

DE ROSALES, DE CERVANTES Y DE LA LIBERTAD

Recuerdo bien aquella tarde que conocí a Luis Rosales. Fue en la primavera de 1960. Nos presentó un amigo común y antiguo colaborador también de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS: José María de Quinto. En aquellas fechas, algunas de las revistas donde yo escribía se habían ido a pique, y José María de Quinto me sugirió que escribiera en CUADERNOS. Como le hiciera ver que no conocía a nadie en esa publicación, él me dijo que me presentaría a su director, Luis Rosales. En efecto, concertamos la cita y fuimos los dos a CUADERNOS en la moto que De Quinto tenía entonces, y que era tan conocida como él en la vida literaria de 1960.

Alto, grueso, campechano, Rosales dijo que no tenía inconveniente, que en principio estaba de acuerdo. Necesitaba un colaborador de teatro, y si mis artículos le gustaban, me incorporaría a la revista. Quedamos en que, pasados unos días, le entregaría una primera colaboración que serviría de prueba. De Quinto y yo nos fuimos después a tomar unos «chatos» de vino, y estuvimos hablando de teatro, de literatura y de los problemas de la vida española, que continúan siendo los mismos.

En cuanto regresé a la casa de huéspedes en que vivía entonces, me puse a trabajar en el artículo para CUADERNOS. La temporada había sido bastante floja. Sólo un importante estreno: *La cornada*, de Alfonso Sastre. Dedicué a *La cornada* una amplia atención, y también me referí a algunos temas más, que ya no recuerdo. Con el artículo en el bolsillo, me presenté por segunda vez en la revista. Rosales me recibió en su despacho. Como en la entrevista anterior, fumaba un puro habano, cuyo fuerte aroma impregnaba la atmósfera del despacho y de la contigua sala de redacción. Echó un vistazo a mi artículo y, con gran cautela, dijo que de extensión estaba bien. Que le llamara a la semana siguiente: ya lo habría leído y me podría dar una respuesta definitiva acerca de mi posible colaboración regular. Nos despedimos.

—*Encantao*—dijo con su inveterado acento andaluz, ese acento que tan a menudo le hace convertir la *s* en *ch*, sonriente y levantándose a medias del sillón.

Pero no hube de esperar a la otra semana. Al día siguiente me llamó el propio Rosales por teléfono. Que ya había leído el artículo. Que le había gustado mucho. Que le parecía muy bien que me incor-

porara al equipo de colaboradores de la revista. Que preparara rápidamente más original, porque iba a cerrar en breve los números de verano. Fui a darle las gracias, pero él me cortó diciendo:

—De nada, de nada. Hasta pronto. Encantao.

De este modo empecé a colaborar regularmente en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS y a ser, casi de inmediato, uno más de los innumerables amigos de Luis Rosales, que, como es sabido, son legión, y los hay de todas las edades y de todas las tendencias. Además de su círculo de amigos más íntimos—escritores de su edad, creo que en su mayoría «desilusionados» como él—, Rosales ha sabido establecer lazos de fuerte y sincera amistad con escritores de promociones muy posteriores, sucesivamente incorporados a la vida literaria en estas dos últimas décadas. Todos los escritores jóvenes que hemos estado vinculados a CUADERNOS—pienso en Fernando Quiñones, en Félix Grande y en otros muchos—hemos encontrado en Rosales un amigo entrañable, abierto y generoso. Parafraseando a Machado, cualquiera de nosotros puede decir de Rosales que es un hombre «en el buen sentido de la palabra, bueno». Pero ¿me permite el lector que volvamos a aquellos días de la primavera de 1960?

Los problemas de la vida española, he dicho antes, continúan siendo los mismos; ahora quiero añadir que, si bien nada ha cambiado en la estructura de nuestra sociedad, algo importante ha empezado a cambiar en la estructura mental de los españoles. Hoy se está generalizando una conciencia de que las cosas no están bien como están. En 1960 éramos muy pocos quienes pensábamos así. Por consiguiente, adoptar una postura abiertamente crítica, incluso en materias artísticas, era poco viable desde una tribuna pública. (No digo que hoy sea realmente viable, pero sí parece evidente que es menos inviable que entonces.) Además de la censura, no hay que olvidar la autocensura que existía en las publicaciones periódicas de aquellos años. Sólo en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS y en dos o tres revistas más—en *Insula* o en *Primer Acto*, por ejemplo—era posible escribir, no diré *con libertad*, pero sí con *un poco de libertad*. Era muy poco—sigue siendo muy poco—, ciertamente, sí; pero en contraste con las demás publicaciones periódicas era *algo*, y el hecho de ser algo suponía la posibilidad de tomar, a nivel personal, determinadas posturas independientes, determinadas actitudes críticas. Al abrir las páginas de CUADERNOS a la colaboración de algunos escritores jóvenes e inconformistas—actitud que, con buen criterio, José Antonio Maravall ha sabido mantener y desarrollar—, Luis Rosales no obedecía a otra orientación que a la dictada por sus propias convicciones liberales, por su rigurosa ética

