
Del arte de editar a los clásicos*

Claudio Guillén y Francisco Rico

Este diálogo entre Francisco Rico, historiador de la literatura española y director de la Biblioteca Clásica, y Claudio Guillén fue publicado en *Ínsula*, núm. 576, diciembre de 1994.

Literatura y crítica literaria

Francisco Rico. —Sospecho que no estarás de acuerdo conmigo en que pocas cosas pueden hacer más daño a la literatura que la crítica literaria. La crítica literaria no sólo tiende a buscar unos factores específicos, exclusivos de la literatura —objetivo que me parece legítimo, pero desesperado—, sino además a suponer que los textos se escriben y se leen para producir y percibir esos factores: estructuras, series de imágenes, recurrencias formales... Evidentemente no es así. La literatura es una experiencia y una realidad hartó más compleja, no limitada a sus componentes literarios, por importantes que en principio sean. La literatura es diversión, es sentido, es conocimiento, historia, esperanza, qué sé yo. Por eso, contemplar la literatura esencialmente con la óptica de la crítica literaria produce una imagen disminuida, incompleta, y, en el terreno de la edición de textos, lleva fácilmente a amputarles su riqueza de dimensiones.

Claudio Guillén.— Estoy de acuerdo si hablamos esencialmente de la estilística y de lo que podría corresponder al *new criticism* norteamericano, que efectivamente se centraban en una lectura de elementos formales tan desencarnada, que reducía mucho el ámbito de la literatura e incluso el placer de la lectura. No creo que fuera el caso de la etapa anterior, y por ejemplo los poetas de la llamada generación del 27 en realidad estaban reaccionando contra una crítica positivista o biografista excesivamente externa y remota respecto al texto. Y tampoco pensarás en autores como, digamos, el primer Américo Castro, el de *El pensamiento de Cervantes*, o como Marcel Bataillon, que siempre han interpretado la literatura desde el punto de vista del pensamiento de la época.

F. R. —Nunca se me ocurriría meter *Erasmus y España* en el baúl de la crítica literaria. Al contrario, el trabajo de Bataillon es la obra maestra del hispanismo porque los materiales literarios que toma en cuenta los engloba en la historia religiosa, intelectual, política, los sitúa en el vivir de los autores y de los lectores, los vincula a sus vertientes no literarias. Con sus más y sus menos, que también los tiene, *Erasmus y España* se acerca mucho al ideal de que el estudio de los textos se haga cargo de la densísima trama de hilos que necesariamente los enlaza con los otros aspectos de la realidad.

C. G. —Tu presentación de la literatura no puede situarla en un lugar más céntrico en el mundo. Efectivamente, es el cruce de todos los caminos, la gran encrucijada, y hasta cierto punto ahí está el problema con que se encuentra el historiador de la literatura: que su objeto se enlaza con todo y con todos; y esa diversidad de vincu-

laciones a veces acaba por anular su identidad, por convertirla en una especie de *ens ab alio*, que utiliza el filósofo, el historiador, el sociólogo, el ideólogo... Te daré un ejemplo que te parecerá sacrílego. El grandísimo Bataillon se equivoca cuando dice que Cervantes se identifica con las ideas del Caballero del Verde Gabán. Y ése es un error en el terreno de lo que yo llamo crítica literaria, o sea, de la lectura de algo tan constituyente como los resortes y procedimientos propios del género novelesco, o en este caso, protonovelesco. Si no arrancamos de una percepción justa de las estructuras del texto, estamos a la merced del malentendido, o de la exterioridad que empobrece algo tan complejo como el texto cervantino. Aunque toda esa riqueza variopinta existe, también es importante salvar lo literario de la literatura, o no sabremos dónde finalmente se cruzan todos esos caminos.

El texto y el mundo

F. R. —Salvarlo, sin duda sí, pero no condenar todo lo demás; pues viniendo a lo nuestro, que hoy son las ediciones de los clásicos, a nadie puede ocultársele que muchas, demasiadas de las que hoy se publican en España, privan a la literatura de esa densidad de inserción en la vida, por culpa de una anotación insuficiente e insatisfactoria. Típica es, por desgracia, la falta de atención al sentido literal, a los *realia*. Los estudiantes repiten como papagayos el primer verso del *Cantar del Cid*: “de los sos ojos tan fuertementre llorando”. Pero el verso no se entiende sin explicarles, como hace ahora Alberto Montaner, que *llorar de los ojos* indica que el llanto se reduce a lágrimas, que es un llanto silencioso, sin el acompañamiento de las otras acciones que entonces implicaba el verbo *llorar* sin más precisiones: mesarse los cabellos, rasgarse los vestidos, arañarse el pecho...

C. G. —Efectivamente, hay grados de alusividad, digamos, o de referencia al contexto del momento, a la enciclopedia común a la obra y al público. Por no hablar, claro, de la dependencia absolutamente principal del texto respecto al mundo que le rodea, que es el sentido mismo de las palabras. Que esta o que esa palabra supone un lector que ha vivido una serie de usos verbales y también de situaciones relacionadas con esos usos, en común con él, con el escritor. El lector actual, desde luego, tiene que poder comprender cuáles eran las premisas mayores lingüísticas y también sociales que hacían posible esa comunicación.

