

VERSO Y PROSA EN CERVANTES: LA CONSTRUCCIÓN DE VOCES

FRANCISCO JAVIER ÁVILA
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente trabajo se ocupa de la dinámica entre verso y prosa en el *Quijote* a la hora de crear voces de narradores o de personajes. Esta dinámica se considera desde la honda y prolongada relación de Cervantes con la poesía de Garcilaso, y se asocia a grandes maestros posteriores de la prosa o el verso, como Fielding, Wordsworth, Flaubert, Baudelaire o Borges.

Resumo: O presente traballo ocúpase da dinámica entre verso e prosa no *Quijote* á hora de crear voces de narradores ou de personaxes. Esta dinámica considérase dende a fonda e prolongada relación de Cervantes coa poesía de Garcilaso, e asíciase a grandes mestres posteriores da prosa ou o verso, como Fielding, Wordsworth, Flaubert, Baudelaire ou Borges.

Abstract: This paper deals with the dynamics between verse and prose in *Don Quixote*, in the process of creating both narrators' and characters' voices. These dynamics are contemplated from Cervantes' deep and long lasting relationship with Garcilaso's poetry, and they are associated with great masters of prose or verse such as Fielding, Wordsworth, Flaubert, Baudelaire or Borges.

Palabras llave: Cervantes. *Quijote*. Garcilaso. Baudelaire. Borges. Verso. Prosa.

Palabras chave: Cervantes. *Quixote*. Garcilaso. Baudelaire. Borges. Verso. Prosa.

Key words: Cervantes. *Don Quixote*. Garcilaso. Baudelaire. Borges. Verse. Prose.

1. INTRODUCCIÓN (O UNA PEQUEÑA Y LARGA HISTORIA)

Una tarde de primavera de 1986 un joven de veinticuatro años llegó en metro a la calle 42, en Manhattan, entró en el edificio Grace, situado frente a un lateral de la Biblioteca Pública, subió hasta el piso —¿cuarenta?— donde estaba ubicado el Graduate Center de la City University of New York, y entró en un despacho donde le esperaba Isaías Lerner, hispanista al que el joven conocía sobre todo por la edición de *La Araucana* de Ercilla en Castalia; en la contracubierta de aquella edición aparecía una pequeña foto de aquel filólogo argentino, que ya tenía algunos años más que en la foto y estaba al frente por entonces del programa doctoral de lenguas y literaturas hispánicas y luso-brasileñas de CUNY. Los años han borrado muchos detalles de aquella charla; el joven llevaba siete meses viviendo en Nueva York; había comenzado a dar clases de español en el City College de la City University en enero, y se planteaba comenzar sus estudios de doctorado.

Esa tarde comenzó una relación de casi treinta años: en los inicios dos o tres semestres neoyorquinos en que el joven fue alumno de aquel excelente profesor, y muchas conversaciones entre ambos, y la decisión de que Lerner dirigiese la tesis que el joven pensaba dedicar a Garcilaso de la Vega. En 1990 el joven decide volver a España; va a tener su primer hijo; para terminar la tesis calcula que necesita otro medio año; pero las ya difíciles condiciones de la mal llamada Madre Patria, tan distintas del oasis norteamericano, convertirán los previstos seis meses en casi dos años de pesadilla. Lerner y otros profesores no entendieron del todo por qué dejar una prometedor carrera en Estados Unidos para enseñar en un instituto en España. Meses antes de la vuelta el joven había publicado un libro de poemas donde se leía: “Hay veces en que / un poeta ha de volver a callar con su pueblo, / o sin ser su pueblo ni él de él...”. Con grandes dosis de paciencia, generosidad y comprensión, Lerner irá descubriendo a partir de entonces que su discípulo tiene rarezas o veleidades literarias que no le permiten encajar del todo en el mundo académico. Las charlas frecuentes de Nueva York pasaron a ser esporádicas en Madrid, pero la relación no pierde su calidez ni su intensidad. En los encuentros finales el joven es un hombre que ronda los cincuenta, tiene tres hijos, algunos libros publicados, una acumulación de trabajo muy poco razonable; charlan en la cafetería El Espejo, frente a la Biblioteca Nacional, cerca del hotel Sanvy, donde el maestro se hospeda; de esas conversaciones sobreviven más detalles: libros, enfermedades, proyectos, esperanzas. Cuando los encuentros fueron imposibles quedaron los correos electrónicos para ponerse al día a través del Atlántico. Un correo llegó de Nueva York a mediados de noviembre de 2012; otro, con un retraso imperdonable, salió de Madrid en enero de 2013. Isaías no llegó a leerlo, o acaso lo leyó de otra forma, como pudiera leer lo que ahora sigue. Estas páginas son la charla imposible o posible de quien ha dedicado algún tiem-

