo asfixiaba y sentía arder su carne, aún tuvo ánimo para mirar los ojos que la amaban” (p. 275).

También la historia de Claudia, que aparecía en *La plaza de la memoria* (p. 24 y ss.) tiene su cierto reflejo en *Dolabella* (pp. 61-62). Es esta una novela en la que *El ciego de Quíos* vuelve a tener presencia: “Recuerdo que yo hablaba de un joven e imaginado Homero, quien se adentraba con una joven y preciosa muchacha por un tupido cañaveral que disputaba las humedades del río a los alegres acebuches, dejando en medio ocultos y algaidos espacios que sombreaban las ramas” (p. 65). Y también se recuperan canciones como *Summertime* y el mundo del jazz recreado en *La enfermedad del amor para Dolabella* (p. 213).

En *Una y todas las guerras* se evocan varias novelas anteriores, como *El ciego de Quíos* (p. 26); también se recuerda Il Moretto, “un sitio acogedor para escuchar las sesiones de jazz y cantar” (p. 215), escenario sobre el que transcurren muchas de las páginas de *La enfermedad del amor*. Igualmente se menciona el argumento de *Reliquias de la llama*:

Me tentaba entonces inventarme unos antepasados con los que compartir unas evocaciones, ya que mi realidad no la admitirían. Inventarme, por

ejemplo, una familia fundada por un abuelo paterno, admirador del legendario rey Arturo que, encaprichado por una maravillosa escalera de mármol blanco, construyó en torno suyo una grandiosa casa por cuyas galerías jugaba a los caballeros cruzados (p. 344).

Del mismo modo, en el capítulo dedicado al *sacco* de Roma de *Una y todas las guerras* encontramos muchas reminiscencias de *El embajador*, por tratarse de un episodio que comparte cronología con la novela de 1988. Así, no solo se habla del propio Hurtado de Mendoza, de la existencia del espejo mágico que mostró el rostro de Letizia, la mujer amada en la novela por el poeta renacentista, o de la peculiar muerte de fray Bernardino, quien “murió malamente en una cuadra, acoceado por una mula, cuando en cuclillas daba consolador desahogo a sus apreturas de vientre” (p. 175); también se incluyen ideas allí desarrolladas como que las moriscas “mostraban sus pechos caídos cuando su edad los pedía tersos y duros” (p. 174).

Con los ejemplos apuntados, debemos concluir que el recuerdo de obras anteriores —propias o ajenas— es un permanente latido en la creación de Prieto y que sus novelas se construyen con la constante recuperación de personajes, lugares, sentimientos o, más específicamente, parecidos o iguales sintagmas. En definitiva, considero que el proceso de creación es, en parte, una búsqueda, un continuo movimiento hacia el establecimiento de un modelo en el que el autor ansía comprenderse y comprender el mundo que le rodea. Hasta llegar a ese objetivo, se ensayan diferentes fórmulas y, cuando se llega a la más satisfactoria, se respetan las líneas básicas en las que el escritor se siente cómodo porque son su mejor medio, la vía apropiada para una comunicación perfecta. Se repiten así modelos, estructuras, formas y conceptos que constituyen el universo ficcional de un escritor.

Sería muy largo detenerse en cómo Prieto es, además, un creador de lenguaje desde el momento en que lo utiliza de una manera tan especial que define incuestionablemente su estilo. Su prosa se identifica de manera inmediata por cuanto manifiesta una serie de particularidades recurrentes: transforma de manera voluntaria los regímenes preposicionales de los verbos, utiliza un léxico muy personal al que dota de un significado nuevo y distinto construyendo bellas metáforas, se empeña en liberar a la lengua del encorsetamiento de la gramática y en recuperar

usos perdidos, arcaicos o que no son propios del español peninsular²⁵. Al tiempo, utiliza frecuentemente uno de los recursos estilísticos que se sintieron como una revolución intolerable en los años finales del siglo XIX, como la sinestesia, por cuanto perturbaba la lógica del lenguaje. Me detendré solo en unas cuantas muestras de *La lluvia del tiempo*, para ilustrar muy someramente algunas de estas particularidades. Un sencillo ejemplo evidencia cómo, en una línea, podemos apreciar un uso verbal que solo se mantiene en Sudamérica, acompañado de una plástica sinestesia: “Acomodado en el vagón que *lo regresaba* a Madrid, don Alonso iba *paladeando* en la memoria la excelente lección de clausura”²⁶. En ocasiones, Prieto construye metáforas de gran belleza a las que acude una y otra vez cohesionando fuertemente sus novelas. Sería el caso de la metáfora de los colores que, como forma de expresión del acto sexual, se incluye en *La lluvia del tiempo*: “En cualquier tarde tu azul se henchía de vida, acentuaba su irradiación, y le apetecía cabalgar, fusionarse, con el ardor del rojo para crear el violeta, que Goethe asociaba con la alegría [...]. Después tu azul buscaba la serena matización del blanco, buscaba la serena respiración del tiempo”²⁷.

