

LITERATURA E HISTORIA DE LA LITERATURA

Por Francisco Rico

Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona y director de la Historia y crítica de la literatura española en curso de publicación, es autor, entre otros libros, de Lectura del «Secretum» (vol. I de Vida u obra de Petrarca), Nebrija frente a los bárbaros, Primera Cuarentena y el inminente La invención del Renacimiento en España.



*A mi maestro José Manuel Blecua,
iubilo iubilaei.*

En el limbo de los cuentos no escritos por Gabriel García Márquez está el del hombre que se perdió en los sueños. «El hombre soñaba que estaba durmiendo en un cuarto igual a aquel en que dormía en la realidad, y también en ese segundo sueño soñaba que estaba durmiendo, y soñando el mismo sueño en un tercer cuarto

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; y *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario.

igual a los dos anteriores. En aquel instante sonaba el despertador en la mesa de noche de la realidad, y el dormido empezaba a despertar. Para lograrlo, por supuesto, tenía que despertar del tercer sueño al segundo, pero lo hizo con tanta cautela, que cuando despertó en el cuarto de la realidad había dejado de sonar el despertador. Entonces, despierto por completo, tuvo el instante de duda de su perdición: el cuarto era tan parecido a los otros de los sueños superpuestos, que no pudo encontrar ningún motivo para no poner en duda que también aquél era un sueño soñado. Para su gran infortunio, cometió por eso el error de dormirse otra vez, ansioso de explorar el cuarto del segundo sueño para ver si allí encontraba un indicio más cierto de la realidad, y como no lo encontró, se durmió a su vez dentro del sueño segundo para buscar la realidad en el tercero, y luego en el cuarto y en el quinto. De allí —ya con los primeros latidos de terror— empezó a despertar de nuevo hacia atrás, del quinto sueño al cuarto, y del cuarto al tercero, y del tercero al segundo, y en su impulso desatinado perdió la cuenta de los sueños superpuestos y pasó de largo por la realidad. De modo que siguió despertando hacia atrás, en los sueños de otros cuartos que ya no estaban delante, sino detrás de la realidad. Perdido en la galería sin término de cuartos iguales, se quedó dormido para siempre, paseándose de un extremo al otro de los sueños incontables sin encontrar la puerta de salida a la vida real, y la muerte fue su alivio en un cuarto de número inconcebible que jamás se pudo establecer a ciencia cierta».

García Márquez nunca se decidió a escribir ese cuento de horror «porque —confiesa— su parentesco con Jorge Luis Borges era demasiado evidente». (Tan evidente, en verdad, que Borges lo había hilvanado en buena medida, y más de una vez; así en *La escritura del dios*: «No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente».) Pero la confesión de esa renuncia, a la vez que el cuento no contado, la escribió «en un cuarto igual al que siempre quiso para el sueño del cuento»; y, al ver ese cuarto en la realidad —verosí-

milmente con algún recelo—, cayó en que el cuento quizá era menos de Borges que de «la estirpe más antigua y sobrecogedora de Frank Kafka». Desde luego más antigua: una estirpe que Borges —claro— ha reconstruido en parte al discurrir sobre *Kafka y sus precursores*; una estirpe que se remonta a las aporías eleáticas, a la caverna de Platón, a huidizas figuraciones indoeuropeas...

Que nadie se asuste: no voy a lanzarme a una indagación de fuentes y de motivos análogos. De hecho, las líneas anteriores únicamente tienen por objeto endulzarle al lector la píldora del comienzo e invitarle a retener un dato y una imagen. El dato es la extrema conciencia con que un fabulador de las increíbles dotes de García Márquez hace literatura moviéndose en coordenadas literarias, con la literatura como referencia: si el cuento como tal lo retrotrae a Borges, el cuarto del cuento «en la realidad» (*¿sic?*) lo remite a Kafka. La imagen está en el inaprensible encastre de sueños que se contienen los unos a los otros, hacia dentro y hacia fuera; en esa estructura de estructuras que se recorre en todos los sentidos y donde cada elemento puede incluir a los anteriores y posteriores e ir incluido en cada uno de ellos. Para nuestro propósito (y sin atender al hecho estupendo de que se hable de sueños y de pasar de un lado a otro de la realidad), consideremos números homogéneos el dato y la imagen, sumémoslos y obtendremos una entidad muy parecida a la hoy llamada 'literatura'.