po a Garcilaso y a algunos otros escritores con quien tanto tiempo y tan valiosos textos dedicó a Cervantes y a tantos otros escritores.

2. ENTRE EL QUIJOTE Y BORGES

Llevamos el *Quijote* como un vademécum que nos ofrece sabiduría y diversión en los buenos momentos, o luz y consuelo en los momentos problemáticos. Si para rendir tributo al gran maestro cervantista y gran amigo que fue y es Isaías Lerner alguien se aventura en el inmenso territorio cervantino, aunque con Cervantes no se lleve mal, siempre puede recordar a don Quijote en algún peliagudo trance y leer, por ejemplo, aquellas líneas del capítulo veintidós de la segunda parte que dicen así:

Y luego se hincó de rodillas y hizo una oración en voz baja al cielo, pidiendo a Dios le ayudase y le diese buen suceso en aquella, al parecer, peligrosa y nueva aventura, y en voz alta dijo luego:

— ¡Oh señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches; que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto le he menester. Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces, no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe.

Y en diciendo esto se acercó a la sima; vio no ser posible descolgarse ni hacer lugar a la entrada, si no era a fuerza de brazos o a cuchilladas, y así, poniendo mano a la espada, comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y escusara de encerrarse en lugar semejante.

Finalmente se levantó, y viendo que no salían más cuervos ni otras aves noturnas, como fueron murciélagos, que asimismo entre los cuervos salieron, dándole sogas el primo y Sancho, y se dejó calar al fondo de la caverna espantosa; y al entrar, echándole Sancho su bendición y haciendo sobre él mil cruces, dijo:

— ¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce! Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz desta vida que dejas por enterrarte en esta oscuridad que buscas!¹

¹Cito por la edición del *Quijote* preparada en 1969 por Isaías Lerner junto a Celina Sabor de Cortazar (Buenos Aires: Eudeba, 2005), II, 22, 612.

Allá vamos, pues, a despeñarnos, empozarnos y hundirnos en el abismo que aquí se nos representa, que no es otro que el proceloso o placentero océano donde navegan los expertos cervantistas y donde incluso el naufragar puede ser dulce, como diría el poeta.

“Cuando leemos a un autor (y podemos pensar en la poesía o en la prosa: son una misma cosa) es esencial que creamos en él”. Son palabras de uno de los maestros de Lerner en Buenos Aires, Jorge Luis Borges —con quien reconoce “una deuda intelectual y estética extraordinaria” (Lerner, 1999)—, pronunciadas en la Universidad de Harvard, hace más de cuarenta años, en una conferencia titulada “Pensamiento y poesía” (2001:113). Si la primera cita extensa era puerta de entrada en Cervantes y en el *Quijote*, esta segunda más breve sirve como punto de arranque en las dos direcciones que nos ocuparán en estas páginas; en la primera parte del título que tienen al frente se lee “Verso y prosa en Cervantes”, y Borges afirma —dejando escapar no sabemos hasta qué punto irónicamente la rima *prosa-cosa*—, que son la misma cosa prosa y poesía. ¿Son la misma cosa, o tal vez podría decirse —y algún lector protestará— que la prosa no es más que un tipo de verso? ¿O acaso representa la prosa el lugar donde casi todo cabe, desde la más delicada melodía, cercana al verso, hasta la vulgaridad más cacofónica, rechinante y abrumadora, y es precisamente en esa amplia gama de posibilidades donde reside su atractivo?

