

Intrigas venecianas o el síndrome Pierre Menard

TÚA BLESÁ*

I

Siguiendo uno de los preceptos de la literatura (y muy especialmente en la contemporánea), la escritura de Ignacio Prat discurre sobre papel no en blanco, sino ya atravesado por líneas, se dibuja con tintas no vírgenes, sino bebidas en otras plumas, de tal modo que leer a IP es (re)leer sus propias lecturas, adheridas aquí y allá a su propio discurso, inexplicable sin las palabras salidas de labios de otros; discurso, pues, poblado de huellas en el que éstas resuenan entre otras piezas en nuevas combinaciones, presentando también nuevos signos antiguos, voz de voces.

De la multitud de trazos reconocibles en su obra literaria, los más reiterativos son los que provienen de textos a los que IP dedicó algo de su actividad crítica, lo que implica una lectura más intensa y una ocasión mayor de ósmosis o simpatía en su tinta. A los casos que ya han merecido la atención crítica: Juan Ramón Jiménez (Amusco, 1982; Navarro, 1982; Blesa, 1989) y lo novísimo (Siles, 1982, y Blesa, 1989), hay que agregar lo que se expone en estas páginas: la relación de la obra de IP con la de José M.^a Blanco White, que se presenta en dos momentos diferentes de la escritura práctica, y en ambos tanto en lo crítico como en lo literario. Lectura y escritura, crítica y literatura como pares que se construyen no como oposiciones, sino como un *continuum*, un todo donde una y otra se exigen, se nutren, fundidas en dos géneros de un mismo decir, un mismo gesto de una única mano.

II

El primero de los momentos blancos de Prat encuentra su expresión literaria en los poemas de *Uretra*, libro que IP preparó en 1970, aquel que fue *annus mirabilis*, precisamente, y que quedó inédito hasta que José Luis Jover incluyó

* Universidad de Zaragoza.

seis de sus textos en el *Para ti* póstumo¹. En ellos aparece dos veces el propio nombre del escritor sevillano:

Blanco White desde el Barrio
promulga sus gárgaras
cuatro veces cada noche

(II, vv. 21-23)

Cuando esos mismos delcos
ayuden al Elector
de Jonia (José M.^a Blanco
esq.)

(VI, vv. 6-9)

En estos últimos versos el nombre del expatriado aparece seguido por la abreviatura de *esquire*, tal como era usual en la correspondencia de aquella época. Así puede leerse en la carta que desde Londres envió a sus padres en 1812, una vez que la retirada francesa de Sevilla había normalizado las comunicaciones. De tal misiva interesa la indicación final:

Las cartas deberán venir con un sobre interior
cerrado, de este modo:

J. Blanco White, Esq^{re}

y otro encima

William Hamilton, Esq^{re}

La carta la publicó Méndez Bejarano (1920) y más tarde Lloréns en 1971, de modo que teniendo en cuenta que los poemas de *Uretra* se redactaron en 1970, como sabemos, debió ser la primera de las señaladas la fuente de los versos de IP, sin que pueda descartarse con rotundidad que Prat corrigiera los restos de *Uretra* con posterioridad, esto es, a la vista de la citada antología de Lloréns. De las oscuras alusiones a Blanco, quizá la más inteligible sea el apelativo de «Elector de Jonia», donde Sajonia se recorta para señalar quizá al hecho de que BW dedicara parte de su vida al aprendizaje del griego, según él mismo cuenta en varios lugares de sus escritos autobiográficos. Según esto, la alusión sería «el que eligió la lengua de Jonia».

El siguiente fragmento del poema [VI] de *Uretra* nos ofrece una nueva señal del paso de Juan Sintierra:

Unos dobles delcos
mensajeros (por éste)
del crimen

(vv. 1-3)

1. «En 1970 IP concurrió al premio de poesía "Maldoror", patrocinado por Barral Editores, con el libro titulado *Uretra*. [...] Prat no conservó copia del libro en la forma en que fue enviado al premio, sino sólo de los poemas –y no de todos– en hojas sueltas, desordenadas y con correcciones. De entre esas hojas se han obtenido estos seis poemas» (Jover, 1983, p. 170, n. 19).

Como es bien sabido, Blanco continuó en Inglaterra las actividades periódicas que había empezado en España poco antes de su partida. De ellas, importa aquí el recordar que entre 1823 y 1825 Blanco dirigió para el editor Ackermann *Variedades o Mensajero de Londres*, de cuyo subtítulo procede sin duda el «mensajeros» del v. 2. Y cabría señalar que la cualidad de los delcos, «dobles», evoca el seudónimo que Blanco White adoptó para firmar sus *Cartas de España*: «Leucadio Doblado».

El mismo Ackermann inició en 1824 otra publicación en español, titulada *No me olvides*, bajo la dirección de otro de los exiliados en Londres, José Joaquín de Mora. También en esas páginas colaboró Blanco y no puede extrañar, por tanto, que IP acogiera en los poemas de *Uretra* una nueva referencia: casi oculta entre presencias gastronómicas, que es un espacio léxico que abunda en estos poemas².