Pues ha salido Borges a colación, subrayemos con él una de las propiedades de la literatura que vienen a cuento (del cuento): «Cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro». Si en la literatura cabe cambiar el pasado y éste llega a abarcar el presente, se diría casi inevitable apuntar que la afirmación del supremo demiurgo argentino enriquece e implica un ensayo de T. S. Eliot (que a su vez está en términos similares con el principio de *Burnt Norton*, el *De docta ignorantia*, las *Tusculanas*, gran parte del mismo Borges, y así, hacia adelante y hacia atrás, hasta «un cuarto de número inconcebible»). Cuando tantos intentos de definición terminan en la logomaquia y en la *Textlinguistik*, consuela recordar la límpida descripción de la literatura esbozada por Mr. Eliot en «Tradition and the Individual Talent»

(*The Sacred Wood*, 1920). No quiere ese admirable ensayo apurar qué podría ser la literatura según Dios, pero sí explica divinamente en qué consiste la institución literaria por donde se pasean García Márquez, Borges, Kafka y el propio Eliot. Sin duda se me agradecerá que le extrae unos párrafos imprescindibles.

«El sentido de la historia —se dictamina ahí— lo lleva a uno a escribir... bien al tanto de que toda la literatura de Europa, de Homero para acá —y, dentro de ella, toda la literatura de su patria—, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo». (Es obvio que la Europa nombrada por el bardo de St. Louis Missouri acoge las raíces judías de Kafka, la vocación americana de García Márquez y el «Orbis Tertius» de Borges.) El escritor está animado por esa conciencia, y al lector no le es dado olvidarla. «No hay poeta... que por sí solo tenga plenitud de significado. El significado, la apreciación que le corresponde supone apreciar su relación con los poetas de ayer... No cabe juzgarlo aislado: hay que situarlo, para cotejo y parangón, junto a los autores de ayer. Entiéndaseme: se trata de un principio de crítica estética, no meramente histórica». Porque el espacio literario en el que se entrecruzan la actividad del escritor y la actitud del lector (o viceversa) es un impecable sistema de fuerzas. «La necesidad de ajuste, de concordancia, no es unilateral: al crearse una nueva obra de arte, sucede algo que afecta simultáneamente a todas las precedentes. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que se modifica al unírseles una obra de arte nueva (nueva de veras). El tal orden está completo antes de que se introduzca la obra nueva; para que se mantenga tras la irrupción de la novedad, *todo* el orden existente debe quedar alterado, por poco que sea; se reorganizan así las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra en el entero conjunto...»

A comentar el ensayo de T. S. E. se han ido dedicando páginas excelentes. Por el gusto de mencionar a unos amigos, evocaré un capítulo de Maria Corti; un par, al sesgo, de Claudio Guillén; y, tácitamente, tres o cuatro de Costanzo Di Girolamo. Por mi parte, ahora, no pretendo sino entretener cinco minutos a algún ocioso ilustrando con unas cuantas muestras breves cómo la «Tradition» puede ser clave irrenunciable de «the Individual

Talent». O, más concreta y modestamente, cómo llegan a escapársele al lector hasta notorios rasgos formales de una obra, si no percibe su engarce en el *simultaneous order* de la literatura. O, todavía, cómo la historia de la literatura —de donde procede la única patente válida de literariedad— condiciona tenazmente la comprensión y el placer del texto singular, cómo se funden código literario y sentido literal.