Recuerdo al respecto la primera y famosa novela de Sartre, *La nausée*, cuyo protagonista, Roquentin, un tipejo displicente y solitario, se encuentra en un restaurante junto a una pareja, a todas luces casada, que conversa; y él escucha muy discretamente lo que dicen y casi no entiende el contenido de su conversación, porque ellos están constantemente dando por sabidas y por entendidas una serie de situaciones humanas vividas juntamente por los dos. Lo mismo ocurre en un texto literario. Las palabras suponen toda una serie de situaciones humanas compartidas con el lector, y también los silencios de la escritura aluden a esas situaciones no dichas o sobrentendidas.

Las palabras suponen toda una serie de situaciones humanas compartidas con el lector, y también los silencios de la escritura aluden a esas situaciones no dichas o sobrentendidas.



Por eso es tan peligroso el énfasis en la crítica literaria, que busca elementos presuntamente intrínsecos e intemporales y, por ahí, descuidando el sentido literal, a menudo no llega a entender el texto. Nada es intrínseco ni intemporal, ni las formas ni los valores. Todo es histórico, mutante.

Distantes y distintos

F. R. —Por eso es tan peligroso el énfasis en la crítica literaria, que busca elementos presuntamente intrínsecos e intemporales y, por ahí, descuidando el sentido literal, a menudo no llega a entender el texto. Nada es intrínseco ni intemporal, ni las formas ni los valores. Todo es histórico, mutante. En la Edad Media o en el Siglo de Oro, ni siquiera la naturaleza ni los tiempos del año eran los mismos que hoy. “El mes era de marzo, salido el verano”, dice el Arcipreste. En efecto, el verano, que sólo en parte se correspondía con nuestra primavera, comenzaba entonces en febrero, cuando el sol empieza a calentar, los días son un poco más largos; y en un mundo materialmente tan si luz, tan oscuro, como el medieval, se sentía radicalmente el cambio de estación.

En abril, en vísperas del estío, el calor llegaba a parecer tan agobiante, que el protagonista de la *Razón de amor* se quita la ropa y se protege cuidadosamente del sol para “non le fiziés mal la calentura”. Y las rosas y los lirios que él ve en la huerta, nosotros no los reconoceríamos como tales, igual que no los reconocemos en los bodegones del seiscientos o nos equivocamos al pensar que la “viola”, la flor del Gnido de Garcilaso, era de color violeta. Sin tener en cuenta todo eso y sin advertírselo a los lectores en la anotación, las elucubraciones sobre “estructura” o “tonalidades” literarias son caldo de cerebro.

C. G. —De acuerdo, siempre que estas lecturas de detalle, basadas en el entorno histórico, no empobrezcan el texto y sus sentidos, como sucede a veces con Cervantes. Esta originalidad del momento preciso en que se escribe y se vive me parece una verdad básica. Ten en cuenta también, y supongo que lo haces, que existe luego una especie de inercia o de continuidad en los modos literarios que hace que se repita la presentación de ciertos actos y ciertos objetos, cuando ya no son de uso general.

F. R. —Para atraer a los lectores, sobre todo en entrevistas y artículos de prensa, a veces se insiste demasiado en la actualidad de los clásicos. Los grandes autores no la pierden nunca, desde luego. Pero, en buena parte, no viene de que sean iguales a nosotros y su mundo igual al nuestro. No sólo son distantes y distintos, sino que nos fascinan porque lo son, porque en la lectura buscamos tanto la identidad como la diferencia. Ahí está también el *quid* de la famosa *mimesis* y de los géneros del realismo, o, por otro lado, de la novela histórica, ahora tan de moda. Una de las cosas que a mí me gustaría que diera la Biblioteca Clásica es una cierta arqueología de la vida cotidiana: porque darla es una de las principales exigencias de una buena anotación y sin duda la más descuidada en las ediciones corrientes, y porque marca el acento en la historicidad de la literatura.

“Cimas insuperadas”

C. G. —Nunca he negado esa historicidad, siempre que en ella se incluyan las formas y los géneros y los temas de la literatura. Nada

más oportuno hoy en España, porque hay una tendencia a vivir todos anclados en el presente, en una especie de amnesia histórica que hemos tenido que cultivar a lo largo de la transición política, después del franquismo, y a veces se pregunta uno qué ha sido del sentido histórico de nuestros contemporáneos. Lo más hondo de esa novela histórica que mencionabas, en un Galdós por ejemplo, era su conciencia no ya del pasado sino del presente como Historia.

F. R. —Pues excuso decirte cuando no se trata de olvido o descuido, sino de ignorancia y anacronismo... En las ediciones de clásicos, hay cimas insuperadas. Como cuando en el *Estebanillo González* se pinta a Zaragoza como “depositaria de multitudes de vírgenes, de millares de santos...”, y los editores entienden que la ciudad “encierra mujeres que están para tener comercio carnal”. O cuando en *El alcalde de Zalamea* se ironiza “que hay regidores que tienen / menos regla con el mes”, y todo lo que anota un eximio calderonista es que *mes* puede significar *the monthly pay*. O cuando Quevedo escribe que los borrachos “hallan / besando los jarros, paz”, y el editor de la *Poesía varia* explica que ahí se alude “a besar uno, o una, los órganos sexuales de otro, u otra”. O cuando...