También otras cosas
como fundas de hojaldre,
«no me olvides» de intestino cular,
salmón con nata

([IV], vv. 9-12)

En la fecha en que Prat escribió *Uretra*, el libro fundamental sobre Blanco y sus actividades en Inglaterra y las de la emigración liberal en su conjunto, era el trabajo de otro exiliado, *Liberales y románticos* de Vicente Lloréns, editado en Méjico en 1954, y que tuvo una segunda edición española ligeramente aumentada en 1968, muy próxima, pues, la ocasión de su (re)lectura a la redacción de los poemas que aquí se comentan. Y serán las páginas de este libro las que permiten identificar algunos otros personajes de los versos de *Uretra*. Así, en [I]:

Valentín Llanos escoge
primero las caracolas
de atún con pétalos de fucsia

Luego Cosme Mancha grapa
los estambres menos rojos
con una pinza de Teresa

(vv. 5-10)

Teresa es, claro está, Teresa Mancha que, junto a sus hermanos, siguió en el exilio a su padre (no Cosme, sino Epifanio, lo que puede ser tanto un descui-

2. «caracolas / de atún», «vinagre» (II, vv. 6-7, 16), «el fondo de la olla», «la cocina», «desmiguen», «unos sacos de grano» (III, vv. 6, 8, 15, 23), «la hora del desayuno» (VIII, v. 21), «un freno de leche / cubierto por salsa / que Marcos Tonda / come», «las rosquillas / [...] / huyen a través de la ensalada», «silla de piña / rodeada de ánxax de grosella. / Sin dudarlo Marcos Tonda / la devora» (IV, vv. 1-4, 5-8, 13-16), «la oca de caramelo», «la paloma / bebía salpicón» (IV, vv. 2, 16-17), «colina de sémola» (VII, v. 19); recuérdese la marca de chocolate de aquellos años. Otro campo que alcanza cierta extensión es el del motor: «freno de leche / [...] / que Marcos Tonda / come con su honda», «sin dudarlo Marcos Tonda / la devora con su honda» (IV, vv. 1, 3-4, 15-16), téngase presente la marca japonesa Honda; «unos dobles delcos», «esos mismos delcos» (VII, vv. 1 y 6).

do como una alteración intencionada) primero a Portugal y más tarde a Londres, con lo que cayeron bajo el foco de atención de Lloréns, quien entre otras informaciones copia una noticia de la prensa de 1829: «las hijas del coronel Mancha bordan con el mayor primor brazaletes sacando de esta industria auxilios para socorrer su indigencia honrada» (1968, p. 65), frase muy repetida en la bibliografía sobre Espronceda.

En cuanto a Valentín Llanos, V. Lloréns (*ib.*, pp. 260 y ss., etc.) cuenta que, exiliado hacia 1814, conoció a Keats en Roma, se casó con la hermana del poeta inglés, Fanny, y no volvería a España hasta 1833. Escritor, es autor sobre todo de *Don Esteban*, donde plagió fragmentos de *Letters from Spain* de Leucadio Doblado. A esta novela dedicó Blanco White una reseña en la que «cometió el error de suponer que la obra había sido escrita entre un emigrado español, que había facilitado los materiales, y un escritor inglés de tercer orden, aunque no desprovisto de recursos literarios, que le había dado forma» (Lloréns, *ib.*, p. 265), lo que originó una polémica entre el novelista y el crítico³. De todo ello es particularmente pertinente, para lo que más adelante se dirá, el asunto del *plagio*.

Véanse ahora algunos otros versos de *Uretra*:

En el asa mágica anida Urcullu
entre lunes y domingo [...]

ellos mismos se hunden más
en el fondo de la olla aunque
ésta no tuviera más fondo
que el de la cocina de Riego [...]

como ahora dice y se levanta
Urcullu al menos sobre el papel

(III), vv. 1-2, 5-8 y 17-18)

Es de nuevo en *Liberales y románticos* donde puede encontrarse información sobre estos nuevos personajes de la obra de Prat. Lloréns anota la presencia en Londres del exiliado José Urcullu, capitán de infantería, que ya había iniciado en España sus actividades literarias, las cuales, como en otros casos —entre ellos el del propio Blanco—, se multiplicaron en Inglaterra (a la solución económica habría que unir como fuerza generadora de las labores literarias y periodísticas el dolor del exilio, la negación de la voz y del cuerpo —en Lloréns tema y sentimiento—). Entre otras obras es autor de la traducción al español de unos *Cuentos de duendes y aparecidos*, que podría aportar la explicación de que IP lo situara «en el asa mágica», si bien hay que recordar que casi toda la crítica que surja de *Para ti* no pasa de ser «una paracrítica, un puro preparativo» (Blesa, 1989, p. 7), verdad de la cual toda la crítica participa.

3. Más detalles en el volumen citado en el texto, pp. 260-267; en pp. 263-264, n. 9 ofrece Lloréns muestra de fragmentos de uno y otro autor.

En cuanto a Riego, V. Lloréns menciona entre los exiliados al canónigo de Oviedo, Miguel de Riego (hermano del general liberal que acabaría ahorcado), quien en Londres «se dedicó principalmente, y a su manera, al comercio de libros. No tenía tienda propia, instalada en calle céntrica como la de Salvá, ni mucho menos. Vivía en Seymour Street, Camden Town, en el piso alto de la casita de un zapatero, donde disponía de dos habitaciones, una estaba completamente abarrotada de libros; la otra, más pequeña, le servía de dormitorio, comedor y cocina. En el escaso espacio que quedaba libre había dos sillas: una para él, la otra para el único visitante posible» (1968, p. 57). Esta cita, que habla muy elocuentemente de las condiciones de vida de los exiliados, habla también de una habitación polivalente, que ha de corresponderse con «la cocina de Riego» del verso de *Uretra*.