Pero vayamos ahora a la segunda parte de nuestro título: “la construcción de voces”. Vinculémosla con la segunda parte de la cita borgiana: “es esencial que creamos en él [en el autor]”. No hablamos ahora de sutilezas “literarias”, de endecasílabos o de octosílabos, de periodos sintácticos de una línea o de siete, sino de algo muy cotidiano y muy vital, que es creer o no creer a alguien, creer o no creer en alguien. Oímos voces, en un poema, en una novela, y para que la novela o el poema “funcionen” debemos *creernos* esas voces. Y para que las creamos el autor debe haber sopesado con tiento

la forma exacta de construirlas. A veces los críticos dicen como elogio de un autor que “escribe muy bien”. No se trata de escribir bien. Alguien puede escribir de forma estilísticamente irreprochable, brillante incluso, en la misma página donde fracasa con estrépito en el propósito de crear personajes vivos, creíbles, incluido el personaje que oímos en un poema de los llamados “líricos”, y que a veces confundimos con el autor histórico, aunque es cierto que con él tiene relaciones. No se trata por tanto de “escribir bien”, sino de “escribir eficazmente”, y pudiera ocurrir —de nuevo nuestro lector crítico protesta— que alguna vez haya que escribir mal para escribir bien. En alguna ocasión (Ávila, 2003: 1528) he recordado aquellos versos famosos de Bartolomé Leonardo de Argensola (1974: II, 80) en “A un caballero estudiante” (vv. 119-120): “¿Cómo creerá que sientes lo que dices, / oyendo cuán bien dices lo que sientes?”; ahí aparece el “creer” del receptor que tanto preocupaba a Borges, junto con el “sentir” del emisor, y la idea de que un “bien decir”, o “buen decir”, pueda dar lugar a un “mal creer”, o a un “no creer”. Escuchemos de nuevo a Borges que, significativamente, cuando habla de creer o no creer en una novela, se acuerda del *Quijote*:

En el caso de una novela [...] nuestro convencimiento radica en que creamos en el personaje principal. Si nos resulta creíble, todo va bien [...] Yo no estoy [...] demasiado seguro de las aventuras de don Quijote. Desconfío de algunas de ellas. Creo que probablemente algunas son exageradas. [...] Sin embargo, esas cosas no importan; lo verdaderamente importante es el hecho de que yo creo en el propio don Quijote [...] Incluso si alguien me dijera que jamás han sucedido esas cosas, yo seguiría creyendo en don Quijote como creo en la personalidad de un amigo. (2001: 114-115)

Leyendo a Borges con atención podemos preguntarnos si existe una pequeña fisura en lo que propone el maestro argentino, porque comenzó hablando de creer *en el autor*, cuando éste se expresa en verso o prosa, pero para la novela habla de creer en el “personaje principal”. En otro momento vuelve a hablar de amigos suyos en los que cree, como don Quijote, el señor

Pickwick, el señor Sherlock Holmes, el doctor Watson o Huckleberry Finn, pero también señala:

Siento que los hombres que escribieron esas historias contaban cuentos chinos, pero que las aventuras que desarrollaron eran espejos, adjetivos o atributos de esos hombres. (2001: 115)

¿Son las aventuras de la novela cervantina espejo, adjetivo o atributo del personaje don Quijote, del autor Cervantes, o de ambos? La convicción en poesía sí depende del autor. Escuchemos o leamos a Borges:

En el caso de la poesía, podría parecer que hay alguna diferencia, pues el escritor trabaja con metáforas. Las metáforas no exigen ser creídas. Lo que verdaderamente importa es que pensemos que responden a la emoción del escritor. (2001: 116)

Aporta un ejemplo de Leopoldo Lugones, que describe el ocaso como “un violento pavo real verde, delicado en oro”; no nos ha de preocupar el parecido entre el ocaso y la metáfora, advierte Borges, “lo importante es que se nos ha hecho sentir que Lugones, impresionado por el ocaso, necesitó esa metáfora para transmitirnos sus sensaciones. Esto es lo que yo entiendo por convicción en poesía”. Que se produzca esta convicción tiene poco que ver con el lenguaje llano o recargado, sigue afirmando. Hay lenguaje llano muerto y lenguaje recargado muy vivo:

En este sentido, pienso que escritores como Góngora, John Donne, William Butler Yeats y James Joyce están justificados. Sus palabras, sus estrofas, puede que sean improbables, puede que encontremos rarezas en ellas. Pero se nos hace sentir que detrás de esas palabras hay una emoción verdadera. (2001: 117)

Así pues, ha de haber una emoción verdadera detrás (o por debajo) del lenguaje de los poetas, y también, hemos de entender, detrás de las novelas. Obsérvese que Borges menciona al ante todo novelista Joyce al final de la lista de los sobre todo poetas Góngora, Donne y Yeats. Recuérdense su

afirmación de que son prosa y poesía “la misma cosa”; en otro momento se pregunta: “¿Por qué no podríamos hablar de novela cuando hablamos de poesía?” (2001: 114). Parece entenderse que novela y poesía no son entidades tan distantes, lo que pudiera desprenderse de este otro pasaje borgiano de “El arte de contar historias”:

Pues hoy, cuando hablamos de un poeta, sólo pensamos en alguien que profiere notas líricas y pajariles [...] [y cita a Wordsworth y a Shakespeare]. Mientras que los antiguos, cuando hablaban de un poeta —un “hacedor”—, no lo consideraban únicamente como el emisor de esas elevadas notas líricas, sino también como narrador de historias. Historias en las que podíamos encontrar todas las voces de la humanidad: no sólo lo lírico, lo meditativo, la melancolía, sino también las voces del coraje y la esperanza. Quiere decir que voy a hablar de la que supongo la más antigua forma de la poesía: la épica. (2001: 61-62)

Hablar de poesía épica es acercarse a la moderna forma de la épica que es la novela, y en consecuencia no estarían tan lejos novela y poesía, de manera que en ambas pudiésemos encontrar “todas las voces de la humanidad”. Desde la minuciosidad filológica que caracteriza a sus trabajos, Isaías Lerner hace referencia a esa “manera que tiene el discurso cervantino de apropiarse de otra voz en el espacio del discurso del narrador o de otro personaje” (2005: 398) y a “la simultánea multiplicidad de voces que buscaba Cervantes” (2005: 399). Si lo que nos convence como lectores es la emoción verdadera que percibimos en un texto, creemos que en el pasaje del *Quijote* citado al principio está presente esa emoción, en las tres voces que aparecen construidas en él: la del narrador, la de don Quijote ante el espeluznante reto que tiene delante, y la de Sancho al ver a su amo o amigo en ese peligro. Detrás, o debajo de, o junto a, esas tres voces acaso se deje oír una más, que se desprende de lo que en otro lugar hemos llamado “doble enunciación”, enunciación compleja o múltiple (Ávila, 2003: 1526-1531), fenómeno literario por el que al elaborar una o varias voces, y sin que los personajes a los que éstas sostienen pierdan entidad o vida, se proyectan más o menos misteriosamente, más o menos al fondo, ecos en los que oímos al autor sin dejar