C. G. —No seas malvado, hombre. Mejor decías que las novelas históricas están de moda, como las que no lo son, y parece que se leen para conseguir ese acceso enriquecedor, no a nosotros, sino a los otros, lo que también se puede conseguir a través de los clásicos. Pero en ese enfrentamiento con los otros, con lo otro, hay momentos de perplejidad y momentos de curiosidad. La nota responde a la perplejidad del lector que no entiende lo que está leyendo. Pero hay momentos en los que uno siente una curiosidad muy grande. Últimamente estaba leyendo la nueva edición de *À la recherche*, la de la *Pléiade*, que ahora anota enormemente, al final de cada volumen, toda esa riqueza de alusiones artísticas, literarias, onomásticas, etimológicas, que hay en Proust. Claro que yo leo con curiosidad, y hay momentos en que quiero saber si ese Fulano de Tal alude a un pintor que conozco, y busco al final, si quiero, pero tampoco me hace falta buscarlo constantemente. Hay una gran diferencia entre la perplejidad y la curiosidad. El gran escritor suscita las dos cosas.

Para salvar la perplejidad y calmar la curiosidad, normalmente basta una pequeña noticia, una rápida glosa a pie de página. No se puede dejar al lector en la ignorancia de ningún elemento necesario para la comprensión del texto, pero es una barbaridad distraerlo con precisiones y pormenores que entorpezcan la fluidez de la lectura.

Momentos de lectura, modos de anotación

F. R. —Exactamente ése es el planteamiento de la Biblioteca Clásica y de ahí viene el que tal vez sea el rasgo más distintivo de la serie: la anotación en dos planos o estratos, a pie de página y al final del volumen. Para salvar la perplejidad y calmar la curiosidad, normalmente basta una pequeña noticia, una rápida glosa a pie de página. No se puede dejar al lector en la ignorancia de ningún elemento necesario para la comprensión del texto, pero es una barbaridad distraerlo con precisiones y pormenores que entorpezcan la fluidez de la lectura. (Cree que no me siento culpable de haber cometido ese disparate en mi edición del *Lazarillo*, porque el editor no me dejó fragmentar las notas y tuve que contentarme con colocárselas divi-



El lugar para las explicaciones detenidas, las referencias bibliográficas, los detalles y la erudición, en suma, son las notas complementarias que siguen al texto y al aparato crítico. En última instancia, ese sistema de doble anotación no responde tanto a la existencia de varios tipos de lectores, sino, como tú decías, a la de varios momentos de lectura.

didadas con puntos y aparte.) El lugar para las explicaciones detenidas, las referencias bibliográficas, los detalles y la erudición, en suma, son las notas complementarias que siguen al texto y al aparato crítico. En última instancia, ese sistema de doble anotación no responde tanto a la existencia de varios tipos de lectores, sino, como tú decías, a la de varios momentos de lectura.

C. G. —La anotación te importa especialmente, y salta a la vista que en vuestra Biblioteca es fundamental. No todo es adelanto, claro está, en nuestros estudios; y no será fácil que siempre consigas prólogos tan buenos como, tratándose de Clásicos Castellanos de hace más de medio siglo, el del Lope de Montezinos y el Meléndez Valdés de Salinas. Pero la anotación sí progresa y parece que ponéis tanto esmero en ella como en el establecimiento del texto.

F. R. —Es que es una cuestión fundamental y muy necesitada de replanteamiento. Nunca me convenceré de que el método de Lachmann sea válido para las obras en lengua vulgar y los impresos, pero, como sea, contamos con una larga práctica y con una inmensa teoría sobre cómo se editan los textos, y en español ni siquiera nos falta un manual tan excelente como el de Alberto Blecua o una revista como *Incipit*. Nos falta, en cambio, una comprensión amplia de los problemas de la anotación y la disposición de los materiales en la edición, como sí la tiene en cambio la tradición anglosajona de la “bibliografía textual”.

Permíteme un ejemplo mínimo: ¿dónde debe insertarse el número o signo que sirve de llamada a una nota? En las primeras líneas de *La Celestina*, Melibea le dice a Calisto: “Pues aun más igual galardón te daré yo si perseveras.” Hasta la edición de la Biblioteca Clásica, que está a punto de ir a la imprenta, nunca se había explicado ese *igual*, que al parecer no se ha entendido y que con la competencia lingüística moderna es en efecto incomprensible. Pero, de haberse anotado, lo rutinario habría sido poner

“...más igual¹ galardón te daré yo...”,

implicando que el lector llega al número volado, baja la vista a la nota, lee en ella algo así como

“Elio Antonio de Nebrija, en el *Vocabulario español-latino* (y aquí una línea con los datos bibliográficos), traduce *justa cosa* por el latín *aequus*, -a, -um, etcétera, etcétera”,

y luego regresa al texto y sigue leyendo “galardón...” ¡Pero es absurdo! La llamada y la nota no tienen sentido mientras el lector no ha alcanzado el suficiente contexto, uniendo el adjetivo al sustantivo, reconociendo la oración... Ni es adecuado que la explicación propiamente dicha vaya precedida de un discurso independiente (*En opinión de Fulano...*), que desvía lamentablemente la atención. En nuestra edición, la llamada va después de *perseveras* y la nota dice sencillamente:

“*igual*: ‘justo’, por calco del latín *aequus*”,

mientras los paralelos y otras indicaciones se remiten a la nota complementaria, al final del libro.

Una buena nota debe ser invisible: el lector ha de pasar sin darse cuenta del texto a la nota y de la nota al texto. No puede empezar con citas ni circunloquios, sino con equivalencias o acotaciones que no rompan la inercia de la lectura. E incluso hay que procurar que si se anota, pongamos, un femenino plural, la equivalencia se dé con otro femenino plural. De modo que si en *La Celestina* hubiéramos encontrado *iguales recompensas*, tendríamos que haber puesto:

“iguales: ‘justas’, etcétera”.