Los párrafos precedentes muestran con claridad la presencia de Blanco y otros personajes relacionados con él en la obra poética de IP, pero importa señalar que estos poemas no encuentran su referencialidad (o su intertextualidad, si se prefiere) en la obra del sevillano, sino en un trabajo crítico sobre el escritor Blanco y otros españoles en Londres, de manera que *Uretra* no es, por su fuente, poesía metaliteraria, sino, con mayor propiedad, metacrítica. Al igual que en la poesía novísima, en la de IP se pasean escritores, pero otros, no los que dibujan la nómina tópica; compárense Blanco, V. Llanos o Urcullu con los O. Wilde, T. S. Eliot, Ezra Pound, etc., de la poesía de los nueve (y algunos otros). Pero además hay que insistir en que mientras los fantasmas literarios evocan (proceden de) la lectura de sus obras, en los versos de IP el conjunto espectral señala una obra crítica, erudita, la tan citada *Liberales y románticos*⁴. Identidad y diferencia, regla poética de la época y *tour de force* hacia una caligrafía propia que incorpora la ajena, como otras, pero diseña su peculiar arabesco.

Constatada la presencia de Blanco White (y Lloréns) en la obra literaria de IP, queda por señalar la relación paralela en la escritura crítica de Prat, inmediata en el tiempo, además, a la redacción de *Uretra*. La ocasión la propició la publicación en 1971 de una *Antología de obras en español* del sevillano despatriado a cargo de V. Lloréns. Prat, familiarizado, como sabemos, con trabajos del editor y del escritor, y, sin duda alguna, lector ávido de la novedad, le dedicó una reseña breve y entusiasta, donde el libro era calificado como «gran acontecimiento para la historiografía española» (Prat, 1972, p. 9). Literatura y (lectura) crítica, pues, no como dos actividades diferenciadas, sino como modalidades de un discurso único, dos vuelos de una sola pluma.

III

El segundo momento de la doble relación textual entre Blanco y Prat lo marca el bicentenario del nacimiento del «Pilgrim in Religion», año en el que IP preparó la edición de varias narraciones del heterodoxo escritas en español, completando así la imagen del escritor Blanco White ofrecida por Lloréns en la antología

4. Teniendo en cuenta que en Prat (1975) se cita la 2.ª ed. de 1968, puede decirse que es ésta y no la anterior la que IP tuvo a la vista al escribir sus poemas.

citada⁵. La novela incompleta *Luisa de Bustamante* dio título al volumen para el que Prat escribió un prólogo donde analiza algunos aspectos de los relatos de quien fue su personaje en los poemas de *Uretra*.

Este vínculo Blanco-Prat en la labor crítica de este último tiene su continuación en su literatura. Blanco había titulado un cuento «Intrigas venecianas o fray Gregorio de Jerusalén» (incluido en el libro editado por Prat), del que IP tomaría el título, y algo más, para su relato «Las intrigas venecianas o el síndrome Myslowitz-Braunschweig», que fue, según Jover (1983, p. 170, n. 28), «escrito en 1976», así pues, pensado o redactado al tiempo que se ocupaba de la colección de la prosa narrativa blanca o muy poco tiempo después. Si la primera parte de los títulos (o los títulos propiamente dichos) es idéntica y la continuación (o subtítulo) diferente, así serán los dos relatos. Efectivamente, las dos narraciones empiezan con las mismas frases, las mismas palabras, sonidos únicos para dos textos distintos. De un total de casi siete páginas, que es la extensión de las «Intrigas» de Prat, casi cuatro de ellas han sido tomadas de las páginas de Juan Sintierra con las siguientes (ligeras) salvedades: IP unifica todo el discurso narrativo en un único párrafo, escribe ese mayúscula en «señora del Adriático», sustituye «bagaje» por «equipaje», añade «sus» en «la inmensidad de males», y «en términos poco corteses» queda «en términos profesionales», a todo lo cual hay que sumar dos interpolaciones exigidas por el nuevo desenlace, como se verá. Páginas primeras de «Intrigas» en las que la literatura es re-escritura o, mejor, el acto creador es la caligrafía de una muestra, la obra nueva como imagen especular de otro(s) texto(s), ello es que

Hallábase Venecia en su mayor auge, cuando
un joven alemán llamado Alberto

y varias páginas más son aquí cita doble, escritura de Blanco y (re)escritura de Prat, lo que hace realidad, verdad poética llevada más allá de ella misma, al mundo, la ficción de Pierre Menard cuya obra «tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós» (Borges, 1972, p. 40): IP ha sido presa de su síndrome, y la escritura de Blanco es voz repatriada.

Ahora bien ¿en qué difieren las segundas partes, «fray Gregorio de Jerusalén» y «el síndrome Myslowitz-Braunschweig»? Téngase en cuenta ahora que, a propósito del relato de Blanco, Prat había escrito que en él «resultan evidentes la desproporción de las fases de la construcción narrativa, el automatismo de los personajes intermediarios y la rigidez del diálogo, así como la pobreza del estilo [...] (aunque el subtítulo del cuento, "Ensayo de una novela española", sugiera su posible naturaleza de simple esbozo argumental)» (1975, p. 15); nada de todo esto podría decirse de las «Intrigas» de IP: proporcionadas, sin personajes intermediarios, sin diálogo, y en un estilo más evocador; así las nuevas páginas del cuento.

