

de las redacciones madrileñas y dio muchos libros al éxito o el fracaso de teatros y espectáculos del «género frívolo». Años de posguerra con bares americanos, *cocottes* francesas, exhibicionismo sexual de todo tipo, cocaína y modas yanquis, vanguardia, paseos ultrai-cos por los barrios bajos, extravagancia en el vestir y un culto regular y gregario por la vida de café, escaparate de personajes.

En estos pequeños retratos el texto alcanza sus momentos más felices (en parte debidos a anteriores libros de semblanzas del autor). Los mejores son, seguramente, los medallones de Valle-Inclán, Unamuno, Gabriel Miró, Marañón y Pérez de Ayala. No carecen de gracia algunos cáusticos y fugaces perfiles de contemporáneos: Rafael Alberti («un joven rubio que parecía una estatua que se hubiera decidido a tomar el tranvía»), Federico García Lorca («era como un chico de pueblo ordinario que se hubiera puesto un lazo de seda en el pelo y sentado frente a un piano a hacer gracias... era feo, agitanado y con cara ancha de palurdo. Vestía cursimente y presumía de ser gracioso, espiritual y mariquita del Sur») y Gerardo Diego («con esa pose o esa extraña sinceridad de atontado oficial»).

En cambio, ante los personajes de sangre real, la prosa de CGR hace invariables flexiones palatinas. Así, la amistad del príncipe alemán Luis Ferdinando es «una condecoración prendida en el alma». Ante Alfonso XIII, ya desterrado, el escritor se considera «como uno de aquellos correos del rey que atravesaban fronteras con una misión y con el alma condecorada por la confianza de su señor».

Desde luego, las actitudes políticas de izquierda son desvalorizadas, tanto desde el punto de vista social como estético. La propaganda revolucionaria tiene «un tono amenazador y, sobre todo, grosero, hijo del feísmo y de un rencor acumulado que salía por todas partes como un irrespirable humo denso...» En 1936 Madrid es «odioso, cargado de ordinariedad y de resentimiento».

El memorialista, con la voluntad de recobrar su pasado, aunque con la desgana que nace de desvalorizar casi toda su obra, deja su historia en manos de la fiel y traidora memoria, auxiliar del olvido. Lo sincero es, por fin, como dije antes, el autorretrato inocultable. Más que sus ochenta libros, de los cuales apenas perdura su biografía de Baudelaire, más que sus seis mil artículos, habitantes de laberínticas hemerotecas, más que su militancia indirecta al servicio de una virulenta derecha, también objeto de su desengaño: «No sé si el oro de Moscú será como el oro de las derechas españolas: un poco de cobre roñoso sin ninguna comprensión ni amor por las plumas que las hemos defendido».—BLAS MATAMORO (*Ocaña* 209, 14 «B», MADRID-24).

CASTRO, GUILLEN DE: *Las mocedades del Cid*. Ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid. Ediciones Cátedra «Letras Hispánicas». 1978. 188 pp.

Durante algún tiempo, y debido a circunstancias poco propicias científicamente en el fecundo campo del drama nacional barroco, sólo han deslumbrado algunos pocos astros, embotando la percepción e impidiendo la justa apreciación de una realidad que con los continuos albores que se van proyectando sobre ella se muestra con una textura y conexiones sumamente complejas y enrevesadas.

Quizá vaya siendo ya el momento de reducir las aproximaciones puntuales e impresionistas en favor de una postura mucho más sistemática y constante con la que de una forma organizada se puedan ir recorriendo sus vericuetos, como sigue haciendo el investigador Luciano García Lorenzo en la presente edición de Guillén de Castro, quinta publicación de la serie de estudios que desde hace unos años viene dedicando a este dramaturgo y al conjunto dramático y cultural valenciano que representa.

El trabajo en este campo, como el mismo estudioso da a entender, es arduo y lento, hay que andar al mismo tiempo que se abre el sendero, porque, a pesar de la gran importancia que tiene y ha tenido el teatro en la literatura española, aún no se ha establecido una morfología dramática ni, por supuesto, una metodología científica apropiada.

Identificar, además, las peculiaridades dramáticas de Guillén de Castro, máximo representante de la escuela valenciana o, al menos, el que proyectó sus presupuestos artísticos a la suficiente altura de perfección como para que se pudieran perpetuar, supone indirectamente pormenorizar el desarrollo que se fue produciendo desde la comedia y tragedia renacentista hasta el drama nacional, revisando dramaturgos de la categoría de Virués, Rey de Artieda, los Argensola, Tárrega, Gaspar de Aguilar, Remón, Cervantes y otros, hasta la primera etapa dramática del mismo Guillén.

Sobre todo ello se ha ido convirtiendo García Lorenzo en uno de los más expertos especialistas con este *corpus* de publicaciones que siguen de cerca las de aquellos ilustres pioneros como fueron V. Ximeno, Pérez Pastor, H. Merimée, Juliá Martínez, Martí Grajales y O. H. Green, y le colocan en un lugar destacado entre otros importantes investigadores que en diferentes momentos también han tocado aspectos interesantes del mismo dramaturgo, como Pedro Salinas, Angel Valbuena Prat, Joaquín Casaldueiro, Courtney Bruerton, Robert R. La Du, William

Wilson, Ion T. Agheana, John G. Weiger y otro medio centenar de ilustres estudiosos del tema.