Y si el novelista confía en las posibilidades de la literatura, de la palabra como arma para luchar contra el tiempo y el olvido, esta consideración tiene que encontrar un explícito reflejo en la propia expresión lingüística de las novelas. Así, en *La lluvia del tiempo* encontramos la afirmación de que la escritura otorga inmortalidad a algo finito como es la vida, gracias a que la recepción se puede llevar a cabo incontables veces: “la palabra, la vida, está siempre en el momento en que se pronuncia o escribe y avanza con el tiempo su recepción” (p. 179). Gracias

25. Prieto es consciente del uso especial que hace del lenguaje, como reconoce, por ejemplo, en una entrevista publicada en Internet el 18-IV-2001. Lo que me interesa son las razones que el autor esgrime en su defensa: “Todo escritor, no solo los poetas, perturban un poco la lógica del lenguaje, el discurso común. Por una razón: el escritor tiende a salvar a través de la escritura aquello que ama, como es la lengua, mientras que el lenguaje común es una lengua que se emplea para consumirse en ese acto” (<http://www.megalibro.com/Sector/entprieto.htm>).

26. La cursiva de la cita (p. 92) es mía.

27. *La lluvia del tiempo*, pp. 170-171. Y es curioso señalar cómo Prieto está tanto, vive tanto en la palabra dominadora de cronologías, que incluso llega a utilizar el mismo léxico para describir el acto sexual y para evidenciar su fe en la expresión escrita que vence al tiempo: “podía avanzar o retroceder por los siglos cabalgando en la palabra, haciéndose en ella para correr historias escondidas” (*La lluvia del tiempo*, p. 178). En efecto, términos como *cabalgar* o *hacerse en algo* o alguien con el sentido de ‘construirse’, de ‘completarse’, son utilizados frecuentemente en la metafórica expresión de las relaciones amorosas que se encuentran en las páginas de sus novelas.

a la identificación de la palabra y la vida podemos entender enunciados tan absolutamente líricos como el que comienza: “Estaba la tarde por declinar su oración” (p. 170), o: “Permanecía acostada una mujer joven, cuyo trémulo cabello, agitado por un aire inexistente, se entrelazaba con su marfileño y desnudo cuerpo en un límite expresivo del melodioso lenguaje de la vida” (p. 200). Quiero manifestar con ello que existe una perfecta coherencia entre lo que podríamos denominar el propósito doctrinal de las novelas y su conformación lingüística a través de todo un universo metafórico.

Y es que, desde muy pronto, Antonio Prieto descubrió qué quería decir y cómo quería decirlo; es por eso por lo que sus novelas presentan una perfecta coherencia, una iteración de enunciados, de estructuras, conservan unas mismas técnicas narrativas e incluso unos mismos papeles actanciales, como irá detallando a continuación. Encontramos siempre un protagonista masculino, una voz que domina toda la narración sea en presencia o ausencia (pues por ejemplo en *Isla Blanca* el abuelo desaparece en el capítulo 2, pero lo hace de una manera física, porque su vida y su voz siguen presentes dominando la vida de sus nietos, de unos nietos que, como hemos visto, llegan a dudar de su verdadera existencia, pues consideran que dependen y derivan del abuelo); existe también un personaje con el que formar el diálogo, quien también se reviste de los más diversos ropajes literarios (el Sr. Giovanni de *La lluvia del tiempo* o Stavros en *Dolabella*); y, por supuesto, existe un claro *objeto poético*, que es la mujer a la que se debe la escritura, la que ocasiona y da sentido a la narración.

También es habitual la búsqueda de un argumento que mantenga unas necesarias dosis de intriga. El misterio como soporte sobre el que construir la narración se revela a veces como parte sustancial de la misma, caso de *Isla Blanca*, si bien frecuentemente se abandona porque Prieto pone el acento en otros desarrollos más íntimos, más acordes con su necesidad de escribir para explicarse y contenerse en la palabra escrita: así, en *Reliquias de la llama* se presenta un elemento en parte cercano a la trama de *Isla Blanca*, como es el descubrimiento de un cadáver en una de las habitaciones de la casa del placetón, pero pronto se despeja la incógnita que este episodio pudiera suscitar porque no interesa ahondar en las causas que lo producen, sino testimoniar un recorrido vital mucho más amplio e importante.

Otra de las líneas estructurales que se mantienen con ligeras variaciones en las novelas es la que tiene que ver con la definición de los espacios. Es muy frecuente que la narración de estas obras se articule partiendo de la dialéctica entre dos espacios: uno interior y otro costero. Habitualmente, el espacio interior no es otro que Madrid, y esta elección se debe a múltiples razones: no se trata solo de una geografía que el autor conoce a la perfección por cuanto es el lugar en el que vive desde sus tiempos universitarios; además, es una urbe sin mar y, por último, es una ciudad que, debido a sus dimensiones y a su amplia población, puede producir en sus habitantes un sentido de soledad y aislamiento. Estas características hacen de Madrid un perfecto contrapunto con respecto al otro espacio elegido para la composición de las obras: ciudades o pueblos costeros donde los personajes disfrutaban no solo de la compañía del mar, sino de la palabra amable de otros conciudadanos a los que sí es posible saludar. En la mayoría de los casos, estos espacios costeros que se sienten como lugares verdaderamente idílicos y en los que los personajes están deseando habitar se identifican con las provincias de Murcia y Almería. Es cierto que no es habitual que se especifique el nombre de la población, pero el lector sabe, por la cantidad de notas y detalles que el escritor le brinda, de qué lugar se trata.