5. El reseñista señaló su ausencia: «buen ejemplo de las capacidades narrativas de Blanco, al faltar relatos propiamente dichos o partes de su única novela, *Luisa de Bustamante*, lo ofrecen algunas páginas de la *Antología*» (Prat, 1972, p. 9).

En éste, Alberto, arruinado y burlado por Giannetta, decide suicidarse con una cantidad de opio «bastante a quitar la vida a veinte». Al disponerse a tomarlo, Blanco hace aparecer una persona, sólo una sombra, que «echó una carta sobre la mesa y desapareció». Por medio de ésta entrará en relación con fray Gregorio de Jerusalén quien lo involucrará, por dinero (con el que reconquistar la atención de Giannetta), en una aventura de espionaje político a primera vista, que resulta ser una venganza por hechos ocurridos hace muchos años, y cuyo desenlace llevará a Alberto y al fraile a morir en «dos calabozos subterráneos» (adjetivo ciertamente curioso hablando de Venecia), no sin que antes se descubra que el fraile es el padre de Alberto, a quien no había llegado a conocer nunca. Tal trama llevó oportunamente a IP a mencionar la relación con el *gothic tale* y con la *Weltanschauung* romántica y a señalar que «el papel de precursor de Blanco en el género de la narración histórica no admite dudas» (1975, p. 15).

«Intrigas» se bifurca en el momento en que Alberto está en «un café retirado que los mercaderes turcos solían frecuentar para tomar opio», pero el héroe de IP no es interrumpido por ninguna carta y lo toma, lo que ciertamente es más acorde con un Blanco contemporáneo de Coleridge, que le admiraba⁶, de Byron, muerto en 1824, el año anterior a la publicación del relato en *Varietades o Mensajero de Londres*, un Blanco que pudo leer las *Confesiones de un comedor de opio inglés*, de Thomas de Quincey, 1821, más acorde en fin con esa visión romántica y con una época en la que cualquier británico estaba familiarizado con el opio o alguno de sus derivados, algunos tan difundidos como el láudano⁷. Pero antes de seguir al personaje en su ensoñación, hay que referirse a las dos interpolaciones a las que antes he aludido. Si el Alberto de Blanco gasta todo su dinero, el de Prat, más previsor, al firmar la última libranza a su banquero lo hace:

apartando una mísera cantidad que mandó colocar, como guiado por una mano de fuerza superior, en bonos del Royal Dutch.

La segunda interpolación –corrección–, derivada de ésta, tiene lugar cuando Alberto, necesitado de dinero para recuperar la atención de Giannetta, envía a un criado a casa del banquero para, en Blanco, pedir «una pequeña cantidad de prestado» y, en Prat, «la pequeña cantidad endosada al Royal Dutch», lo que tanto en un cuento como en otro es denegado.

Renunciando, pues, al efecto de la carta salvadora, éstas son las primeras palabras donde IP se separa de su modelo:

en aquel pequeño bar del puerto empezó el opio a desarrollar su verdadero hechizo canónico⁸,

6. «Coleridge y Southey eran en esa fecha [1825] los únicos dos poetas ingleses que vivían en Londres o cerca de Londres [...] y tenían ambos por Blanco particular, muy viva estimación» (Piñeyro, 1910, p. 185).

7. Poco más tarde, aún en vida de Blanco, tendrían lugar las guerras del opio, motivadas por los beneficios que de su comercio obtenía la británica East India Company. En aquellos años «Inglaterra era un destacado importador de opio, tanto indio como turco, y no había por entonces la menor restricción impuesta a su venta; para ser exactos, Inglaterra consumía bastante más que China, calculando por habitante y año (aunque de mucha mejor calidad)» (Escohotado, 1989, II, pp. 153-154).

8. La transformación del «café» (BW) en «bar» (IP) abre la especulación de si *bar* no resulta un anacronismo en un texto (el de IP) que continúa otro publicado en 1825. La voz no figura en Coro-

mediante el cual el héroe se convirtió «en un fisiólogo, o al menos en un contemplador de fisionomías». Metamorfosis no falta de la lógica de la historia de la literatura, pues es este ser fisiólogo un motivo muy característico de las novelas históricas y Prat prolonga en sus «Intrigas» nada menos que la escritura de quien fue –son sus propias palabras– precursor de tal género narrativo. Y si, como dice Prat (1975, p. 14), «Blanco alterna "cervantinamente" –pero sin duda por descuido o precipitación– los dos nombres» del personaje central, pues nos presenta «un joven llamado Alberto», que unas líneas más adelante pasa a ser Ricardo, luego Alberto, de nuevo Ricardo y una vez más –y hasta el final– Alberto, en las «Intrigas» de IP, el opio «corrigió la torpeza de su creador y se contempló fundido Alberto en Ricardo (o Ricardo en Alberto)», como dos escrituras se funden en una, discurso homófono de dos relatos.

El sueño continúa:

De repente Alberto-Ricardo supo que estaba en Myslowitz. Alzó la vista. Y vio totalmente al fondo de la plaza, no, más lejos, al término de la ciudad, la escuela de Myslowitz –y su reloj que estaba parado, que no andaba hacia adelante y que marcaba poco más de las once–.