de oír a sus personajes. Y si son éstos y sus aventuras espejo, adjetivo, atributo, o quizás sencillamente *creación* de quien las escribe, ¿no vemos en ese peculiar y borroso espejo del Quijote ante la cueva de Montesinos al propio Cervantes enfrentado en su vejez y tras sus muchas decepciones a la tarea titánica de su novela?, ¿y no nos permite este curioso espejo contemplarnos a cada uno de nosotros enfrentado cada cual a su particular cueva de Montesinos, en el arte o en la vida? Emociones verdaderas, pues. Pero digámoslo desde el principio: la emoción que sentimos como lectores no depende de la que en su día pudieran sentir los seres históricos llamados Cervantes, o Shakespeare, o Lugones, o Joyce, sino de esos objetos materiales y concretos que son las obras por ellos escritas, con las palabras exactas con que se escribieron. Y para escribir esas exactas palabras y no otras ha de sopesar sus decisiones con sumo cuidado el escritor, de forma que el lector crea en él, o en sus personajes. El narrador, el llamado “sujeto poético”, los personajes, no son, en una novela o un poema, más que voces que han de tener la textura, la consistencia o los matices adecuados. Al plantear la construcción de estas voces en un escritor famoso por su prosa de novelista pero que desde su juventud a su vejez no se alejó nunca del verso, surgen los interrogantes a los que nos enfrentamos: en esa construcción de voces, ¿cuándo, cómo y por qué el verso?, ¿cuándo, cómo y por qué la prosa, para lograr aquella convicción del lector que tanto preocupaba a Borges? Sin duda son preguntas demasiado ambiciosas para contestarlas plenamente en estas pocas páginas, pero sí podemos reflexionar un poco sobre ellas.

3. VERSO Y PROSA PARA UN LECTOR LLAMADO MIGUEL

Un escritor se hace escritor leyendo literatura. Lee esos textos que le apasionan, le enseñan, le divierten, le conmueven, y en algún momento siente la necesidad insoslayable de caminar él también por esas sendas. Elige las suyas. A menudo escribe aquello que como lector quisiera y no puede leer, porque no está escrito, y por tanto escribirlo se convierte en su mi-

sión ineludible, en su particular cueva de Montesinos, donde será preciso internarse a cualquier precio.

Sobre los textos leídos por el autor del *Quijote* —“como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles” (I, 9, 82)— se han escrito miles de páginas; entre ellas, cómo no recordar el volumen —alguna de cuyas líneas hemos citado ya— que Lerner tituló *Lecturas de Cervantes*, en el doble sentido de estas palabras: las diversas lecturas que de la obra cervantina hasta hoy pueden hacerse y lo que el propio Cervantes leyó. Entre todas esas lecturas una primordial es la poesía de Garcilaso, como en su día señaló José Manuel Blecua (1948) o recientemente José Montero Reguera (2001), que con razón se ha referido al “garcilasismo hasta la médula” (2006: 60) de Cervantes; ambos coinciden en que no se trata sólo de una afición juvenil, sino que se mantiene hasta su vejez. Si el quehacer poético es, como recuerda Montero Reguera, “la actividad literaria cervantina más constante y prolongada a lo largo de su vida” (2006: 51), acaso podría afirmarse que es la lectura de Garcilaso la que con más fuerza propicia que Cervantes conservase hasta su muerte esa atracción irresistible por los versos mientras cultivaba la prosa.

En efecto el joven Miguel de Cervantes leyó y creyó a Garcilaso y a las voces por él construidas en sus versos; creyó en su juventud el “por vos nací, por vos tengo la vida” (son.V.13), el “tomando ora la espada ora la pluma” (égl.III.40), y a medida que fue cumpliendo años y acumulando desgracias, se fue creyendo con más intensidad y con más tristeza aquellos versos garcilasianos que Miguel recuerda en más de una ocasión —“por estas asperezas se camina, / de la inmortalidad al alto asiento...” (ele.I.202-203)—, porque asperezas no dejó de encontrar —“parecía escrito para él”, comenta J. M. Blecua (1948)—, aunque no terminase de hallar ese alto asiento. En 1543 se imprime en Barcelona la edición *princeps* con las obras de Garcilaso junto a las de Boscán; cuando cuatro años después, en 1547, nace Cervantes,