Lo importante es que, partiendo de esta dicotomía que señalo, Prieto se vincula con el clásico menosprecio de corte y alabanza de aldea, pues son muchas las ocasiones en que así se presenta tanto su defensa de la ciudad costera, como su ataque a Madrid. En *Isla Blanca*, por ejemplo, apreciamos cómo Helena, en una de sus visitas a la capital, se encuentra a un anciano que le hace reflexionar sobre lo triste que debe resultar envejecer en una ciudad como Madrid: "si este anciano viviera en un pueblo, en una ciudad pequeña y no devoradora de identidades como Madrid, la gente conocería el nombre de ese anciano, lo llamarían y podrían preguntarle por sus cosas" (p. 53). También su hermano Carlos afirma: "será triste morir lejos del mar, sin poder perder en su azul una última mirada" (p. 50). Y es lo mismo que le ocurría al abuelo de *La lluvia del tiempo*, que acude a un entierro y se rebela contra el anonimato a que conduce convertirse en un número, formar parte de una cadena absurda que priva del calor del reconocimiento (p. 63). No en vano, y a modo de denuncia, don Alonso muere así, formando parte con sus iniciales de la crónica de un periódico que evidencia la muerte en soledad de muchos

mayores a los que nadie conoce ni reclama. En esta línea, el protagonista de *Una y todas las guerras* entiende a Virgilio, pues piensa con él que la "dicotomía entre campo y ciudad era análoga a la que se padece entre guerra y paz dentro de la naturaleza humana" (p. 113).

También en *Reliquias de la llama* encontramos la contraposición entre dos espacios, entre un lugar idílico, como es la ciudad costera en la que se encuentra la casa familiar mandada construir por don Juan, y Madrid, la capital en la que terminan residiendo algunos de sus descendientes. De nuevo es Madrid un lugar hostil a los ojos de los personajes:

Madrid ha crecido hasta ser un lugar inabarcable [...] donde frecuentemente te hallas como un anónimo cercado por miles de anónimos, mientras que nuestra ciudad, con su centro en la casa del placetón, es un lugar abarcable en cuyos habitantes reconoces la historia y cualquiera de ellos pueden llamarte por tu nombre (p. 79).

Es importante señalar cómo a Prieto le inquieta enormemente la posibilidad de caminar como alguien innominado, y es esta una preocupación que debemos poner en relación con la teorías platónicas que él mismo recuerda en sus novelas, y que luego detallaré, según las cuales nombrar es existir. De este modo, el anonimato a que nos somete una ciudad como Madrid, hace de nosotros un conjunto de seres inexistentes desde el momento en que nadie puede nombrarnos porque todos nos desconocemos. A este propósito, también en *Reliquias de la llama* observamos cómo Begoña sueña que Madrid se ha quedado desierto y que, para volver a poblar la ciudad, la joven debe dar existencia a las personas nombrándolas, otorgando un nombre a cada uno, lo que supone un terrible esfuerzo: "Y me era imposible nombrar a las personas que la ciudad necesitaba para tener luz, para que los transportes funcionaran, para que el agua corriera o para que los comercios se abrieran" (p. 221).

De las novelas que me ocupan, solo *Dolabella* se desmarca de la diferenciación establecida, por cuanto ahora el espacio utópico, el espacio deseado y que recrea la memoria es doble: por un lado Sevilla (aunque tampoco se diga explícitamente) y por otro la Roma de Augusto, espacio al que idealmente se escapan los protagonistas de la obra para huir de una realidad que no les satisface. Es una novela en la que el mar no se erige en protagonista, no se concibe como esa presencia constante que, a manera

de telón de fondo, se mantiene en la práctica totalidad de las obras del novelista²⁸. En parte, las continuas referencias al mar se deben a que se trata de un elemento que se muestra inalterable, que parece desafiar al tiempo y que no evidencia ninguna huella de su paso a pesar de que sabe manifestar en cada ola la novedad de su existencia. En *Reliquias de la llama* se lee: “El mar allegaba indiferente sus olas a la arena, existiendo su presente sin apelar a un antes que le explicara la contingencia de su origen o sin dirigirse a un después que le despertara la conciencia de la muerte” (pp. 218-219). El mar es un referente siempre no solo por su belleza, sino por su eternidad, por su inalterabilidad frente al tiempo, que es siempre enemigo. Y aunque en todas las novelas el mar adquiere un evidente protagonismo, en *Reliquias de la llama* se aprecia todavía más su valor de contrapunto: una generación sucede a otra por el empuje del tiempo, se van perdiendo miembros de esa familia y van naciendo otros para mostrar el continuo renovarse de la vida y, precisamente, lo que siempre permanece como testigo inalterable de los habitantes de la casa del placetón es el mar.

Otro elemento recurrente en sus novelas es el que hace buena la máxima de que “nadie puede decir de otro sin decir de uno mismo”. En efecto, en todas las novelas que nos ocupan está Antonio Prieto, pero no solo en cuanto autor de las mismas, sino por cuanto inserta de manera continua toda una serie de noticias que le tienen, veladamente, como protagonista. Quiero decir que hay multitud de detalles de su vida diseminados hábilmente entre las páginas de sus novelas: algunos se pueden identificar de manera fácil y otros, como es lógico, se nos escapan porque pertenecen a su intimidad. Se trata de guiños al lector que a veces nos hacen esbozar una sonrisa como, por ejemplo, cuando en *La lluvia del tiempo* se nos menciona al profesor “de perdida voz” (p. 92) que no es otro que Prieto, que inaugura el congreso de Córdoba sobre *Juan de Mena y el humanismo cordobés*. En esta obra se menciona también el curso de El Escorial que dirigió el profesor Prieto en el verano de 1997 y cómo “Don Alonso sabía algo del director del curso” (p. 10),