Esto inaugura las fantasías espaciales y las referencias a una percepción temporal anómala de Alberto-Ricardo, que siguen unas líneas más abajo:

Las gentes que un momento antes –¿o hacía ya dos horas?– le habían atraído tanto la atención, se habían digamos que esfumado. Le daba vueltas a la frase siguiente: «De siglo en siglo se hacen las cosas más extrañas» [...]. Para permanecer por completo despierto encargó un café solo. Empezó entonces a pasar media eternidad hasta que apareció con la taza el camarero.

Tras nuevas ensoñaciones, «las torres de todas las iglesias de Venecia le parecieron con sus campanadas de medianoche un coro de furtiva confirmación. Se hizo oscuro y cerraron el bar», lo cual le llevará a un paseo por el muelle junto a los botes y al desenlace:

Junto al último [bote] había un banco de piedra. «Banco», se dijo, y desaprobó que no firmase sobre fondo negro con caracteres dorados. Esta fue la última idea clara que tuvo esa noche. La siguiente se la dieron los periódicos de la mañana

minas-Pascual (1980); y Alfaro anota que es un término «usado desde hace mucho tiempo como extranjerismo corriente por los españoles de ambos mundos» (1970, *s.v.*), lo cual es bastante vago, además de que no está tan claro a la luz de que el *DRAE* no incluye *bar* hasta su decimoséptima edición (1947).

En Fernández García (1973, *s.v.*) se lee que «esta voz se documenta en una traducción hecha del francés en 1889 [de un folleto sobre la Exposición Universal de París] [...], igualmente en *La Ilustración Artística* del mismo año». Pero ya no vuelve a encontrarla hasta 1902 y la siguiente ficha lleva fecha de 1909 cuando en *Blanco y negro* se escribió que «la terraza, el bulevar, el *bar* han acabado con el café». Otro lapso hasta 1913 y la misma revista dice: «hay que frecuentar el *bar*, porque el *bar* está de moda». Si bien es verdad que Fernández García inicia su búsqueda a fines del XIX, también lo es que sus datos muestran más bien (dicho sea con todas las precauciones) un uso no muy extendido –continuado– de la voz en cuestión, de modo que en 1825 *bar* debiera haber tenido un sabor bastante bárbaro. Pero el que Blanco, hipotético autor de la continuación pratiana de «Intrigas», llevara en Inglaterra desde 1810 cierra la digresión, la nota bizantina, imagen del espacio que dibuja la crítica.

cuando se despertó al sol cálido del mediodía en un banco junto al agua: «Alza sensacional en Royal Dutch».

Viaje por el tiempo y el espacio que acaba en la polisemia de *banco* y en un sol que es también oro; final feliz para un Alberto-Ricardo otro que el de Blanco (que termina lejos de la luz y el mundo en su «calabozo subterráneo») y, aunque privado de la anagnórisis, resulta ser previsor, experimentador del opio y tocado por la fortuna («guiado por una mano de fuerza superior»).

El trance opiáceo es bastante típico («hechizo canónico»), así De Quincey escribió que «la sensación del espacio, y por último la sensación del tiempo, se vieron fuertemente afectadas [...]. A veces, tenía la impresión de haber vivido setenta o cien años en una noche; es más: a veces tenía la sensación de haber vivido un tiempo que excedía a todos los límites de la experiencia humana» (1953, p. 196). Y el que Alberto-Ricardo se traslade a su niñez encuentra su paralelo en la siguiente observación del opiófago inglés: «los incidentes más pequeños de la infancia, o escenas olvidadas de años posteriores, revivían a menudo» (*ib.*).

Las referencias al tiempo nos llevan de nuevo a Blanco, quien en su «Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles» había escrito, refiriéndose al ejemplo del deán de Santiago y don Yllán, de *El conde Lucanor*, que gira «sobre la idea sublime, sea verdadera o falsa, de que lo que llamamos *Tiempo*, ese ente misterioso del cual nadie se puede formar idea clara y distinta, aunque todos lo perciben no menos que su propia existencia, no es más que una creación de la mente humana que lo concibe en la serie de sus propias percepciones» y que «la superstición [...] de que la mente humana es capaz de impresiones independientes del universo físico, y de una existencia en que ni el *Tiempo* ni el *Espacio* tienen parte ni influjo, es una de las ideas, aunque vagas, grandiosas, que flotan en la imaginación» (Blanco, 1971, p. 219); palabras que leyó Prat, lo que atestigua el hecho de que las cita en su edición de los relatos de BW (Prat, 1975, pp. 11-12). Pero es que además no parece arriesgado suponer una pócima de opio —u otra droga— en el encuentro entre el deán y don Yllán. No se olvide ante quiénes estamos: «un deán que avía muy grant talante de saber el arte de migromancia, et oyó dezir que don Yllán de Toledo sabía ende más que ninguno que fuesse en aquella sazón; et por ende vínose para Toledo para aprender de aquella sciencia» (don Juan Manuel, 1971, p. 94). Es de particular importancia el que don Yllán no le deje hablar de su asunto al deán de Santiago hasta haber comido («díxol que non quería quel dixiesse ninguna cosa de lo porque venía fasta que oviesse comido [...]. Et después que ovieron comido, apartósse con él, et contol la razón porque allí viniera» (don Juan Manuel, 1971, p. 94), pero no sólo por «el carácter ritual» que adopta la comida en el relato, señalado por de Rivas (1969, p. 83), sino porque da la oportunidad al gran nigromante para «preparar» a su visitante y hacerle mostrar a las claras su conciencia e intereses reales. Pero es que hay un dato más: la fuente de don Juan Manuel para su ejemplo. Según de Rivas, se trata de un cuento árabe, en el cual «el elemento equivalente a las perdices es una *pipa en la que*, al iniciarse el cuento, Nâker-êl-Châmy [*el deán*] *inhala profundamente*. Al llegar Nâker-êl-Châmy al puesto de Gran Visir de Constantinopla y exi-