La presente edición de García Lorenzo, realizada sobre el texto de la publicada en la primera parte de las comedias de don Guillén de Castro, teniendo a la vista las de Merimée, Saïd Armesto y Juliá Martínez, presenta, además de algunas correcciones de falsas lecturas anteriores y una más adecuada puntuación, la formidable aportación de más de trescientas anotaciones al texto en las que, por un lado, se comentan exhaustivamente desde los problemas filológicos fundamentales hasta las múltiples alusiones históricas o historicolegendarias que ofrecen la seguridad y amplitud de miras que le proporcionan estudios anteriores sobre otras obras de este mismo dramaturgo.

Una cualidad poco corriente se puede destacar también en algunas de ellas; y es su función altamente pedagógica que, en su brevedad, las convierte en verdaderos indicadores del desarrollo de la acción y del proceso psicológico de los personajes, lo cual incide en una más intensa y rápida comprensión de sus eminentes valores artísticos.

En las sesenta páginas del estudio preliminar analiza este crítico las características peculiares del teatro de Guillén, que son a grandes rasgos las de la escuela valenciana. Denso ambiente de tragedia, dramaturgia burguesa y urbana carente de los elementos folklóricos, rurales y del vitalismo desordenado de Lope, individualización de los personajes con rasgos típicos y constantes, elementos cómicos no personificados en un figurón, sino diseminados de forma mucho más natural en diferentes episodios y personajes de la obra y, por último, incluso la misma métrica aún bastante atada al concepto renacentista de la autonomía estrófica en su superabundancia de redondillas, quintillas, tercetos y décimas, siendo hasta los romances, como muy bien señala este investigador, trozos enteros de romances tradicionales.

Y, por otro lado, extrae con precisión las claves estructurales y temáticas de la misma que se pueden resumir, en líneas generales, en los siguientes puntos: el drama desarrolla la maduración psicológica y social del héroe épico desde que se ordena caballero hasta que merece del rey y de Jimena la mano de ésta. El proceso de esta maduración se va logrando a través de las complicaciones que los temas básicos del honor y del amor van produciendo fundamentalmente entre los dos protagonistas, Rodrigo y Ximena, por la obligada venganza que tomó aquél del padre de ésta, y de forma secundaria el tercer vértice del triángulo amoroso representado por los intere-

ses de doña Urraca respecto del Cid, y el tercero también del triángulo político o del honor en el que interviene el propio rey obligado a ejercer la autoridad.

La espada, las espuelas y el altar de Santiago, presentes en la escena de apertura de la obra, se convierten en los símbolos reales y constantes de todo el desarrollo conflictivo. Cuando, tras la superación de las diferentes pruebas, don Rodrigo se convierte en Cid, es decir, en buen guerrero, buen vasallo y buen cristiano, entonces es el momento de llegar a la concordia final del matrimonio y de la obra.

Antes de cerrar este estudio, García Lorenzo detecta con precisión los orígenes dentro de esta obra de otra del mismo autor, *Las hazañas del Cid*, y aquilata hasta qué punto se la puede considerar como continuación de los gérmenes conflictivos que Guillén ha venido introduciendo en ésta. En cuanto a la sucesión histórica de los acontecimientos, quizá se pudiera aceptar que es una continuación, pero no así como obra dramática. Los gérmenes desarrollados se apartan totalmente del conflicto planteado en *Las mocedades del Cid*, para centrarse en la abierta hostilidad de Sancho contra su hermana Urraca y más exactamente en la heroica actitud de Zamora y de Arias Gonzalo ante los ataques de Sancho.

En resumen, la presente edición se convierte en un paso más en profundidad dado por el abigarrado sendero del teatro valenciano, el único que, bien explorado, nos podrá informar algún día del verdadero proceso que siguió la formación del drama nacional y de cuáles son sus ingredientes primarios en orden a sistematizarlos y convertirlos en universalmente válidos en otras parcelas de esta fecunda y complicada época.—CARMEN MENENDEZ ONRUBIA (*Instituto Miguel de Cervantes. Duque de Medinaceli, 4. MADRID-14*).

ORIGINALIDAD Y REESCRITURA

Alejandro Paternain es un escritor uruguayo con una sobresaliente labor crítica en la que, junto a un extremado rigor conceptual, aparece la precisión lírica, la confianza en el diálogo profundo que se establece entre el autor y cada lector..., si es que se establece, y si no, busca a la vez que los fallos estructurales o la inadecuación del discurso literario, la debilidad de una voz. Ese diálogo es el que tam-

bién pretende como creador. Para lograrlo, Paternain eligió un camino difícil, el de la reescritura y adaptación de textos prestigiosos.