28. Más de una vez Prieto ha pedido “perdón por ser siempre mar”, y es esta una sentida afirmación que podemos encontrar, por ejemplo, en el prólogo que el novelista escribió para la antología poética *Espejo del amor y de la muerte*, publicada en 1971 y que daba a conocer a poetas como Javier Lostalé, Eduardo Calvo, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca y Ramón Mairata.

o se alude al premio Planeta del año 1955: “Fue el mismo año en que un joven amigo suyo de 25 años ganaba el premio Planeta de novela y él tuvo su primera visión de Natalia” (p. 13). En la misma línea, en *Una y todas las guerras*, el innominado protagonista de la obra se encamina a Roma con “Agripa y con un su amigo, que se empeñaría en ser cronista y escribiría *El embajador*” (p. 165).

Prieto utiliza distintos procedimientos para fundirse con la literatura, pues del mismo modo en que inserta un pasado de ficción en su presente real, también enuncia su realidad como un hecho literario. Nos desvela este procedimiento tanto en sus páginas de creación como en sus ensayos críticos: “Porque tal vez la mejor literatura no fuera otra cosa que transformar un hecho real biográfico en un ficticio, imaginado mundo verosímil en el que los mejores personajes corporeizaban los estados de ánimo del autor”²⁹.

Y quizá uno de los rasgos de la personalidad de Prieto en el que más se insiste en buena parte de las novelas es en el proceso y el modo por el cual lleva a cabo la escritura. Ya se ha mencionado cómo las novelas se caracterizan por el lirismo de su prosa y cómo se aprecia que cada término, cada verbo, nombre o adjetivo está medido en el pensamiento para buscar la musicalidad de la palabra; pues bien, lo curioso es que se trata de una prosa que se concibe con tal corrección desde el inicio: los manuscritos de Prieto son impecables porque antes de plasmar una frase en escritura, el autor ya la ha sopesado y pronunciado interiormente hasta alcanzar su expresión perfecta. Se trata de una peculiaridad con la que Prieto distingue a aquellos personajes de sus novelas con los que se identifica y que confían, como él, en las posibilidades de la palabra. Así, sabemos que Miguel, el abuelo de *Isla Blanca*, tenía una “letra clara, cuya ausencia de tachaduras indicaba que, antes de materializarse en escritura, el abuelo armonizaba en su mente las palabras” (p. 80). Y, más adelante: “Resultaba fácil reconocer la caligrafía del abuelo, aquella su letra pequeña, perfilada con claridad, que caminaba sin duda por el papel tras haber sido pesada y medida previamente en la mente” (p. 147). Del mismo modo, el protagonista de *Dolabella* nos dice: “Escribía

29. *La lluvia del tiempo*, pp. 45-46. En efecto, Prieto tituló una conferencia «Los estados de ánimo corporeizados», que luego se publicaría en M. Mayoral, coord., *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1993, y aplicó ejemplarmente la teoría aquí expuesta a *El embajador*.

musicalizando primero la oración en mi mente, haciéndola allí sonido que escuchaba rítmicamente y después la conducía al papel como si éste fuera un pentagrama ansioso de recibirla” (p. 30).

Como puede apreciarse, los apuntes biográficos no aparecen como datos propios, sino que se ceden a los personajes de las novelas. En este sentido entendemos la también habitual inclusión de algunos buenos amigos de Prieto, de personas cercanas a las que se menciona para manifestar así un sentimiento de admiración y proximidad. Y ciertamente son muchos los nombres que desfilan por las páginas de las novelas y que, además, posibilitan así la tan ansiada acronía que luego detallaré. Por ejemplo, don Alonso rememora en *La lluvia del tiempo* las tertulias mantenidas en su juventud en el Café Comercial: “La tertulia a la que se asomaba don Alonso ocupaba un extremo del fondo del café, cerca de los servicios, en la que discutían Eusebio García Luengo, Ignacio Aldecoa, Josefina Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Azcona, Marcelo Arroita Jáuregui, Ricardo Baeza” (p. 48). Del mismo modo, también en *La lluvia del tiempo* se cita a José Lara Garrido, Asunción Rallo, María Luisa Cerrón Puga o Álvaro Alonso a propósito del curso *Juan de Mena y el humanismo cordobés*. En *Reliquias de la llama*, Arturo recuerda cómo en mayo de 1970 asistió en el “Paraninfo de la Facultad de Letras al homenaje que rindieron alumnos y profesores al catedrático don Ángel Valbuena Prat con motivo de su jubilación” (p. 227). Y menciona cómo este acontecimiento fue recogido por el diario *Pueblo* del 27 de mayo. Cita también a algunos catedráticos amigos que estuvieron presentes: Rafael Lapesa, Emilio Lorenzo, Antonio Ruiz de Elvira, Manuel Alvar o Joaquín Arce. También en *Dolabella* se cita a compañeros como Jean-Pierre Etienvre, Maxime Chevalier, José Antonio Pascual (pp. 210 y ss.), o al mismo Valbuena (p. 78).