girle Hamd-Allah el cumplimiento de su promesa, Nâker-êl-Châmý le expulsa con cajas destempladas. Hamd-Allah le pide, como último e insignificante favor, que *exhale en la pipa*. Al hacerlo Nâker-êl-Châmý, se encuentra en el punto de partida del cuento, y Hamd-Allah le dice: "...tout ce qui'es arrivé n'est qu'un songe, et un songe de quelques heures" (1969, p. 88; los subrayados son míos). Arabes, pipas, sueños de humo, permiten explicarnos el efecto en el deán de una comida, lo que aclara un cuento que, de otra manera, es absurdo o inteligible únicamente a través de la hipnosis o alguna otra arte de seducción (que no se excluyen, sino que se confabulan con la dosis de opio). Muy cerca anduvo F. Rico al afirmar que «la clave artística del cuento es la equiparación formal de brujería y literatura» (1975, p. 105) y por el mismo camino que aquí se sigue, si tenemos en cuenta que había sido «borrada la distinción entre nigromantes, brujos y hierberos desde la Ley Sállica (424)» y que «a partir de Carlomagno —y quizá desde mucho antes— no sólo se habla de "plantas diabólicas" en términos genéricos, sino del opio en particular como una de ellas» y por último que «al llegar la baja Edad Media resulta abrumador el nexo existente entre la brujería en general y la ebriedad con fármacos distintos del alcohol» (Escohotado, 1989, t. I, p. 276)⁹.

Al igual, pues, que don Yllán muestra al deán una falsa realidad (que pondrá al descubierto lo más íntimamente real, por otra parte), don Juan Manuel narra al lector lo irreal, soñado, pero sin revelarle hasta el final que lo sea, con lo que se sale engañado de tal lectura (Rico, 1975), y ahora Prat utiliza otra vez la literatura para llevar a cabo un nuevo engaño, al ofrecer un texto no suyo (al menos parcialmente), del que se ha apoderado, sin advertirlo, y situar así al lector ante un discurso narrativo de dos dimensiones, espacio definido por las líneas blanca y práctica, versión renovada del doble ámbito de *El conde Lucanor*: la cámara subterránea de Toledo, por un lado, y cada una de las sedes del recorrido hasta la papal, por otro. Fusión de espacios, de tiempos, de realidad e irrealdad y, por fin, de escrituras, nuevo filtro que transporta al lector a otro sueño, el mismo engaño.

Por otra parte, la referencia al opio establece un nuevo vínculo entre la literatura de Prat y lo novísimo, en cuyas obras reaparecen las drogas, silenciadas (¡excepto el alcohol!) junto a tantas otras cosas en los años anteriores, como cualquier lector habrá observado¹⁰.

Prat subtitula el cuento: «El síndrome Myslowitz-Braunschweig», de donde ya conocemos el primer elemento, Myslowitz, nombre alemán de la ciudad hoy polaca, en la que Alberto-Ricardo nació y, o al menos, se educó, y espacio al que vuelve en su ensoñación, síntoma, pues, del opio. El héroe de Blanco, por el contrario, procede de otro lugar. Al recibir la carta a la que antes he aludido, «fijó los ojos en el sobrescrito y halló lo que decía: "Al Señor Alberto de Nuremberg"», lo que abre una nueva perspectiva cervantina en la confrontación de los dos textos, el texto y su apócrifo. El segundo elemento del subtítulo está también presente en el relato:

9. Sobre suspensión del tiempo en la literatura medieval, *vid.* Filgueira Valverde (1936).

10. *Vid.* la valoración de Bousño sobre las drogas nombradas en la poesía de G. Camero (1979, p. 33).

Se vio sentado allí moreno y silencioso. *Braunschweiger*. Se había abierto el sésamo de ese nombre que debía albergar en su interior todas las riquezas. Sonriendo con una pasión infinita tuvo que pensar por vez primera en los habitantes de Braunschweig, que pasan su vida estrechamente en su pequeña ciudad centroalemana y que nada saben de sus virtudes mágicas depositadas en ellos con su nombre.

Efectivamente, es el nombre de una localidad de la Baja Sajonia, pero como *banco* anteriormente (o finalmente, si nos referimos al relato) *Braunschweiger* se bifurca: es el gentilicio correspondiente y, al mismo tiempo, se deja traducir como «moreno y silencioso», tal como el texto de IP dice¹¹. Así, pues, el viaje fantástico a la escena de su infancia y el silencio y la meditación sobre las palabras son aquí los síntomas de la experiencia opiácea que dan nombre al síndrome.