intelectual. Recuerdo que más de una vez tuvo problemas de régimen interior a cuenta de algún artículo mío. En una ocasión, al contarme lo sucedido cuando ya el temporal había amainado, terminó diciéndome:

—Te digo esto para que lo sepas, no para coaccionarte. Tú sigue escribiendo como quieras.

Le di las gracias y se despidió como siempre:

—Adiós. Encantao —mientras medio se levantaba del sillón.

Esto no quiere decir que él estuviera de acuerdo con aquel artículo mío. Seguramente no lo estaba. Pero el Rosales de 1960 había descrito ya la gran evolución de pensamiento que tan perfectamente se refleja en su obra a partir de *La casa encendida* (1949). Esa evolución se suele entender como un giro hacia la intimidad y la subjetividad, y así es, en efecto, pero siempre que no olvidemos que *unanimemente*, en la nueva perspectiva intimista y subjetivista del escritor surge, como una derivación última y fundamental, el descubrimiento del *otro*. De la relación con el *otro* y del problema de la libertad tratan muchas páginas de *Cervantes y la libertad*, esa gran obra, publicada precisamente en este 1960, que —con sus alrededores— estoy evocando. Desde sus convicciones católicas y a la vez humanistas, Rosales llamaba la atención sobre el valor de la libertad de la persona humana en el pensamiento de Cervantes y en el pensamiento católico. No sabremos nunca lo que habría pensado Cervantes de los puntos de vista de Rosales ni tampoco lo que pensó la mentalidad católica española de aquel momento, un momento en que casi nadie sospechaba la inminente apertura conciliar y posconciliar. Aun dentro de un plano literario, *Cervantes y la libertad* proponía, además de nuevos modos de entender a Cervantes, nuevos modos de entender la libertad en la vida española, aunque no todo el mundo lo supiera o lo quisiera ver. Pienso que esta propuesta indirecta de Rosales —al lado de media docena de libros más— tiene ya un profundo, positivo valor histórico.

Era necesaria esta pequeña divagación para comprender que el talante personal de Luis Rosales —su innata condición de hombre de bien— es inseparable de su pensamiento auténticamente liberal, o si se prefiere, a la inversa. Pensara Rosales como quisiera acerca de la religión o de la monarquía, su sentido de la libertad era tan puro y verdadero, que constituía un sólido puente de comunicación con aquellos jóvenes de 1960, que, aunque no esperábamos exactamente lo mismo que él esperaba, coincidíamos con él en estimar la libertad como un bien muy alto y como una necesidad inexcusable. La conciencia de la libertad, como la conciencia del arte, une a los hombres. Ade-

más, la rigurosa ética personal, la bondad personal, son cualidades ante cuya presencia no se puede permanecer indiferente. Nos obligan a la admiración. A la admiración de quien, como Rosales, ha sabido sostenerlas en su más elevado vértice.

Sin embargo, y aun pareciéndome importantes todas estas cosas —importantes, sobre todo, al comprobar hasta qué punto está hoy envenenada nuestra vida literaria—, no es particularmente de esto de lo que aquí quiero hablar. Quiero hablar del magisterio intelectual de Rosales, eligiendo como muestra dos cuestiones que me preocupaban profundamente en 1960 y que me siguen preocupando hoy: la antinomia realidad-imaginación y el concepto de la libertad en algunas novelas cortas de Cervantes; más concretamente, en *El celoso extremeño*.