Pero, antes, y ya que acabamos de tropezar con literariedades y literalidades, permítaseme una acotación. La imagen de la literatura que dibuja Mr. Eliot es una concepción moderna y bien deslindada (en materias como esa, no hay otro modo de alcanzar horizontes generales) que, sin embargo, recoge adecuadamente la imagen que otras épocas tuvieron de ámbitos análogos al que en nuestros días designamos como 'literatura'. Incluso conviene tomar a la letra la mención explícita de Homero. No pensemos en casos tan evidentes como la revolución romántica o la revolución de Joyce. La literatura española como articulación de varios sistemas menores empezó a gestarse en la segunda mitad del siglo XI. En otoño del 1072, la muerte de don Sancho de Castilla abrió una leyenda cuya vigencia literaria sigue sin cerrarse (testigo el inquietante relato de Lourdes Ortiz: *Urraca*) y a cuyos primeros frutos de mayor enjundia (una gesta romance y un poema latino conservados a pedazos) anteceden «la gravedad y la nobleza» (Juan Benet *dixit*) de un epitafio esculpido en el monasterio de Oña:

*Sanctius, forma Paris, et ferox Hector in armis,
clauditur hac tumba, iam factus pulvis et umbra.
Femina mente dira, soror, hunc vita expoliavit;
iure quidem dempto, non flevit fratre perempto.*

‘Sancho, en belleza Paris, fiero Héctor en la lucha,
ya vuelto polvo y sombra, yace bajo esta tumba.
Una hermana cruel le arrebató la vida,
sin siquiera llorarlo, contra toda justicia’.

Un Homero lejano y desteñido tenía en mente el monje que así lloraba al rey don Sancho. A Homero se acogía y con Homero se codeaba el otro fraile, de Santa María de Ripoll, que unos veinte años después inauguraba la gloria poética del Cid con el *Carmen Campidoctoris*:

*Bella gestorum possumus referre
Paris et Pyrri, nec non et Eneae,
multi poaete plurimum laude
que conscripsere.*

*Sed paganorum quid iuvabunt acta
dum iam villescant vetustate multa?
Modo canamus Roderici nova
principis bella.*

*Tanti victoris nam si retexere
ceperim cunta, non hec libri mille
capere possent, Omero canente,
sumo labore.*

‘Podríamos contar guerras heroicas,
de Paris y de Pirro, cual de Eneas:
las que con harto laude celebraron
muchos poetas.

Mas ¿de qué sirven gestas de paganos,
arrinconadas ya de puro viejas?

Mejor cantar las guerras más cercanas
del gran Rodrigo.

Que todas las victorias de tal príncipe
en un millar de libros no cabrían,
aunque con sumo esfuerzo los trovara
el mismo Homero.

Literalmente, pues (o, cuando menos, con una traslación justificable sin demasiada chunga), la literatura española empieza al arrimo del aserto de Eliot: «the historical sense compels a man to write... with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer... has a simultaneous existence and composes a simultaneous order». Con la coletilla de que el versificador del *Carmen* mantiene para con los «multi poaete» precedentes una actitud a la vez de convergencia y divergencia, de «contrast and comparison», que en nada importante difiere de la que el García Márquez de nuestro cuento confiesa ante Borges y Kafka: si acaso, el autor medieval se siente más libre frente a sus precursores.

Posterguemos la cuestión y vengamos a las muestras prometidas. Las tomaré de tres textos del Siglo de Oro sabidos y requetesabidos, de suerte que me permitan ir al grano con pocas explicaciones (quien desee más las encontrará en otros trabajos míos). Así, ni siquiera habré

de copiar sino el arranque para que el lector recuerde una de las cumbres de la poesía quevedesca:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día...*