Sobre las circunstancias que le condujeron a IP a hacer suyo este relato de Blanco y no alguno de los otros, habrá que tener en cuenta el que la acción se sitúe en Venecia, emblema del *gothic tale* (Prat, 1975; p. 15), pero emblema también novísimo desde la «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (*Arde el mar*) de P. Gimferrer, a quien se considera como «creador de lo que los horteras llaman "escuela veneciana"» (L. M.^a Panero, 1979, p. 111a; *vid.* también Jurado López, 1981). Otro eslabón más que enlaza con lo novísimo, si bien la escritura de Prat es siempre marcadamente original. Así, en «A X.», poema de *Para ti* (1980), puede verse su particular uso del tópico:

Me asesinabais tus alumnas puras
Manquita, ven; ven, necia

(vv. 1-2)

Habrà de tenerse en cuenta también el rasgo cervantino ya aludido del cuento de Blanco como invitación al apócrifo, pero sobre todo una cierta tradición de reescritura que rodea a la obra del heterodoxo. Ya hemos anotado un plagio parcial, como el de «Intrigas», a propósito de las *Cartas de España* y el *Don Esteban* de Llanos. Habría que añadir la alerta que suscitó en IP una de las narraciones de Blanco que él editó, "Costumbres húngaras", sobre la cual escribió que

no puede tratarse sin cautela crítica, ya que el método con que se inserta el núcleo del suceso («Historia de un año en Hungría»), separado radicalmente de una introducción convencional, hace sospechar de una autoría híbrida o de una fuente argumental previa (1975, pp. 12-13),

a lo que ha de agregarse lo que se dice en nota:

En prensa estas páginas, don Vicente Lloréns me comunica: «*Costumbres húngaras*... me parece texto traducido o adaptado de alguna revista inglesa o de los libros que publicaba Ackermann sobre paisajes y costumbres de lejanos países» (*ib.*, n.).

11. Unas líneas más arriba de las citadas en el texto: «su mirada se posó sobre su mano. La reconoció: era una mano *morena*, etíope, y mientras que *sus labios seguían severamente cerrados*, pegados uno a otro, *negándose a la palabra* y a la bebida» (los subrayados son míos).

Por otra parte, *Luisa de Bustamante*, en cuanto novela inacabada llama a ser completada, a la escritura, pero si esto sucede con esta narración también puede ocurrir con cualquier otra («Intrigas», por ejemplo: basta con mutilarla).

En esta práctica de apropiarse y alterar la escritura *blanca*, el soneto «Night and Death», que ha merecido los mayores elogios, es un auténtico generador de textos, a través –pero no sólo– de varias traducciones. El mismo Blanco ya intervino sobre el poema y lo corrigió dos veces –según Lloréns, 1972, pp. 303-305– o tres –según Murphy, 1989, pp. 207-208–. Pero además es que la tercera o cuarta de las versiones, la última en cualquier caso, es sospechosa a juicio de Lloréns, pues introduce gran número de variantes, no hay mención de ella en los diarios de Blanco, y las explicaciones que da su editor, James Dykes Campbell, son poco convincentes, lo que le hace verla como espuria e incluso llega a preguntarse si no será esta versión obra de William Sharp (1972, pp. 305-306). Atribución de versiones, superchería textual.

En cuanto a las traducciones, el primero en ponerlo en español fue Alberto Lista (*vid.* de Cueto, 1922, p. 319), su amigo de juventud, después de Clemente de Zulueta, por quien BW se trasladó a Liverpool (*vid.* Murphy, 1989, p. 233, n. 27), luego Rafael Pombo (*vid.* Menéndez Pelayo, 1881, vol. III, p. 583, n.), en prosa Enrique Piñeyro (1910, p. 196), en alejandrinos Fernán-Coronas (1919, p. 701), también en prosa Hurtado y González Palencia (1926, *vid.* de Entrambasaguas, 1954, p. 338, n.), Antonio Elías (*ib.*, pp. 348-349) y dos veces Jorge Guillén (Blanco, 1974, pp. 330-331), además de una traducción al latín de Samuel Bond (*vid.* Menéndez Pelayo, 1881, vol. III, p. 583, n.) y otra al francés debida a Juan María Maury (*vid.* Juretschke, 1951, p. 661). Pero, por si esta multitud de textos diferentes, provenientes todos del alabado soneto, no dice lo bastante sobre esta tradición de la que hablo, véase lo pertinente que resulta a mis propósitos el siguiente comentario de Piñeyro, uno de los traductores

En vez de «abeja, hoja é insecto» [por «fly, and leaf, and insect-] del primer terceto puso Lista «brizna sutil», lo cual abrevia demasiado literalmente. Esa línea, sin embargo, es positivamente en el original inglés como una cuerda tirante, un obstáculo contra el cual sin remedio hay que tropezar. Yo por *fly* traduje *abeja*, pues si bien el significado natural de la palabra es *mosca*, la abeja, no hay duda, es una mosca grande. Pero de todos modos *fly* é *insecto* en el mismo verso son vocablos idénticos para el caso, dicen lo mismo: repetición inútil por consiguiente y descuido probable del autor.

Por esta razón cuando el poeta William Sharp, colector de una conocida antología de sonetos, inserta, comenta y sobremanera elogia el de BW, suprime la palabra *fly* y en su lugar pone *flow'r*, flor (elidiendo la vocal segunda para conservar la medida), y agrega entonces: «Me he permitido este cambio, que todo comentador ha deseado hacer, ó debido hacerlo. Si White no empleó *flow'r* por *fly*, nos cumple al menos suponer que tuvo la intención de hacerlo» (1910, pp. 197-198)¹².