No puedo ocultar que mi interés con respecto al primero de estos puntos surge por el hecho de haberme tenido que enfrentar, en mis modestas experiencias como narrador, a los «tirones» con que estas dos fuerzas antinómicas y exigentes, realidad e imaginación, convierten el acto de narrar en una permanente lucha de contrarios. (Sólo nuestros críticos al uso, en sus cómodos y convencionales esquemas y clasificaciones, pueden admitir que los términos «realista» e «imaginativo» son conceptos absolutos e independientes entre sí). Siempre he pensado que esta antinomia, que desde luego es común a todos los géneros literarios, encuentra su mayor expresividad en el cuento y en la novela corta, en cuya historia —desde las formas más antiguas, las leyendas o los *fabliaux* hasta las formas modernas— encontramos las manifestaciones más extremas de lo real y de lo imaginario. En el ámbito de la narrativa breve contemporánea, y para poner un solo ejemplo, baste recordar las coordenadas que resumen los nombres de Chejov y Maupassant, por un lado, y Poe y Kafka, por otro. Pero una visión alerta del problema nos lleva no tanto a comprobar que se produce un predominio de lo real o de lo imaginario en unas obras u otras, como sí a indagar en la manera cómo tal antinomia estalla en el seno de una misma obra, y en cuál es el acuerdo, finalmente, encontrado por el autor. (Digo acuerdo y no equilibrio, pues éste es sencillamente imposible.)

Cervantes, como siempre, es piedra de toque. En las *Novelas ejemplares* vemos, desde luego, novelas cortas que se adscriben a cualquiera de estos dos planos: aquel en que predomina lo real o aquel en que predomina lo imaginario. Pero de lo que se trata fundamentalmente, es de que algunas de sus mejores novelas cortas —pensamos, sobre todo, en *El celoso extremeño* y en *Rinconete y Cortadillo*— escon-

den en su interioridad esta lucha de contrarios con una riqueza verdaderamente asombrosa, resultando el acuerdo final, por ello, de excepcional interés, y más aún por ser tan distinto en cada caso.

En lo que concierne a *El celoso extremeño*, Rosales ha dicho las palabras justas que permiten recuperar este texto de las deformaciones originadas por una óptica naturalista y decimonónica. Así, por ejemplo, nos dice Rosales lisa y llanamente: «exigir verosimilitud a novelas como *El proceso*, de Kafka, o *El celoso extremeño* es pedir peras al olmo». Efectivamente, no pocos aspectos de este relato, cuidadosamente observados, nos revelan un amplio predominio de lo imaginativo sobre lo real. Vamos a poner un par de ejemplos. En primer lugar, la casa de Carrizales, que Cervantes describe así:

... compró una (casa) en doce mil ducados en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de la casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima de ella, un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de cuidar de ella, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azoteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiese ver otra cosa; hizo torno, que de la casapuerta respondía al patio...

Estas y otras medidas adopta el viejo y celoso Carrizales. Tal es el hogar —la cárcel— que espera a la inocente y dulce Leonora. Pero la que nos interesaba destacar aquí era justamente el aspecto irreal, fantasmagórico, de semejante vivienda. Vayamos ahora con el otro ejemplo y que es el siguiente: la insistencia de Cervantes en que varios personajes se duermen, sin más, en situaciones enormemente tensas. El caso máximo, claro está, es el de Leonora y Loaysa, que se duermen estando los dos en el mismo lecho y sin que se llegue a consumar plenamente el adulterio. Pero este sueño no está aislado de otros. La dueña, Marialonso, abrasada en deseos por Loaysa y en espera de entregarse a él, se duerme a la puerta de la habitación en que se hallan el *virote* y la dama. En el mismo sentido abunda Cervantes al presentarnos el desmayo de Carrizales, cuando éste acude a su dormitorio en busca de una daga con la que satisfacer su venganza... Bien dice Rosales que «en *El celoso extremeño* cada cual duerme cuando Cervantes quiere», y que «la inverosímil pululación de todos estos sueños... pone de relieve el aire irónico y burlón de la novela». Pero detengámonos un instante sobre el primero de estos sueños, el de Leonora y Loaysa, que constituye el centro de la polémica que abre Rosales con Castro y otros comentaristas anteriores.