En cualquier caso, si por azar no recuerda el resto del soneto, esos dos versos iniciales bastan para darle una cierta idea de cómo sigue. Porque, en castellano —precisa un sesudo lingüista, Fernando Lázaro—, «el infinitivo y el futuro así unidos exponen una dificultad verdadera para que algo se cumpla; y, a la vez, manifiestan que este algo se cumplirá con vencimiento de obstáculo». Tras semejante comienzo, en efecto, el lector queda en suspenso esperando un adversativo que introduzca el momento en que se supera el impedimento previsto: «Cerrar podrá...», ha oído; y su competencia de hablante le hace aguardar un *pero*... Que llega con el segundo cuarteto:

*mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía...*

La frase del *attacco*, al amagar una dualidad de factores contrapuestos en el tiempo y crear una expectación —una afirmación en busca de una adversación—, introduce ya un tema básico y un recurso esencial en el soneto. La mera competencia lingüística del lector, ante solo las dos primeras palabras, le anuncia, pues, algunos rasgos en el desarrollo de la pieza, le sugiere unos horizontes a cuya corroboración, rechazo o manipulación se aplica concienzudamente el autor. Pero la 'competencia literaria' de los coetáneos de Quevedo (o del aficionado que se la gane hoy) les ponía ante un ofrecimiento bastante más rico, aunque igualmente orientado: les insinuaba el mismo asunto del soneto y, por ende, daba al poeta más oportunidades de jugar con las perspectivas suscitadas.

Dicho rapidísimamente, he aquí por qué. En un lugar memorable del *Canzoniere*, «Ponmi ove 'l sole...» (CXLV), a zaga del «Pone me pigris...» horaciano (*Odas*, I, 22), Petrarca juraba que ninguna circunstancia ni accidente podría obligarlo a desistir de su amor:

*ponmi in cielo, od in terra, od in abisso...,
libero spirto, od a' suoi membri affisso...:
sarò qual fui, vivrò com'io son visso...*

En el soneto CLXXX, para declarar otro tanto, apuntaba un diseño lleno de elegancia:

*Po, ben puo' tu portartene la scorza
di me con tue possenti et rapide onde,
ma lo spirto ch'iv' entro si nasconde
non cura né di tua né d'altrui forza...*

Y en el madrigal «Occhi miei lassi» (XIV) reiteraba el diseño, matizando en un punto la fuerza de la pasión:

*Morte pò chiuder sola a' miei pensieri
l'amoroso camin che gli conduce
al dolce porto de la lor salute,
ma...*

(No será inútil aducir un par de versiones castellanas del Quinientos. Una de Enrique Garcés:

*Cerrar puede la muerte al pensamiento
la senda de amor pura...*

Otra, transmitida por un manuscrito de Salamanca:

*Podrá la muerte sola al pensamiento
cerrar la puerta por donde él camina...*

Eludo ahora toda exégesis.)

Pues bien, la tradición petrarquista —vale decir, la única tradición romance con prestigio clásico— vinculó apretadamente el motivo de la persistencia del amor y el esquema sintáctico (*puo'... portar..., ma...*) de los fragmenta XIV y CLXXX del *Canzoniere*. Valga un ejemplo, de Francisco de Figueroa:

*Bien puede la fortuna de mi vida
anzi tempo trocare il fil con morte,
mas no hará que el alma arrepentida
apra già mai a nuovo amor' le porte...*

Con el tal esquema y la fraseología aneja, el ponderar la firmeza del amante —ponderación autorizada

por «Ponmi ov 'l sole...» y otros cien textos— desembocaba fácilmente en un soneto (CXXIV) del Chariteo (y, luego, en abundantes pasajes afines):

*Morte può far che'l corpo non si doglia,
ma ch'io non ame più no'l può far morte;
nè che l'ardore io morto non comporte,
che'n l'anima sent'io l'ardente voglia...*

Y, por ahí, latiendo en la memoria el *simultaneous order* de esos poemas (y bastantes otros), el simple «Cerrar podrá...» del *incipit* quevedesco apuntaba que iba a cantarse el tema de la perseverancia en el amor.