En la misma línea de recuperación de lo propio —sean apuntes biográficos o la presencia de amigos en las novelas como forma de homenaje— debe entenderse la mención de varios de los volúmenes que componen su espléndida biblioteca. Sin duda la biblioteca es un motivo de orgullo para un humanista como Prieto. Y cuando hablo de la biblioteca me refiero no sólo al conjunto de libros, sino también al espacio en que se albergan por cuanto es, idealmente, el lugar propicio para crear la acronía, para jugar con el tiempo y vencerlo. No puede extrañar así que personajes que tienen tanto de la propia esencia del autor

consideren su biblioteca como seguro puerto, como refugio en el que resistir los más variados embates de la vida, como le ocurre a Miguel, el abuelo de *Isla Blanca*. Pero la biblioteca son también los libros, son asimismo esas joyas que Prieto atesora y que le alimentan tanto en su afán de conocer, como en su deseo de crear. Por ello los libros tienen también una presencia en las páginas de las novelas: algunos aparecen reiteradamente por ser volúmenes admirables que, de algún modo, dicen también de su poseedor. Es el caso del magnífico ejemplar de la poesía de Petrarca que en el 1501 salió de las prensas de Aldo Manucio y que se recuerda, entre otras, en *La lluvia del tiempo*, pues don Alonso menciona que compró en la librería de Luis Bardón “un raro ejemplar de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, impreso en Zaragoza, 1582 [...] un Petrarca de 1501, impreso por Aldo Manuzio, y una *Ulyxea* de Homero de 1556, traducida por Gonzalo Pérez, que fue la primera que salió completa en castellano” (p. 104). Del mismo modo, en la biblioteca del abuelo de *Isla Blanca* aparece una edición de fray Luis del 1631 (p. 60), las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* de 1634 y, de nuevo, *La Ulyxea*, de 1556, traducida por Gonzalo Pérez. Curiosamente, Prieto incluso describe aquí el espacio real de su biblioteca, desde las baldosas de barro cocido al “recinto en el que las estanterías recogían las obras del siglo XVI” (p. 74). Más adelante nos menciona una gran librería “en cuya parte inferior asomaban sus lomos los libros de mayor altura” (p. 146), donde se encuentran los “tres altísimos volúmenes en cuyos lomos rezaba *Historia de las órdenes de caballería*” (p. 147).

Como trato de explicar, hay una serie de pautas que se mantienen inalterables en las novelas de Antonio Prieto y que se aprecian, con las alteraciones lógicas derivadas del propio sentido de la creación, en sus últimas obras. Y es que la narrativa de Prieto conforma un todo orgánico por cuanto la recorre un mismo impulso, el amor y el deseo de salvar la propia existencia y la existencia de las personas o cosas a las que se ama gracias a la palabra. En definitiva, estas obras son, por encima de todo, narraciones de amor: lo son en cuanto que testimonian la admiración por esos autores y obras que, como hemos visto, pueblan sistemáticamente las novelas —sea con la inclusión de una cita o con el recuerdo de un ejemplar— y, por supuesto, son narraciones de amor en el sentido convencional de la palabra.

Por lo que tiene que ver con este último aspecto, cabe decir que Prieto narra siempre relaciones imposibles, amores que han gozado de su realización pero que en algún momento se han encontrado con un escollo infranqueable que sume al protagonista en el dolor de la derrota: en ocasiones es la muerte la que separa a los amantes, como en *Elegía por una esperanza* o en la relación de Irene y Arturo en *Reliquias de la llama*; otras veces es el capricho del tiempo o de la ciencia, como en *Secretum*; y, en otros casos, el descubrimiento de un crimen, como en *Isla Blanca*. Se trata de una opción dramática que no obedece a la casualidad: el novelista obliga a vivir a sus personajes con el dolor de la pérdida y, de este modo, sus narraciones entroncan a nivel ideológico y sentimental con toda una tradición literaria. Es inmediato el recuerdo de esos autores provenzales que buscaban una tensión amorosa con la que inspirarse y, por supuesto, es sin duda Petrarca el referente más cercano a la sensibilidad del autor y del que continuamente se vale para defender que es la tensión de amar la que aporta la verdadera dimensión del amor. El mismo Prieto definía el *Canzoniere* de Petrarca como “una historia de amor, de un amor constante y necesitado, jamás dominado”³⁰.

Si los provenzales elegían el adulterio para medirse en la tensión, si Petrarca dudaba entre la gloria terrestre y la celestial, si, en consecuencia, Boscán expresaba después de su matrimonio “sino que de contento no terné / qué cante, ni qué scriva, ni qué hable”, Prieto elige el tiempo como acicate que presiona, que hiere, pero que, a la vez, obliga a permanecer alerta, sin bajar la guardia, para defender el sentimiento amoroso. Solo saber que nada es perdurable nos conduce a apreciar más lo que amamos. Recordando a su abuelo, Carlos, el personaje de *Isla Blanca*, afirma que “si los hombresuviésemos asegurado una eternidad terrestre o ignoráramos al igual que las hormigas la presión del tiempo, posiblemente no hiciésemos nada. La invención del tiempo, queriéndolo vencer, es lo que realmente nos anima a la acción, a crear cosas que lo superen, que nos liberen de la nada” (p. 191)³¹.