Técnicas y géneros de la filología

C. G. —Dicho sea de paso: supongo que las notas, sobre todo lingüísticas, a los ciento once tomos podrán en su día conducir a un volumen con el glosario conjunto de toda la colección, que nos vendría de perlas.

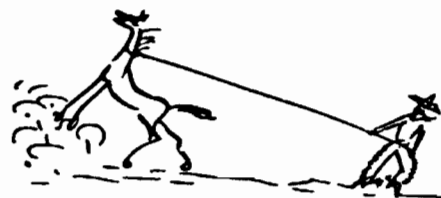
F. R. —Supones bien, pero no será un volumen, sino un CD-ROM, y no contendrá sólo un glosario, sino asimismo todos los textos, notas, prólogos, bibliografías..., con un sistema de búsqueda que permitirá localizar inmediatamente el dato, la palabra o la información que a uno le interesa en todo el *corpus* esencial de la literatura española.

La Biblioteca Clásica, creo, ha sido la primera colección en la historia de la filología que ha publicado la edición de un texto medieval, el *Cantar del Cid*, acompañado de una videocinta con grabaciones microscópicas del manuscrito, la reconstrucción de la música del poema y otros materiales. Ha sido también la primera en publicar un *Romancero*, admirablemente preparado por Paloma Díaz-Mas, que lleva anejo un compacto con grabaciones rigurosamente folclóricas de todas las zonas donde sobreviven romances, de la Península a Hispanoamérica y desde Oriente hasta Marruecos. Para el año 2000, o poco más, cuando la Biblioteca Clásica esté completa, un CD-ROM como el que te digo será coser y cantar.

C. G. —Espero verlo si Dios quiere; y queda clara cuál es la función del sistema de los dos estratos anotadores. Pero ¿por qué y cómo explicas el hecho de que también tenemos dualidad de prólogos, a dos niveles? De entrada, me parece un poco delicado que existan dos introducciones, una más interpretativa, más apretada, más personal, y una segunda, el prólogo propiamente dicho, en que se proporciona toda una serie de saberes necesarios acerca de la época, las fuentes, los antecedentes del escritor y, finalmente, la transmisión y el establecimiento del texto. ¿No es delicada esa distinción? ¿No existe el peligro de que se fragmenten los distintos componentes del ejercicio crítico literario? Pero precisamente la lectura tiene que ser integradora y totalizadora, como has dicho previamente.

F. R. —Una edición es un texto puntualmente constituido y, en su caso, anotado completa y regularmente. No hay que confundir los géneros de la filología. Como sea, la idea de la doble introducción (o, en nuestros términos exactos, de un “Estudio preliminar” seguido

Pero ¿por qué y cómo explicas el hecho de que también tenemos dualidad de prólogos, a dos niveles? De entrada, me parece un poco delicado que existan dos introducciones, una más interpretativa, más apretada, más personal, y una segunda, el prólogo propiamente dicho, en que se proporciona toda una serie de saberes necesarios acerca de la época, las fuentes, los antecedentes del escritor y, finalmente, la transmisión y el establecimiento del texto.



El lector tiene derecho a conocer las diversas respuestas que se han dado a los problemas de una obra, pero también agradece que la información se acompañe de una visión global y unitaria más desarrollada.

de un "Prólogo") obedece al principio más general de jerarquizar y organizar cuidadosamente todos los materiales. El "Prólogo" es, en efecto, un balance objetivo, positivista si quieres, de cuanto hoy se sabe sobre la obra y el autor, así como un estado de la cuestión sobre las interpretaciones que al respecto se han dado. El "Estudio preliminar" constituye en sí mismo una de esas varias interpretaciones que se repasan en el "Prólogo", dada ahora en su plenitud. Pretende ofrecer una explicación del texto, subrayando los grandes rasgos que lo singularizan y situándolos en las coordenadas intelectuales e históricas del escritor y la época. Ha de ser, naturalmente, tan sólido y "definitivo" como sea posible, pero, en última instancia, no pasa de ser una opinión, una visión parcial.

No hay inconveniente en que los varios puntos de vista no lleguen a coincidir. De hecho, yo escribí el "Estudio preliminar" al *Cantar del Cid* en oposición muy deliberada, en diversos puntos, a la reseña de interpretaciones que Alberto Montaner presenta en el "Prólogo" y donde la mía es solo una más. El lector tiene derecho a conocer las diversas respuestas que se han dado a los problemas de una obra, pero también agradece que la información se acompañe de una visión global y unitaria más desarrollada.

Orden y concierto

C.G. —Lo importante es que esas introducciones desempeñen la función que apuntabas antes, que es de restaurar el texto de la manera más completa posible, devolviéndolo a su situación humana e histórica. Pero también me interesa lo que decías sobre la jerarquización y organización de los materiales que componen la edición.

F.R. —El meollo de la cuestión está en repensar, para servir eficazmente, las distintas maneras y necesidades de la lectura. Alberto Blecua decía hace poco que casi todas las ediciones de clásicos que se publican en España son "híbridas". Tiene razón. En las ediciones al uso, conviven a pie de página disquisiciones más o menos doctas y explicaciones elementales, unas veces documentadas y otras a palo seco; variantes irrelevantes o de grafía y otras significativas; observaciones literarias y referencias bibliográficas desnudas, a capricho del responsable. Todo en un revoltijo, en un *mare magnum* en que cada uno debe pescar penosamente lo que le haga falta.