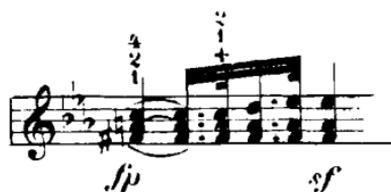
Quien esté incluso mínimamente familiarizado con la música europea y escuche por primera vez el principio de la Sonata en do menor, Op. 13, núm. 8 («Patética»), de Beethoven, al oír



anticipará que a continuación debe llegar algo en la línea de



y susceptible de proseguir como



, etc.

El grave inicial, además —señala un experto—, «no es simplemente una introducción, sino un episodio que reaparece en el Allegro siguiente fundiendo con éste su contenido temático». Por ahí, y al favor de las reiteraciones y mudanzas obligatorias en una sonata, el arte de Beethoven se trenza y destrenza con las expectativas del oyente. No un oyente adánico, sino un oyente en el flujo y reflujo de una historia. Las formas literarias, como las musicales, a menudo van culturalmente motivadas, connotadas; y captarlas sin su cargazón histórica equivale a mutilarlas. No advertir la insinuación de un contenido que conlleva el inicio de «Cerrar podrá...» supone no poder estimar las variaciones posteriores y perderse aspectos tan substanciales como la ceñida concatenación temática del soneto. El comienzo —con su trasfondo— prometía un desarrollo del motivo de la constancia amorosa. Quevedo lo lleva hasta el extremo de un 'amor constante más allá de la muerte' (según el epígrafe añadido por González de Salas), prolongación inevitable de una 'muerte constante más allá del amor' (para decirlo, de nuevo, con un cuento de García Márquez): el poeta, por amor, desea vivir en la muerte, siendo el caso que por amor deseó la muerte y, de hecho, vivió muerto, sin alma. Si no se prevee el posible ámbito para el desenvolvimiento del primer compás y no se identifican debidamente los núcleos convencionales que están en la tradición de nuestro poema, tampoco se percibe la portentosa trabazón de sus componentes (y me temo que los núcleos en cuestión han sido prácticamente ignorados). El sistema interno del texto se nos escapa si no se ve dentro del sistema de la historia literaria.

Siempre a mata caballo, pasemos a un segundo ejemplo, ahora espigado en un género incomparablemente menos común en el Siglo de Oro: la 'novela realista' (etiqueta cuyo adjetivo propone que a una determinada obra cabe hallarle una relativa semejanza con la narrativa más estimada por los críticos de hace cien años). Una modalidad tan poco común, ciertamente, que *La vida de Lazarillo de Tormes* se presentaba (hacia 1552) como si de veras fuera la carta con que un pregonero toledano contestaba a la demanda de un señor a propósito de no sé qué habladurías: «Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso... Pues sepa Vuestra Merced...». Las apariencias de carta servían para justifi-

car el hecho insólito de que un individuo de la ínfima condición y pocas letras de Lázaro González Pérez tomara la pluma para contar algunos episodios de su pasado: sobre todo los que tendían a aclarar «el caso» de su presente en relación con el cual se le habían pedido explicaciones.

En un planteamiento 'realista' (con «color de verdad», se decía entonces), era necesaria una excusa de esa índole, y en buena parte sigue siéndolo. Pero, por otra parte, en el decenio anterior a la publicación del *Lazarillo*, en Italia se habían puesto de moda las *lettere volgari*, las cartas en romance, y hacia 1550 las colecciones epistolares —misceláneas o de un solo autor, auténticas o apócrifas— se contaban por docenas. La moda alcanzó pronto a España (en la época, las dos penínsulas constituían un solo dominio cultural): aquí llegaron las *carte messaggiere* de allí, se les crearon o buscaron análogos castizos, y unas y otros suscitaron tal fervor, que incluso quienes carecían de la educación adecuada sintieron la tentación de convertirse en epistológrafos, con la ayuda de los manuales *ad hoc* que en seguida se compilaron. La repercusión social y cotidiana del mencionado fenómeno literario quizá con nada se ilustra mejor que con esos manuales, cuya eficaz inserción en el contexto del *Lazarillo* se hace, a su vez, diáfana sin más que considerar un dato como el siguiente: si la novela llegó a la imprenta en 1552 ó 1553, también 1552 es el año del *Nuevo estilo de escrebir cartas mensajeras* —destinado a «los non sabios escriptores»—, por Juan de Yciar; del *Segundo libro de cartas mensajeras*, de Gaspar de Texeda; y de la redacción del *Manual de escribientes*, por Antonio de Torquemada.