Dos rivales y una fuga, además de ser el título del libro que hemos leído, su más reciente publicación (*), lo es de uno de los relatos que lo componen y que se basa en *El duelo* de Joseph Conrad. Los otros dos son *Juanita la vasca*, que procede de un cuento de Nerval, *Jemmy*, y *La voz de Aura*, que surge de una leyenda vascuence anterior al siglo XIII, que luego de ser traducida al latín llega al español en 1899.

No es copia, ni siquiera realmente una adaptación, como la define el propio autor. Se trata de una re-creación en sentido estricto. La acción creativa se ejerce en una segunda instancia, ya no a partir de una sustancia «real», proveniente de algunos de los planos de la experiencia, sino sobre la «sustancia informada», es decir, una obra literaria: un contenido y su peculiar disposición. No se trata de cambiar detalles aquí y allá; el autor se apodera del sentido de la anécdota y le imprime el sesgo que quiere y la reestructura de acuerdo a nuevas leyes. Todo eso envuelto en nuevos paisajes y conducido mediante un lenguaje propio.

La necesidad de la transformación no excluye la modestia del ejecutante: en *Dos rivales y una fuga* se dice de uno de los personajes que «sostenía que los narradores de este país tendrían que escribirlo —o reescribirlo— /un relato que le apasionaba/ como un buen músico trabaja un tema ajeno, variándolo y ajustándolo a las necesidades de otros instrumentos y a las características del clima».

La admiración por los maestros guía la elección e invita al «saqueo». Es la misma actitud de veneración y audacia que llevó a Virgilio a centrar una de sus escenas de *La Eneida* en la comparación entre las almas y las hojas de otoño que había creado Homero algunos siglos antes para su *Odisea*. Del mismo modo, Dante cierra su Canto III del Infierno con la imagen de las almas cayendo en el bote de Caronte «una tras otra como las hojas en otoño». Lo que la concepción de *mimesis* en la antigüedad volvía normal y deseable, el ideal de originalidad moderno, con su énfasis romántico, transforma en plagio. Pero este siglo, por momentos, va dejando a un lado la individualidad creadora autosuficiente, esta misma, un mito. La búsqueda de fuentes primitivas, el recurrir a tradiciones y paradigmas puede nutrir una originalidad tan poderosa como la de Borges, citado por el mismo Paternain.

(*) Alejandro Paternain: *Dos rivales y una fuga*, Acali Editorial, Montevideo, 1979.

En esa mezcla de veneración por los modelos y desmitificación de ciertas concepciones estéticas encuentra el escritor uruguayo el punto justo para el ejercicio de su humor que puede ser tierno y también irónico, y que sobre todo en *Juanita la vasca* y *Dos rivales y una fuga* es el instrumento-guía de crítica a valores e instituciones «intocables». De ese modo, el lugar que en Conrad ocupa el honor, aun para ser criticado, en Paternain está «vacío» y debe ser llenado por el absurdo que se precipita hacia el final en una sucesión de situaciones antihéroicas que parecen surgidas de una imaginación surrealista. Un duelo llevado adelante a través de una pulseada, al frente de dos tribus de indios salvajes o mediante las cartas resulta un duelo desvirtuado en sus caracteres más esenciales aunque, paradójicamente, éstos tengan que ver con las formas. Un discurso realista dentro de un ambiente fantástico, o viceversa, es una fórmula efectiva de expresión del humor que, además, armoniza muy bien con el ágil *fluir* de la narración y con el gusto por la aventura que demuestra el autor.

Puesto que no conocemos el cuento de Nerval ni la leyenda vascoence, no intentaremos un trabajo de arqueología literaria para rastrear los restos del supuesto original. Es claro, sin embargo, que el gran hallazgo para el desarrollo narrativo de *Dos rivales y una fuga* es la creación de una narración-marco, el cuento dentro del cuento. De esa manera se establecen dos discursos paralelos que pueden volverse contrapuntísticos. En cierta forma uno de esos discursos corresponde a la línea básica de Conrad, con lo que queda aislada y puesta de relieve la intervención de la música que, en principio, acompaña la primera línea narrativa, luego llega a ilustrarla, a inmiscuirse y, por último, casi a sustituir a la anécdota original.

En los tres relatos se trasluce un *in crescendo* de fantasía a partir del realismo con que están planteados. Una mujer voluntariosa que domina a su marido termina transformada en una figura mítica que reina e impone su ímpetu civilizador sobre una tribu de belicosos indígenas: una aventura doméstica—conseguir marido—llega a convertirse, a través de raptos, persecuciones y equívocos, en una leyenda famosa. El autor parece buscar en la fantasía, la magia o la locura, la libertad que le falta en los estrechos esquemas iniciales. Esa necesidad de apertura, de profundización en los valores más que en los hechos, encuentra su máxima expresión en el lirismo con que Paternain bordea su ironía, y especialmente en *La voz de Aura*. En este relato sobre un entramado de guerras y sitios se instala la emoción de la poesía a pesar de la ambigüedad de los caminos y de la fugacidad de la consecución de esa aspiración tan humana.