Frente a ese batiburrillo, se impone introducir en las ediciones un orden y una graduación, atendiendo sobre todo a esos varios momentos de la lectura a que tú te referías. Para una primera lectura o cuando se lee por puro deleite, basta una sucinta nota al pie; para profundizar en la obra, en una lectura de trabajo, cuando el texto se despieza en fragmentos, es preferible discernir las discusiones y las aportaciones eruditas en unas notas complementarias situadas en sección aparte. Por otro lado, todas las notas han de dar un análogo volumen de información: de ningún modo puede presuponerse que el lector se interesa especialmente por unos extremos y no por otros (y menos por los que el editor quiere o está en condiciones de desarrollar), ni que dispone de toda la bibliografía y de las restantes ediciones de la obra.

A su vez, poquísimos, y en pocos momentos, necesitan a pie de página un registro exhaustivo de variantes; para la mayoría, al contrario, éstas, incluso cuando son versiones alternativas del propio autor, etapas de la redacción de la obra, resultan un engorro inútil. De suerte que en la Biblioteca Clásica se recogen únicamente las que tienen una gran importancia, y las demás se dan en el oportuno aparato crítico, que viene a continuación del texto.

C. G. —Ése es el proceder recomendado por la escuela de “bibliografía textual” a que aludías, así como por el Center for the Edition of American Authors. De los tomos de la Biblioteca Clásica que he visto, se desprende que también los sigues en el ideal de un *plain text*, un texto limpio, sin los corchetes y otros signos con que todavía muchos siguen indicando las correcciones o modificaciones que introducen en el texto.

F. R. —Desde luego que sí. La *princeps* dice que don Quijote quiso llamarse *de la Mancha* “por Hepila famosa”, y si uno salva la errata como las otras ediciones antiguas, según parece inevitable, no es cosa de imprimir “h[acer]la” o “hacerla”. La enmienda, como la inmensa mayoría de las enmiendas, debe señalarse (y razonarse) en el aparato crítico, sin afligir al lector con paréntesis o cursivas, que en ese punto no pueden sino distanciarlo del texto sin provecho.

La fluidez de los textos

C. G. —Celebro que te hayas decidido por el texto pulcro, y reservado las variantes para un aparato crítico en sección independiente. A veces me asusta el uso que algunos pueden hacer de esas etapas o estadios redaccionales de que hablabas. Ante esas obras que son procesos y acumulación de distintas versiones, ciertos teóricos de la literatura que venimos padeciendo desde hace años se apresurarán a afirmar que el texto no existe, que es evanescente, o sea que la intervención del lector es absoluta. Tú y yo sabemos que no se trata de elegir entre un texto completamente independiente, monolítico, suficiente, y un texto que dependa totalmente de la lectura: sabemos que existen valores que están ahí, pero que necesitan de nuestra sensibilidad para actualizarse. Algo nos enseñó don José Ortega.

Pero esos deconstructivistas y otros istas, que vienen repitiendo que el texto es evanescente e inexistente, me temo que utilicen estas versiones para decir —aunque no ocurrirá así en el ámbito español— que la intervención del lector lo es todo. ¿Cómo acotar la intervención del lector en estos casos, cómo editar su orgullo, su arrogancia? Porque no se trata de la intención del autor. No, la intención nunca coincidió con la decisión de redondear una obra, por parte del autor. El autor dice en cierto momento: “he terminado”; y esa decisión, que hay que tomar en cuenta, no tiene por qué coincidir con su propósito en cuanto al sentido sustancial de su obra.

F. R. —Con todo, sin dar beligerancia alguna a la “deconstrucción”, porque no vale la pena, sí es cierto que un conocimiento serio de la literatura no puede dejar de hacerse cargo de que los textos son a menudo fluidos, móviles. Volvamos al *Quijote*. El *Quijote* se publica

Ante esas obras que son procesos y acumulación de distintas versiones, ciertos teóricos de la literatura que venimos padeciendo desde hace años se apresurarán a afirmar que el texto no existe, que es evanescente, o sea que la intervención del lector es absoluta.



En 1615, es decir, cuando
vence el privilegio de diez años
atrás y Cervantes no puede ya
ganar una peseta con el libro de
1605, publica la *Segunda parte*
del ingenioso caballero...

Se pregunta uno: en definitiva,
¿cuál es el título del Quijote?

Pero la respuesta no puede
darla ninguna teoría, ninguna
proyección de nuestras
opiniones sobre el pasado:
la respuesta es el aparato
crítico, es la filología,
la historia.

en 1605 con el título de *El ingenioso hidalgo*... En 1615, es decir, cuando vence el privilegio de diez años atrás y Cervantes no puede ya ganar una peseta con el libro de 1605, publica la *Segunda parte del ingenioso caballero*... Se pregunta uno: en definitiva, ¿cuál es el título del Quijote? Pero la respuesta no puede darla ninguna teoría, ninguna proyección de nuestras opiniones sobre el pasado: la respuesta es el aparato crítico, es la filología, la historia.

C. G. —Conformes, tratándose de Cervantes y tantos más. ¡No digamos de Montaigne! Móvil y “ondulante” su concepción del ser humano, y lo mismo de móvil o de ondulante el texto de sus ensayos. De ahí que a veces las ediciones de Montaigne sean tan liosas. Quizá por herencia paterna, yo soy también extremadamente sensible a la buena tipografía y a la claridad de la *mise en page*, de la disposición.