En unas circunstancias parejas, cuando las *lettere volgari* resultaban no ya gratas para la lectura, sino hasta atractivas para la práctica de quienes no habían pasado por las enseñanzas de redacción epistolar exigidas por la pedagogía del humanismo, se diría más comprensible que el *Lazarillo* saliera con hechuras de carta. Sin embargo, el punto que quiero realzar es otro: visto con el telón de fondo de mediados del Quinientos, es preciso entender que el pregonero de Toledo comparece en escena movido —también— por el esnobismo literario, por la presunción de cultivar un género de moda, y precisamente el único que no le estaba negado. No a otra luz

cobra sentido el «Prólogo» de la novela, rico en los tópicos habituales al frente de las *carte messaggiere*, con los que Lázaro pretende fardarse de respetabilidad intelectual: del mismo modo que en cuanto consigue cuatro perras se apresura a vestirse con ropas «de hombre de bien». En esta ocasión, prescindamos de otras implicaciones del recurso a la falsilla epistolar y quedémonos sencillamente con una conclusión: la historia de la literatura *está* en la caracterización de Lázaro, forma parte del argumento de la novela y del autorretrato del personaje; es texto al tiempo que contexto.

La vida de Lazarillo relata, y no secundariamente, cómo Lázaro de Tormes llegó a escribir *La vida de Lazarillo. El Caballero de Olmedo*, la tragicomedia que nos brindará el último ejemplo —y cambio de tercio—, nos muestra aún más explícitamente el nacimiento de una obra literaria: la canción del Caballero de Olmedo. Una canción que conocían todos los espectadores:

*Esta noche le mataron
al Caballero,
a la gala de Medina
la flor de Olmedo;*

una canción, pues, cuyo inevitable recuerdo auguraba sin posibilidad de error el final desastrado del protagonista y convertía el drama (hoy va de García Márquez) en la 'crónica de una muerte anunciada'. Porque Lope no solo no intentó el inútil empeño de mantener insatisfecha la curiosidad de la audiencia por el desenlace, sino que, por el contrario, se aplicó a avivar la certeza de que el Caballero caminaba hacia una muerte temible. Si la seguridad de «que de noche le mataron» era premisa de acuerdo con la cual el público interpretaba la acción, el dramaturgo, así, atendió a que tal premisa se evocara en las tablas: verbigracia, cerrando el primer acto con la cita de los versos 'luminosos' de la copla («la gala de Medina...») y, a través de ellos, provocando a la concurrencia a rememorar los versos 'oscuros' y emocionarse con su trágica profecía. Pero el cantar era a la vez punto de partida y punto de llegada. Los espectadores esperaban también averiguar cómo había surgido, de dónde procedía la seguidilla que todos sabían. Lope se lo mostraba con explicación sugestivamente ambigua, y, por si fuera poco, en un prodigioso

cruce de planos temporales, hacía que el Caballero oye-
ra sonar —cuando sonaba por primera vez— la canción
que le vaticinaba la muerte y que lo mantendría

*después de muerto viviendo
en las lenguas de la fama.*

Vale decir: «en las lenguas» del público que asistía a la representación y que, de pronto, se descubría a sí mismo en el escenario. En ese planteo reside la substancia teatral de la pieza; y, a nuestros efectos, la oportunidad de subir un escalón por encima del *Lazarillo*. No ya simplemente la historia de la literatura *está* en *El Caballero de Olmedo*: en una dimensión esencial, la tragicomedia lopeveguesca tiene por tema y paradigma la historia de la literatura.