se han publicado al menos otras cuatro ediciones con los versos de ambos poetas (Ávila, 1994: 24-31). Esta media aproximada de una edición por año va a mantenerse durante la infancia de Miguel. Cuando tiene veintidós, en 1569, sale por primera vez Garcilaso sin Boscán en Salamanca. En 1574 se publican las obras de Garcilaso con los comentarios del Brocense, y en 1580, cinco antes de que publique a los treinta y siete *La Galatea*, ven la luz las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía garcilasiana. Suele recordarse, por otro lado, que cuando Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera, se embarca como soldado rumbo a Italia, “los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento que en las dos faldriqueras llevaba” (1982: II, 108). Si habla de un Garcilaso *sin comento* —como era el de Salamanca publicado en 1569, de pequeño tamaño, como para caber en una faltriquera— es que conoce bien los Garcilasos “con comento”; de hecho, Avalle-Arce en la edición citada de *El licenciado Vidriera* recuerda que la dedicatoria al duque de Béjar que se incluye en el *Quijote* de 1605 sigue muy de cerca la que redactó Herrera para el marqués de Ayamonte en su *Garcilaso* anotado y comentado, es decir, convertido en un clásico. Dicho de otra forma, el joven Miguel de Cervantes sabe muy bien dónde está el canon poético de su tiempo, y no es extraño que el joven soldado Rodaja se quede entre tantos libros con Garcilaso; como una de esas querencias de juventud que perduran hasta la muerte, también con Garcilaso se iba a quedar Cervantes, cuya obra, en verso y en prosa, muestra sobradamente que nuestro autor sabía de memoria, o mejor “de corazón”, “par coeur”, “by heart” (Steiner, 1989: 22) muchos versos del toledano, lo que no impide que esta especie de veneración se mezcle, de forma muy cervantina, con ironías, bromas o burlas no tanto de Garcilaso como de los efectos de sus versos en el innumerable batallón de poetas lacrimógenos, vanidosos y torpes.

Pero Garcilaso no es para Cervantes sólo un asunto literario. Había otras razones para que entre los dos se estableciesen muy estrechos víncu-

los. En la poesía de Garcilaso, en lo que sin duda se sabía sobre la corta vida de aquel toledano afincado en Nápoles y muerto en la Provenza en una acción heroica, se reflejaba, para aquel joven Miguel lleno de ilusiones, ni más ni menos que un modelo vital, un proyecto de humanismo renacentista: el caballero de acción y pensamiento que propugna Castiglione en *El cortesano* (I, 42-46, 178-187), y que escribe con sensibilidad, cultura e inteligencia extremas. Tantas veces se han citado los libros de caballerías y los caballeros andantes como el punto de partida de lo que don Quijote quiere ser; creo que se ha insistido menos en que el caballero-héroe-poeta que Alonso Quijano y el joven Miguel de Cervantes se propusieron ser tiene al fondo como modelo al caballero-héroe-poeta con quien el joven Miguel se encontró cuando supo de la vida de Garcilaso de la Vega y absorbió su espíritu leyendo una vez y otra y otra —hasta aprender de memoria o de corazón muchos versos— las composiciones garcilasianas. No dejan de ser, Garcilaso, Miguel y Alonso, en etapas fundamentales de sus vidas, hombres de armas tarde o temprano desencantados con las armas —“¿Qué se saca de aquesto? ¿Alguna gloria?” (ele.I.91)— en un proceso inverso a su progresivo y creciente entusiasmo por la literatura.