F. R. —Habrás comprobado entonces que usamos un tipo de letra muy legible, el Bembo, del mismo cuerpo que la *Pléiade*, el mayor que resultaba viable. Con Manuel Florensa, que me ha prestado una ayuda impagable, hemos huido del “diseño”, buscando la sobriedad y la racionalidad de la imprenta auténticamente clásica, y procurando que el lector pudiera moverse rápida y cómodamente por el libro. Las notas al pie, así, van a dos columnas, que las distinguen mejor del texto y las hacen más ágiles, porque ya sabes que los renglones cortos se leen más rápidamente. Los titulillos o cabeceras de las páginas pares dan todos los datos (parte, libro, capítulo...) para señalar dónde está el lector o contienen otras indicaciones útiles (manuscritos que transmiten las copias del *Buen amor*, folios de la príncipe del *Quijote*). Los de las impares traen una sinopsis de las dos páginas a la vista, para localizar en seguida el pasaje que uno busca. O bien observarás que el punto de lectura no es un ornamento, sino un instrumento, con la lista de abreviaturas usadas, índice del volumen, espacio para apuntes...

Prosas y versos

C. G. —La mención que has hecho no puede menos de llevar a preguntarme en qué medida vuestro trabajo podría cumplir un papel similar al de la *Pléiade*. Vaya por delante que tu colección aspira a una mayor altura filológica. Pero la *Pléiade* poco a poco va haciendo posible un conocimiento y una experiencia general de los grandes escritores de la lengua francesa, no reducidos a obras singulares, aunque también puede ocurrir que otros menos importantes se descuiden precisamente porque no pueden ocupar todo un volumen. En realidad harían falta las dos cosas y yo desearía de todo corazón que tu equipo las vaya acometiendo, tarde o temprano: las obras principales de los grandes autores, pero también muchas más, que siguen sin reeditarse. ¿No es maravilloso que podamos leer, en cuatro volúmenes de la *Pléiade*, todas las novelas de Balzac, con un especialista, por cierto, asignado a cada novela en particular? Tú, como no recoges obras completas, sino un repertorio de textos fundamentales, aunque por fortuna siempre íntegros, has tenido que resolver el problema de elegir volúmenes únicos y publicables. Desde luego, la

selección de autores es siempre discutible hasta cierto punto, porque el canon por fortuna no está tan firmemente establecido. Pero por ejemplo, en la Biblioteca Clásica Gracián se reduce al *Criticón*, que es su obra principal, pero no sé si la más bella. ¡Lástima que no haya también un tomo para *El discreto*, la *Agudeza*, el *Oráculo*!

F. R. —Cierto, pero no lo es menos, convendrás conmigo que el Gracián de esas otras obras está también contenido en el *Criticón*. En cualquier caso, te confieso que en última instancia opté por limitar la Biblioteca a los “géneros narrativos” y a lo que suele llamarse “literatura de imaginación”, con escasas concesiones a unos pocos autores esenciales de otros géneros, como Feijoo o, relativamente, Larra, que, si no, no tenían cabida en la serie.

C. G. —Se nota ese criterio, sí, se comparta o no. Claro que Nebrija, los hermanos Valdés son imprescindibles.

F. R. —Pero los Valdés entran con diálogos de marco narrativo, con un elemento de ficción.

C. G. —En la *Poética* Aristóteles da cabida a los diálogos socráticos, es verdad.

F. R. —El *Marco Aurelio* de fray Antonio de Guevara no infringe la regla, porque Guevara es, literalmente, el humanismo novelado.

C. G. —Sin ese criterio, se echaría en falta además a los historiadores, a los cronistas de Indias... Aunque tienes a Bernal Díaz, que es casi una novela, según sabemos.

F. R. —Como están la *Brevísima historia* del padre Las Casas, Fernando del Pulgar, la maravilla de *El Victorial* y, quizá sobre todos, un amplísima representación de la inconclusa *Estoria de España* y su descendencia inmediata: ahí se verá cómo Alfonso el Sabio hizo el envite de cerrar el paso al *roman* oponiéndole una historia llena de vida, pero verdadera, y cómo póstumamente ganó la apuesta, aunque fuera a costa de que las crónicas se novelizaran.

C. G. —¿Y los poetas? ¿No quedan fuera algunos de los que tanto nos gustan? A Lope le dedicas más volúmenes que a cualquier otro, por las comedias, pero al entrar en la poesía uno se encuentra sólo con las *Rimas humanas*, que *in extremis* se completan con *otros versos*, porque de otro modo se quedaría fuera por lo menos parte del *Isidro*, que es magnífico, la elegía a Carlos Félix, alguna *rima sacra*... A Jorge Manrique, en cambio, lo dais completo, cuando, siendo exigentes, podría prescindirse de bastante de su poesía.

F. R. —No te oculto que con los poetas se sigue un doble patrón. Cuando es posible y conveniente, como sucede con Manrique o Garcilaso, van completos. Cuando no, se incluyen íntegramente sus libros o colecciones unitarias más significativos, el *Laberinto de fortuna*, pongamos, o el *Polifemo* y las *Soledades*, pero éstos se insertan, a la altura que les corresponde en cada caso, en una vasta selección, ordenada cronológicamente, del resto de su producción. Así, para Quevedo, que está a punto de salir, Lía Schwartz e Ignacio Arellano han dado todo el *Heráclito* y todo el *Canta sólo a Lisi*, pero articulados en el conjunto de una antología monumental, y espléndidamente anotada, de la lírica quevedesca. No me arrepiento de tal manera de proceder. Otra cosa sería abrumar al lector. Y, al cabo, a los poetas se les lee siempre antológicamente, espigando en sus libros aquí y allá.

No te oculto que con los poetas se sigue un doble patrón.