Por otro lado, en el marco de la complicidad entre autor y espectador fraguada gracias a la canción, la historia literaria proporciona en más de un caso elementos que funcionan en igual sentido que el «Esta noche le mataron...», para sostener el presagio fúnebre que empaña de inquietud hasta los momentos jocosos de la obra. La deuda de la intriga para con *La Celestina* lo pone particularmente de relieve. Los personajes, las situaciones, los procedimientos de Fernando de Rojas tienen multitud de paralelos en el *Caballero*, desde el mismísimo umbral del drama, cuando el criado Tello (*Sempronio*), solicita de Fabia (*Celestina*) que ayude a don Alonso (*Calisto*) a relacionarse con doña Inés (*Melibea*). Lope —comentó Marcel Bataillon— sin duda rendía «un consciente homenaje al genio cómico de Rojas», homenaje proclamado incluso paladinamente (y tras el «yo adoro/a Inés, yo vivo en Inés», que es eco notorio del «Melibeo soy y a Melibea adoro»):

TELLO. ¿*Está en casa Melibea?* [‘Inés’]
 Que viene Calisto aquí. [‘Alonso’]
ANA. *Aguarda un poco, Sempronio.*
TELLO. ¿*Si haré falso testimonio?*

No es «falso testimonio» el de Tello: aunque en lo hondo ni el casto don Alonso tenga mucho que hacer junto a Calisto, ni la amable doña Inés junto a la encendida Melibea (tampoco hay que pedirle peras al olmo), sí es

cierto que la historia de Alonso e Inés, como la de Calisto y Melibea, a pesar «del principio, que fue placer», «acaba en tristeza» (así se lee en el prólogo de *La Celestina*). Y el público medianamente leído había de recibir en tal «testimonio» un impulso ya sentido antes y, con él, difícil de resistir: calcar el final «en tristeza» de las peripecias de los unos sobre el bien conocido de las de los otros. El «homenaje a Rojas», por ende, está transido de connotaciones estrictamente dramáticas: la percepción de *El Caballero de Olmedo* dentro de la historia de la literatura es condición para hacerse cargo de su estructura y experimentar la virtualidad de sus resortes dramáticos.

Al hipotético (sumamente hipotético) lector erudito que me hubiera seguido hasta aquí quizá le gustara que los tres ejemplos de arriba vinieran a parar en un palabra como «*intertextualité*» o en una noción —harto preferible— como «*Rezeptionästhetik*». Los términos y nociones por ese estilo, sin embargo, y aunque ocasionalmente útiles, pueden dar la impresión de que la literatura y el saber sobre la literatura se dejan entender igual que si de 'ciencia' se tratara. Mejor, pues, acabemos volviendo a García Márquez y a T. S. Eliot. Como cada cuarto de nuestro cuento —a partir del segundo— incluye los cuartos previos, los sueños anteriores y el recorrido por ambos, el poema, la novela y el drama recién considerados incluyen la mucha materia afín que les precedió y el proceso en que fue gestándose tal materia. La literatura, hoy, es la conciencia del ámbito en que esos fenómenos se han producido y continúan produciéndose: la conciencia histórica de sí misma, la historia de la literatura. De ahí que el escritor invente a sus precursores —se lo oíamos a Borges— o bien —se añadía en «*Tradition and the Individual Talent*»— que «el pasado se altere por obra del presente». ¿O acaso no es verdad que los modernos relatos en segunda persona descifran las técnicas narrativas del romancero? ¿Que los *Proverbios y cantares* de Antonio Machado revierten sobre Campoamor? ¿Que Francesillo de Zúñiga muestra las huellas de Valle Inclán? ¿Que *Cien años de soledad* le revela pautas al *Amadís*? En literatura, la tradición, la historia, no aherroja sino a quienes tienen vocación de esclavos: para los otros es el más fértil reino de la libertad.