Como es sabido, de *El celoso extremeño* y de *Rinconete y Cortadillo* hay una versión anterior a la edición de las *Novelas ejemplares* de 1613. Esta versión es de 1606 (?) y aparece en el conocido manuscrito de Porras de la Cámara. Entre otras diferencias, en la primera redacción se lee que Leonora llega a entregarse a Loaysa; en la de 1613, Leonora no cede a los requerimientos de Loaysa, y ambas se quedan, finalmente, dormidos, sin que llegue a consumarse el acto sexual. Por supuesto que, en un relato realista, semejante escena sería de un convencionalismo inadmisibile... Pero ahí radica el fondo de la cuestión: *El celoso extremeño* no es un relato realista; quiero decir que el *acuerdo* se resuelve con predominio de lo imaginativo sobre lo real, y luego veremos cómo. Escribe Rosales: «No se puede entender la belleza de este final sino partiendo del carácter de *farsa* de la obra y reconociendo el ambiente de aceptada inverosimilitud que tiene toda la novela (...). *El celoso extremeño* es una farsa, una tragedia burlesca, y su final es una joya, una exageración, una caricatura más atrevida y afortunada todavía que las cien mil que ha utilizado Cervantes para crear el ambiente burlón, satírico y deformante de su novela.»

Pues bien, ¿dónde radica el sentido o, como dice Rosales, «la belleza» de esta tan debatida escena? De inmediato pasaremos a ese punto. Ahora podemos señalar ya el *cómo* de ese acuerdo en la antinomia realidad-imaginación y nuevamente a la luz de las reflexiones de Rosales. Escribe Rosales que «la finalidad artística que interesa a Cervantes no es el realismo, sino el vitalismo», añadiendo con respecto a este *vitalismo* que «su centro de gravedad no se desplaza hacia lo fantástico ni se limita a lo real». Un paso más todavía: nos dice Rosales que este *vitalismo* corresponde al «plano de la vida, donde lo imaginario y lo real se funden en una misma consistencia». Queda claro el problema. El *acuerdo* se produce mediante una difícil integración radical de estos dos componentes antinómicos. Lo imaginario, sin duda, se sobrepone a menudo a lo real, pero lo real nunca queda desplazado del ámbito narrativo creado. Y es el humor, con toda seguridad, el elemento que permite cohesionar tan complicado y brillante artificio.

Si nos volvemos a formular la pregunta acerca del sentido del sueño Leonora-Loaysa, podremos contestar a la otra cuestión fundamental que nos habíamos preguntado: el tema de la libertad en esta novela corta de Cervantes. «La defensa de la libertad—afirma Rosales—es una de las finalidades que determinan su creación y dan sentido y ejemplaridad a la novela de *El celoso extremeño*.» Esta «defensa de la libertad» se nos manifiesta en todo su relieve a partir de las siguientes observaciones de Rosales: «Debe tenerse en cuenta que Carrizales y el Loaysa han cometido el mismo error. Ninguno de ellos

tiene en cuenta la libertad de Leonora. Carrizales quiere sustituirla con cerrojos y granjerías, y el Loaysa, con abrazos y músicas. Ambos suponen gratuitamente que Leonora debe comportarse con arreglo a una ley (...). Ninguno de ellos piensa que Leonora es libre y puede decidir su vida por sí misma. El viejo se pierde porque tiene la cabeza hueca, y piensa que quien no conoce no desea, y el joven se pierde porque tiene el corazón vacío y piensa que Leonora tiene que acostarse con él porque dos y dos son cuatro. Ambos incurren en el mismo error: no contar con la libertad de Leonora. Ambos deben pagar la misma pena, y en efecto, los dos se quedan sin ella. El final es extraordinariamente afortunado y cervantino. La libertad, con la que nadie ha contado, termina por imponerse a todos.» Reforzando este paralelismo Carrizales-Loaysa (que en la estructura de la narración se presenta en dos tiempos y en dos ritmos claramente delimitados, consecutivos: Carrizales levanta su complicada fortaleza; Loaysa la va desmontando con idéntica paciencia y facilidad), señala todavía Rosales: «La juventud de Carrizales nos recuerda al Loaysa, y la vejez de Loaysa se nos antoja que va a ser la de Carrizales. La novela parece que comienza de nuevo —muy irónicamente— en el final. El Loaysa termina yéndose a las Indias, igual que Carrizales se había ido.»

En el análisis de *El celoso extremeño*, como en el de otras obras fundamentales de Cervantes, Luis Rosales ha sabido detectar y enseñarnos cuál es el núcleo del pensamiento cervantino: el problema de la libertad, con todas sus múltiples connotaciones. Sorprende, desde luego, que hasta 1960 nadie se hubiera propuesto esta ardua, gigantesca tarea. Pero a mí no me sorprende lo más mínimo el que esta tarea se la propusiera y llevara a buen término el Luis Rosales que conocí en 1960; líneas atrás va dicho el porqué.

RICARDO DOMENECH