30. Petrarca, *Canzonero*, Barcelona, Planeta, 1989, p. xliii.

31. Y es que, en efecto, el tiempo es el enemigo, y se siente su presión casi en cada línea de las novelas. De nuevo, estableciendo un contrapunto con los animales, leemos en *La lluvia del tiempo*: “Los animales podían ser más felices que los hombres porque desconocían la noción del tiempo, porque carecían de la presión del tiempo, y todo era para ellos un continuo presente sin amenaza de acabar” (p. 69). Tras esta cita no puedo dejar de recordar el dolorido poema de Rubén Darío, «Lo fatal», en el que también se vincula el dolor con la capacidad de sentir y pensar y, en conse-

De hecho, es el tiempo el que siembra la imposibilidad del amor, un tiempo que no toca a la persona amada, pues las mujeres amadas en las novelas se mantienen inalterables en su juventud y su misterio se explica muy sencillamente cuando, por ejemplo, se comenta de Carla que “estaría siempre con su edad sostenida en mi palabra” (p. 130). El recuerdo mantenido gracias a la palabra escrita permite que estas mujeres gocen de una eterna juventud, opción que, por la propia dinámica de la novela, se altera en el caso de Irene, la mujer amada en *Isla Blanca*. Del mismo modo, cuando no es posible mantener el eterno presente de estas protagonistas sin que se resienta la verosimilitud del relato, nos encontramos con amadas sucesivas que encarnan siempre a la misma mujer, pero que acompañan el proceso vital del personaje principal, como en *El ciego de Quíto*. Es como si la voz masculina que vertebra las obras encontrara siempre a la misma mujer, bien que en épocas y espacios diferentes y revestidas de los distintos ropajes a que obliga el sucederse del tiempo. Así en *La lluvia del tiempo*, don Alonso advierte cómo “siempre acudía con la presencia de Elsa el renacimiento de Natalia” (p. 192).

Pero el tiempo es necesario, como demuestra el hecho de que Prieto ya contemplara las posibilidades de una vida sin su presión cuando escribió *Secretum* y diseñó un personaje (un *alter ego*) que voluntariamente eligió la muerte como último destino porque entendía que solo con la certeza de una finitud se podía desarrollar y sentir una vida plena, que la vida solo tenía sentido en su oposición a la muerte. Y es que Prieto necesita de la tensión, de una tensión amorosa que la literatura en sus distintas épocas y manifestaciones ha revestido de muy diferentes formas para testimoniar que solo un amor con cierta imposibilidad de realización puede vivirse intensamente. Es el riesgo, la posibilidad de perder lo que se ama, el norte por el que se guían los protagonistas de las novelas, y es el estímulo de la tensión el que ocasiona la inclusión de mitos, como el de Endimión, que recorren la última producción novelística del autor de una manera firme y reiterada. Es este un episodio mitológico que le atrae de forma especial y en una doble vertiente: por un lado, por el desarrollo mismo del mito y, por otro, por la lectura que de él hizo el poeta inglés

cuencia, con el conocimiento de la finitud: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”.

John Keats. Lo importante es que el recuerdo de este mito sirve a los protagonistas de las novelas para establecer un contrapunto con respecto a su concepción de la vida y del tiempo. Este entendimiento del mito como *exemplum ex contrariis* aparece perfectamente detallado en las páginas de *La lluvia del tiempo*. Así, tras señalarse cómo Endimión pidió a Zeus no envejecer nunca y mantener su inmortal belleza en un sueño eterno, se nos indica la opinión de don Alonso, claro trasunto aquí de Prieto:

Don Alonso rechazó inmediatamente aquella simbología porque únicamente expresaba la soberbia vanidad de la belleza. Endimión, acristalado en la urna de su joven belleza, podría ser admirado, e incluso amado, por todas las generaciones, pero no pasaba de ser la estatua de un sueño, de alguien detenido en lo que fue y que no podría respirar con la existencia y avanzar con los años probándose en el amor y dándole a éste el riesgo y la felicidad de la emoción fugitiva que lucha por quedarse (pp. 73-74).

En efecto, el riesgo y la fugacidad son palabras claves que se asocian frecuentemente al sentimiento amoroso, pues se entienden como las premisas que le aportan su verdadero sentido. No extraña, por tanto, la recurrencia a este mito y su permanente rechazo, por cuanto propone el seguimiento de una trayectoria contraria.

Como es lógico, frente al mito de Endimión se erige soberbio el personaje de Aquiles, el héroe clásico que prefirió morir joven, pues sabía que podría gozar de la eternidad otorgada por la gloria de sus hechos de armas. No puede extrañarnos que la referencia y el elogio a Aquiles se multipliquen por las páginas de las novelas de Prieto, pues su actitud coincide con los postulados que este defiende. Así, el narrador-espectador de *Una y todas las guerras* decide arrimarse desde niño al héroe de *La Iliada* y crecer con su ejemplo. También, en el mismo sentido, se recuerda en *Una y todas las guerras* cómo Circe ofreció a Ulises eximirle de vejez y de muerte si permanecía a su lado, y cómo el héroe griego rechazó la propuesta porque “Ulises amaba el riesgo y la aventura de vivir, de vencer episodios que poder contar como el canto seductor de las Sirenas” (p. 80).

Por lo que tiene que ver con la referencia a Keats, cabe decir que aquí no hay rechazo desde el momento en que lo que defiende el autor

inglés es la idea clásica y renacentista de que lo único que confiere eternidad es el arte, pues en su composición *Oda a una urna griega* afirma que “un objeto de belleza es un goce eterno”. Como no podía ser de otra forma, Prieto comparte totalmente esta reflexión, como demuestra su fe en la manifestación artística que él mejor conoce y domina: la literatura, el arte sustentado en la palabra que es, para él, un signo de belleza impercedero.