Cuando es posible y conveniente, como sucede con Manrique o Garcilaso, van completos.

Cuando no, se incluyen íntegramente sus libros o colecciones unitarias más significativos, el Laberinto de fortuna, pongamos, o el Polifemo y las Soledades, pero éstos se insertan, a la altura que les corresponde en cada caso, en una vasta selección, ordenada cronológicamente, del resto de su producción.



En la novela —no sé cuál de los dos lo decía antes—, uno busca a un tiempo el conocimiento de cosas nuevas y el reconocimiento de otras sabidas. En los géneros no fictivos, y en manos de los grandes autores, naturalmente, al lugar común le corresponde activar la función de reconocimiento.

¿Andrada o Aldana?

C. G. —Lo malo es que a veces hay que hinchar el perro y otras veces cortarlo en rodajas. En España algunos de los poetas “segundones” de los siglos XVI y XVII son buenísimos. Sin duda ha sido una buena idea adaptar los trabajos de Dámaso Alonso a las normas de la Biblioteca Clásica, pero eso, con la *Epístola moral* y las otras dos piezas conocidas, le da a Fernández de Andrada un volumen entero, mientras no lo tiene Francisco de Aldana.

F. R. —Dudé mucho si incluirlo, pero ni un minuto sobre la *Epístola moral*. A Góngora o a Quevedo se les denigró o postergó con el mismo fervor con que se les había exaltado. Pero el Andrada de la *Epístola*, con Manrique o Garcilaso, es de los contadísimos poetas que jamás han dejado de ser aclamados como modelos de perfección, como clásicos más allá de las épocas y los gustos.

C. G. —Por supuesto que es un clásico. Pero ¿no es una ristra de lugares comunes articulados y pronunciados maravillosamente?

F. R. —A veces me sorprende que tú, en cambio, tengas un pronto romántico. No acabo de compartir el espejismo de la originalidad. En la novela —no sé cuál de los dos lo decía antes—, uno busca a un tiempo el *conocimiento* de cosas nuevas y el *reconocimiento* de otras sabidas. En los géneros no fictivos, y en manos de los grandes autores, naturalmente, al lugar común le corresponde activar la función de reconocimiento. “Fabio, las esperanzas cortesanas / prisiones son do el ambicioso muere...” Andrada lo enuncia tan limpia, lúcidamente, que la idea, que en otro pasaríamos por alto como trivialidad, nos retiene y nos hace sentir y decirnos (perdona la caricatura): “¡Qué cierto es, todavía!”

C. G. —Te estaba provocando. Pero a mí me interesa y atrae más, intelectual y espiritualmente, se me antoja más rica y singular, la *Carta de Aldana para Arias Montano*. Me dijo Dámaso Alonso una vez: “Es que chirría, Claudio, chirría, es desigual.” Pero, mira, los grandes poetas, sobre todo los grandes poetas, se pueden permitir las desigualdades. Sólo los poetas menores no están en condiciones de ser desiguales. Volviendo al problema del canon, cualquiera coincidiría contigo en el noventa por ciento de tu selección; pero en el diez que resta a mí probablemente me hubiera gustado encontrar a Aldana, a alguno de los otros Franciscos —los “divinos”—, o a Villamediana.

F. R. —A mí también me habría gustado, pero límite quieren las cosas y límites tienen los públicos.... En mi descargo, te diré que la Biblioteca Clásica es una serie cerrada, con ciento once volúmenes (que se detienen en las vísperas del 98, porque, más hacia acá, no habría habido medio de conseguir los derechos de diez o doce autores imprescindibles); pero en otoño comienzan a publicarse dos colecciones paralelas, y éstas sí abiertas y con lugar para los contemporáneos, la primera de la cuales, Páginas de la Biblioteca Clásica, se inicia con una gran antología de la poesía española, en diez volúmenes. La otra son los Anejos de la Biblioteca Clásica, donde tendrán cabida, en ediciones de extraordinario rigor y calidad científica, muchas obras que no han podido entrar en el *corpus* básico: y entre ellas

cuento ya con un Villamediana y espero como agua de mayo un Aldana o un Figueroa impecables. A ver de dónde los saco...

La nueva generación de filólogos

C. G. —Porque no te habrá sido fácil dar ya con los estudiosos que han conseguido en muchos casos —no diré, no soy yo quién para decir cuáles— proporcionarnos las mejores ediciones de los autores en cuestión que hasta ahora hemos tenido en España.

F. R. —De puertas para adentro, entre colegas, a mí me satisface sobremanera pensar que la Biblioteca Clásica es quizá la “presentación en sociedad”, colectivamente, de la nueva generación de filólogos españoles, de quienes serán los *chefs de file* de nuestro quehacer dentro de no muchos años: gentes que rondan la treintena, que tienen ya otras publicaciones valiosas, que están al tanto de todo lo que se hace en otras partes y que han respondido con un entusiasmo y una competencia admirables a mi invitación a preparar la edición “canónica” del *corpus* fundamental de nuestra literatura clásica.

C. G. —Yo, por ejemplo, en este momento de mi carrera de estudioso, no podría preparar una edición para ti, porque no me encontraría con las ganas, las energías y la disposición necesarias para leerme todo lo que se ha hecho últimamente sobre un tema. Después de cierto tiempo, se precisa otro tipo de preparación, ese tipo de preparación en que, la verdad, los jóvenes están ahora más versados, con las técnicas de crítica textual que habéis afinado en España. En Estados Unidos, la formación filológica o no es bastante sólida o no existe.