12. Y véase lo que escribió Fernán-Coronas sobre la traducción de Pombo citada en el texto: «por querer conservar el endecasílabo y la forma íntegra del soneto hubo de verter con menos exactitud una parte del original, y, suprimiendo detalles y expresiones muy características, justificó un tan-

Prat, pues, presenta los síntomas del síndrome Pierre Menard e inicia la reescritura de las «Intrigas» de Blanco, pero en su camino caligráfico es atraído por el cántico de esta tradición de versiones, de «descuidos» de Blanco corregibles y corregidos por sus comentaristas y traductores, por el intenso rumor de los plagiaros, por el impulso de la posesión de un lenguaje poético, y enmendará a su gusto el cuento. Literatura hecha de literatura, voz robada, misteriosa obra pirata, escritura de 1825 que se rectifica en 1976, se hace otra. De siglo en siglo —estoy por decir— se hacen las cosas más extrañas y de texto en texto se deshace la idea de literatura en otra más extraordinaria.

to el dicho de los italianos: "traduttore, traditore" [...] aquello de "vuelto en profundo pasmo de gratitud, ora y espera" es añadidura de Pombo. *En el primer terceto* todo es, igualmente, de su propia cosecha, excepto aquella expresión valiente "un sol velaba mil", que, sin embargo, pertenece más bien a Samuel Bond: "mille unus soles velabat"; pero por muy bella que sea esta compendiosa frasecita, no basta para suplir los versos nono, décimo, undécimo y duodécimo del texto inglés» (1919, p. 700).

REFERENCIAS

- ALFARO, R. J. (1970): *Diccionario de anglicismos*, Madrid, Gredos, 2.^a ed.
- AMUSCO, A. (1982): «IP: el sueño tardío del cubismo», *El País*, 29 de agosto, «Libros», p. 4.
- BLANCO WHITE, J. M.^a (1971): *Antología de obras en español*, ed., selec., pról. y notas de Vicente Lloréns, Barcelona, Labor.
- (1974): *Obra inglesa*, ed. y pról. de Juan Goytisolo, Barcelona, Seix Barral.
- (1975): *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra y otras narraciones*, ed., pról. y notas de Ignacio Prat, Barcelona, Labor.
- BLESA, T. (1989): «Preparativos», *Caracola* (Zaragoza), 3-4, pp. 5 y 7 de «Cuadernos de Fantástica».
- BORGES, J. L. (1972): *Ficciones*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- BOUSOÑO, C. (1979): «La poesía de Guillermo Carnero», en G. C., *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, pp. 11-68.
- COROMINAS, J. y PASCUAL, J. A. (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- DE CUETO, L. A. (1922): «La traducción castellana del famoso soneto de Blanco White», *Revista de Literatura*, VI, pp. 337-349.
- (1922): *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Sucesores de Hernando (BAE), t. III.
- DE ENTRAMBASAGUAS, I. (1954): «La traducción castellana del famoso soneto de Blanco White», *Revista de Literatura*, VI, pp. 337-349.
- DE QUINCEY, T. (1953): *Confesiones de un comedor de opio inglés*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- DE RIVAS, E. (1969): *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad del Zulia.
- DON JUAN MANUEL (1971): *El conde Lucanor*, ed., intr. y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- ESCOHOTADO, A. (1989): *Historia de las drogas*, Madrid, Alianza, 3 vols.
- FERNÁN-CORONAS, O. M. I. (1919): «Blanco White y Draconcio», *BRAE*, VI, pp. 699-708.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. (1973): *Anglicismos en el español (1891-1936)*, Oviedo, Gráficas Lux.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. (1936): *La cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- JOVER, J. L. (1983): *vid.* Prat, 1983.
- JURADO LOPEZ, M. (1981): «Venecianismo, alejandrino, grecismo geográfico y mitologismo», *Hora de poesía*, 13, pp. 86-90.
- JURETSCHKE, H. (1951): *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C.S.I.C.
- LLORENS, V. (1968): *Liberales y románticos*, Valencia, Castalia, 2.^a ed.
- (1972): «Historia de un famoso soneto», *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*, Madrid, Gredos, pp. 299-313.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1881): *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Librería Católica de San José.
- MURPHY, M. (1989): *Blanco White. Self-banished Spaniard*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- NAVARRO, R. (1982): «Mustio jacinto», *El Ciervo*, 375, p. 33.
- PANERO, L. M.^a (1979): «Ultima poesía no española», *Poesía*, 4, pp. 110-115.
- PIÑEYRO, E. (1910): «Blanco White», *Bulletin Hispanique*, XII, p. 71-100 y 163-200.
- PRAT, I. (1972): Reseña de BW (1971), *Insula*, 305, p. 9.
- (1975): *vid.* BW (1975).
- (1983): *Para ti (1963-1981)*, ed., pról. y notas de José Luis Jover, Valencia, Pre-textos.
- RICO, F. (1975): «Brujería y literatura», en *Brujología. Congreso de San Sebastián*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- SILES, J. (1982): «Su poesía», *Pueblo*, 22 de enero, «Viernes literario», p. 3.