No hay contradicción en los conceptos que maneja el novelista: el amor debe cargarse de la intensidad que le otorga la tensión de no poseer y, por tanto, de la posibilidad de poder perder; y, a la vez, la única arma para no perder, para permanecer, que tiene el autor es la palabra que, en cuanto expresión artística, puede vencer al tiempo. La palabra se concibe de dos maneras diferentes y complementarias: por un lado es uno de los vehículos más importantes para la transmisión de la cultura y, por otro, la palabra aporta la inmortalidad necesaria para vencer al tiempo gracias al mismo acto creador. Son estas dos líneas fundamentales, y necesitan de una mayor detención porque alimentan de manera evidente y profunda cada una de las páginas escritas por Prieto.

La primera línea apuntada se explicita en diálogos como el que mantienen Helena y su abuelo en *Isla Blanca*, pues ante la pregunta de la muchacha “¿Para qué lees tanto, abuelo?” (p. 39), se teoriza sobre el entendimiento de la cultura transmitida mediante la palabra escrita con la siguiente respuesta: “Porque así domino el tiempo [...]. Si descubrimos que el tiempo somos nosotros y no él, si podemos recorrer y vivir con los libros otros mundos que parecen idos, habremos derrotado al tiempo, no podrá atarnos a su efímera actualidad” (p. 39). De esta manera hay que entender también que Prieto acuda con frecuencia a los autores clásicos, porque conocer a los clásicos significa trasladarse a su tiempo y así vencer cronologías, como sucede en *Dolabella*. Justamente, el dominio del tiempo, de los espacios, hace posible, como ya se ha mencionado, la fusión en las novelas de personajes históricos (como Boccaccio) y de ficción (como la Lozana). Es un gozo que expresa don Alonso, trasunto aquí de Prieto, con entera satisfacción: “Don Alonso se alegraba entonces de que sus ojos pudieran mirar la amplia extensión del tiempo, jugar caprichosamente por su espacio sin ninguna limitación u ordenación cronológica, tal como si el tiempo fuera una inmensa pradera que pudiera galoparse en todas direcciones” (p. 6). Y es esta la misma imagen que se

utiliza en la última novela, *Una y todas las guerras*, si bien ahora se alude también a la figura del receptor, sin el cual el proceso de comunicación que vence al tiempo no se completaría:

imaginé la verdadera vida a modo de un inmenso prado, sin las grietas del voraz tiempo, en el que Virgilio comprendiera que Eneas y yo camináramos juntos al igual que ahora él y yo compartíamos el común espacio con nuestras palabras [...]. Exactamente igual que un lejano personaje en el tiempo llega a un poeta o a un lector y éste se desplaza al personaje y lo comprende en su universo, estableciéndose un recíproco desplazamiento que constituye la esencia transformadora de la vida (p. 94).

En efecto, la palabra nos libera de la finitud humana y, de este modo, con Goethe y Bécquer, se asume que "el artista es casi un Dios" porque es capaz de dar vida³². Y no sólo esto, es capaz de dar una vida infinita, sin límites, una vida que se renueva cada vez que un receptor acaricia las páginas de un libro al leer, tal y como se enunciaba en *Carta sin tiempo* de una forma muy plástica: "Estás leyendo, viviéndome, que es existir, mi única y real existencia. Comprende que existo porque tú me recibes y que cada palabra que rozas, que acunas o acaricias, es vida que me das" (p. 252)³³. Y si el objetivo es derrotar al tiempo gracias al poder otorgado por la palabra, se entiende que las novelas sean siempre narraciones de amor, desde el momento en que es la amada quien da origen a la escritura y, al tiempo, es a la amada a quien se quiere inmortalizar gracias a la obra de arte. Con los presupuestos renacentistas por bandera, se afirma que sólo el sentimiento amoroso que nace de la mirada de la mujer explica también el nacimiento de la escritura, pues Prieto comparte el garcilasiano "Escrito está en mi alma vuestro gesto / y cuanto yo escribir de vos deseo, / vos sola lo escribiste; yo lo leo".

En sus ensayos literarios sostiene Prieto que el Renacimiento considera la vista como el más noble de los sentidos y que, justamente,

32. En efecto, el Romanticismo considera al artista como un *alter deus* y Bécquer, en su leyenda *El beso*, afirmará que el creador puede originar "una vida incomprensible y extraña, vida que yo no me explico bien", pero vida al fin y al cabo.

33. También en *La lluvia del tiempo* se afirma que los personajes cobran vida cuando un lector decide abrir un libro y dotarles así, nuevamente, de existencia: "De pronto alguien abre ese códice, lo lee, lo comprende, lo ama, y la belleza contenida en la página vuelve a latir, resucita, salta de gozo, es nuevamente voz que se une a su redescubridor otorgando una común existencia" (p. 189).

la preponderancia del oído marca la transición al Barroco³⁴. Pues bien, la importancia de la vista, de la mirada, se vincula con las teorías neoplatónicas en torno a la belleza y al nacimiento del amor y, en consecuencia, al origen de la escritura: "Ahora veo que todas las líneas de esta carta están dictadas por la mirada de Irene o, más exactamente, por lo que esa mirada sembró en el abuelo transformándolo en palabra" (*Isla Blanca*, pp. 225-226). Se entiende así que Prieto insista en destacar los ojos de las mujeres que transitan por las páginas de sus novelas y que, en este sentido, construya incluso una serie de sintagmas que, desde *El ciego de Quíto*, funcionan como epítetos épicos: pueden estar referidos a Euriclea "de los ojos encendidos", a Natalia "de ojos ridentes" o a Dolabella, también "de ojos encendidos".