F. R. —Sólo porque contaba con esos jóvenes, y con unos cuantos veteranos, pero sobre todo con esos jóvenes, normalmente respaldados por los maestros de generaciones anteriores que firman los estudios preliminares, me atreví a un proyecto tan ambicioso como la Biblioteca Clásica. Ten en cuenta que si una edición publicada ahí no es la mejor hoy en día accesible, será porque yo me he equivocado al valorarla o porque se trata de uno de la media docena escasa de títulos que han sido objeto de un trabajo de la descomunal envergadura, digamos, de la *Propalladia* de J. E. Gillet; y aun en casos como ése cabe actualizarlo y completarlo en más de un aspecto. Pues ni en mi colección ni en ninguna otra hay ninguna razón —aparte las comerciales o económicas— para que la nueva edición de una obra no sea la mejor de las existentes, la que por lo menos en exigencia e información supere y contenga a todas las anteriores.

Ni en mi colección ni en ninguna otra hay ninguna razón —aparte las comerciales o económicas— para que la nueva edición de una obra no sea la mejor de las existentes, la que por lo menos en exigencia e información supere y contenga a todas las anteriores.



El espacio de la libertad

C. G. —¿Y en quiénes piensas como principales lectores de la colección?

F. R. —En principio, los destinatarios de la Biblioteca Clásica son el estudiante de literatura y el lector que busque en las obras algo

Todos y cada uno de los volúmenes están orientados para responder a las cambiantes exigencias del lector en esos distintos momentos: cuando no busca más que pasar un buen rato con un libro, cuando necesita estudiarlo, profundizar en un detalle, investigar incluso. Jerarquizando racionalmente los materiales, como te decía, un solo tomo puede contener una entera biblioteca.

más que un mero entretenimiento. De hecho, ambos públicos son “correlativos y convertibles” (como los pajes y los pícaros en el *Guzmán de Alfarache*), o más bien son un solo público, pero —vuelvo a la idea— en distintos momentos. Por desgracia, el español interesado por los clásicos sigue siendo normalmente, aun cuando haya dejado atrás la enseñanza media y universitaria, un lector con una curiosidad y una formación literaria bastante por encima del nivel medio. Es un lector, pues, que, incluso cuando se acerca al texto sin propósito de estudio, acaba queriendo y está preparado para recibir datos e interpretaciones que poco o nada dirían a quien se hubiera enfrentado con la obra como si fuera la última novelita de moda.

Todos y cada uno de los volúmenes están orientados para responder a las cambiantes exigencias del lector en esos distintos momentos: cuando no busca más que pasar un buen rato con un libro, cuando necesita estudiarlo, profundizar en un detalle, investigar incluso. Jerarquizando racionalmente los materiales, como te decía, un solo tomo puede contener una entera biblioteca.

C. G. —Aun así, debo reiterar lo que es no una objeción, pero sí una preocupación mía, ante el futuro o sencillamente el carácter de vuestra Biblioteca. No puedo no expresártela. Yo preferiría que no fuera una serie cerrada, y que a esos ciento once volúmenes pudieran agregarse un día algunos de los que ahora relegas a unas colecciones paralelas. Es cuestión de talante o de actitud. No eres un Boileau, ni yo tampoco, o siquiera un Luzán. No es cuestión de cantidad o de perfección indiscutible en la selección. Yo preferiría que fuera discutible y mejorable. También los lectores somos y seremos históricos. Y para que seamos muchos, conviene que el conocimiento de un grupo fijo de obras maestras no corra el riesgo de convertirse en tarea cerrada y pasiva.

Un dato ventajoso, se me antoja, es que el conocimiento de la tradición literaria española no ha llegado a una fase de saturación, como en cierto momento sucedió en Francia, cuando hubo una especie de hartazgo del *Grand Siècle*, por el uso excesivo de los modelos clásicos que todos habían aprendido de memoria en la escuela. De ahí que un Barthes pudiera decir que había que “cortarles la palabra”. Entre nosotros, resulta que a la postre un Gracián o un Alemán no lo lee la persona culta normal, el abogado, el profesional, el que compra libros. Una selección de ciento once volúmenes, con lo que tiene de canónico, de un poco remoto y tal vez autoritario, ¿no temes que se convierta en un objeto de consumo, de admiración y de obligado estudio, en vez de ser un proceso que supone la intervención y la participación del lector? El día de mañana ¿no conducirá también a un empacho similar al francés?

F. R. —Tan largo me lo fiáis... La verdad es que ese día está tan lejano, que ni siquiera lo entreveo. Por el contrario, precisamente porque aquí no se nos han impuesto en la escuela (y los nuevos programas no es que sigan sin imponerlos: si no fuera por el margen que dejan al buen sentido de los profesores, casi diría que los prohíben...), porque se han leído poco incluso en la Universidad, los clásicos, que en otros países representan la tradición sacra y sacralizada, son en España el lugar de los grandes descubrimientos, el espacio de la libertad, frente a la tiranía de los *best-sellers* prefabri-



cados, de los medios de masas. Que cada día se leen más, es un dato comprobable. E incluso es significativo que la Compañía Nacional de Teatro Clásico cuelgue a diario el cartel de "No hay billetes" y la mayoría de los espectadores sean chavales. Lope les suena más atractivo y cercano que Jardiel Poncela.





Una escena tomada el domingo, en la Cruz Roja Mexicana con motivo del bautizo de las nuevas ambulancias.
(Foto Diaz).

Nº 9
AGOSTO 27
50¢