Lo cierto es que toda la tradición estilnovista y neoplatónica late bajo cada una de estas páginas, manifestándose con explícita claridad en afirmaciones del tipo: "la luz era la llegada del conocimiento, y el calor, que es un producto de ella, era el deseo de amar" (*La lluvia del tiempo*, p. 190). A través de la luz y a través de la mirada caminaban los *espíritus sutiles* de Dante, Cavalcanti o Garcilaso produciendo el calor del amor en el corazón del amante. También Herrera se empeñaba en llamar "Luz" a su amada, a esa amada a veces imaginaria que se necesitaba para corporeizar la palabra y que el sevillano adornaba de aquellos términos que tuvieran que ver con el campo semántico de la claridad, para constituir así una nueva *flamma* (luz y calor, nuevamente) que nos conduce al recuerdo de Boccaccio.

La mirada y la palabra escrita son dos conceptos que se entrecruzan desde *El ciego de Quíto* y que constituyen la esencia misma de esta novela, como se reconoce en *Una y todas las guerras*: "durante mucho tiempo pensé escribir una narración que se llamaría *El ciego de Quíto*, una vida de Homero sustentada en el valor descubridor de la mirada" (p. 341). Esta idea se desarrolla bajo el amparo de la autoridad del Platón de aquellos diálogos en los que filosóficamente se enuncian las posibilidades de la palabra, del *verbum* del que todo nace. Por ello, cuando se alude

34. Son conceptos manejados, por ejemplo, en el prólogo a la edición de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 9, y para los que se acude a Lope de Vega, quien en la comedia *El ejemplo de casadas* hacía decir al personaje de Enrico: "Fui de mi padre advertido / cuando comenzaba a ser, / que no escogiese mujer / la vista, sino el oído".

a la creación en *Una y todas las guerras* ambos conceptos, mirada y palabra, van de la mano: “pensé también que tal vez el mundo, todo lo naturalmente creado, no fuera sino el deseo de *proyectarse en la mirada* de un primer y poderoso ser [...]. Luego, admirado de toda esa creación de la mirada, que *comenzaba a existir al ser nombrada*”³⁵. En efecto, en *Una y todas las guerras* se insiste en las dos premisas que constituyen el gran hallazgo de *El ciego de Quíos*, pues aunque mirada y palabra conformaban casi desde el principio el universo ficcional de Prieto, es en esta novela donde se les otorga una plena dimensión conceptual. En relación con ello debemos entender que los personajes de Prieto repitan insistentemente el nombre de sus amadas, que las nombren una y mil veces porque saben que de ese modo las acercan, porque saben que “nombrarla era existirla”, como afirma el protagonista de *La lluvia del tiempo* (p. 191) en el caso de Natalia. Y también en *Isla Blanca*: “Lo que no se nombra no existe [...]. Nombrar es dar vida y por ello lucharon los antiguos, para ser nombrados, y el mismo abuelo desperdigó sus papeles por la biblioteca para que se descubriera el nombre de Irene” (p. 292). Y, por supuesto, nombrar con la palabra escrita es el mayor regalo, porque significa dotar de gloria y de eternidad³⁶.

En definitiva este es el norte que guía a Prieto en su producción novelística: escribe porque siente la necesidad de perpetuar mediante la palabra todo aquello que ama, sean –como he intentado precisar en estas páginas– personas, libros, espacios o a otros autores. Podríamos decir que sus novelas se convierten en un acto de amor comparable al que llevaba a Garcilaso a componer su égloga III y a cumplir con ella el proceso de mitificación de su amada y de su propio sentimiento. La literatura, el arte en general, confiere eternidad y, por ello, nunca podrá considerarse un dislate confiar en sus posibilidades.

Se entiende así que el *Quijote* sea una referencia inexcusable para entender el universo ideológico de Prieto y que la obra cervantina haya logrado abrirse paso entre las páginas de todas y cada una de las novelas de nuestro autor. No puede extrañar la continua filiación de los

35. El subrayado de la cita (p. 11) es mío.

36. Se trata de un concepto que Prieto utiliza también de modo contrario, pues en *Una y todas las guerras* el innominado protagonista advierte que ha elegido “no tener nombre, no llegar a ser nombrado por nadie que me conceda existencia” (p. 53).

personajes de sus novelas con don Quijote pues, de manera más amplia, simbolizan la identificación con el mismo Prieto. La cita de *La lluvia del tiempo* que reproduzco a continuación evidenciaría cómo la identidad se deriva de un mismo entendimiento del tiempo y de los modos para lograr vencerlo. Se dice de don Alonso que

fue confundiendo aún más el tiempo, porque las muchas lecturas le permitían vencerlo. Y no sólo pudo avanzar renaciendo en sí al pasado, haciendo viva actualidad los anacronismos, sino que logró recoger de las edades perdidas lo que se creía acabado y cabalgó junto a la descreída actualidad para ir vencéndola con lo que parecían desafueros y era generoso voto de esperanza en la naturaleza humana (p. 149).

Así se conduce don Quijote, pero también el abuelo Miguel de *Isla Blanca* y don Alonso en *La lluvia del tiempo* y don Juan Jiménez en *Reliquias de la llama* y los innominados protagonistas de *Dolabella* y de *Una y todas las guerras*. Y, por supuesto, así se conduce el autor que renace el pasado con sus lecturas y que crea un presente esperanzado con su escritura: Antonio Prieto.