A cuestiones literarias volvamos pues, una general y dos concretas. En ocasiones sólo un gran escritor puede ver las dimensiones exactas —y descomunales— de lo que otro gran escritor propone con su obra. Al margen de su valor como soldado, Garcilaso como escritor era —no podemos ahora aclararlo despacio— de una valentía sobrecogedora, como para enfrentarse no a una sino a cien pavorosas entradas en cien cuevas de Montesinos. Un lector tan inteligente y sensible como Cervantes tuvo que ver que aquel poeta había levantado él solo —antes de los cuarenta años— toda una nueva literatura —base fundamental de nuestra poesía hasta hoy mismo—, en medio de una, o acaso dos, selvas hostiles, la castellana y la italiana (Ávila, 1994: 432-627). La juventud de Cervantes coincidió con los años en los que

esta portentosa hazaña comenzaba a palpase en su verdadero calado, y no extraña que Garcilaso se alzase como modelo, no sólo vital sino literario, para el joven y el viejo Miguel, que también tenía una gigantesca empresa literaria por delante. En la del autor de la “Ode ad Florem Gnidi” pueden citarse dos rasgos cuyas enormes implicaciones sin duda intuyó con clarividencia un escritor de la talla de Cervantes, a diferencia de muchos otros, en su tiempo e incluso en nuestros días. El primero es la evolución de la obra poética garcilasiana desde lo que podría llamarse una poesía del dolorido yo petrarquista —que encuentra sus problemas y limitaciones no en el gran Petrarca sino en muchos de sus mediocres secuaces— a lo que vendría a ser una “poesía de personajes”, compuesta con el impulso clásico latino: Horacio, Virgilio, Ovidio...; una poesía de personajes en plural, contra lo que puede haber llevado a pensar la deformación pseudorromántica de parte de nuestra crítica. El segundo rasgo puede partir de una de las objeciones de los “reprehensores” de la nueva poesía, que Boscán recoge en su “Carta a la Duquesa de Soma” de la *princeps* barcelonesa de 1543: “Otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa” (1957: 87); bien pensado, hoy podría sonar a elogio lo que quiso ser reprensión; el verso parece prosa no ya porque las once sílabas —frente los octosílabos— alejen las rimas que de esta forma suenan menos, sino porque con frecuencia los versos no impiden que el periodo sintáctico se extienda desbordando una y otra vez con encabalgamientos las pausas versales. Cervantes se percató —de nuevo a diferencia de otros lectores de ayer y hoy— de lo que esto implicaba, no ya en el plano rítmico, sino en la capacidad de esos nuevos versos para, como señala el mismo Boscán (1957: 90), “recibir cualquier materia, o grave, o sutil, o dificultosa, o fácil”; es decir, la poesía no ha de ser solo expresión del amante quejumbroso, por valiosa que ésta sea, sino que puede abrirse a otras materias, reflexiones o tonos, acercarse al pensamiento, la filosofía, la sátira; no se trata sólo de introducir nuevos versos, estrofas o géneros,

sino todo un proyecto humanista con las nuevas ideas expresadas en nuevas formas. A través de los dos rasgos citados se aprecia que Garcilaso abre puertas y rompe límites en direcciones transitadas y enriquecidas luego por Cervantes.

Sobre otras lecturas del joven o el maduro Miguel apenas podemos hacer más que una rápida mención. Recordemos aquellas palabras sobre *La Celestina* incluidas en uno de los poemas (“Soy Sancho Panza escudé-”) situados al frente del *Quijote*: “libro en mi opinión diví- / si encubriera más lo humá-”. Si el verso y la afición al verso de Cervantes no hubieran sido lo que fueron sin Garcilaso, la prosa del *Quijote* no sería lo que es sin *La Celestina*, que transvasa al castellano la herencia de la gran prosa latina, la elegancia, la cadencia y la flexibilidad de la toscana de Boccaccio en el *Decamerón*, y al mismo tiempo recoge la lengua suelta o deslenguada de criados, alcahuetas o prostitutas. Encubrir o no encubrir lo humano, lo crudo, lo vulgar, frente a las idealizaciones literarias, era cuestión que atañe también al *Lazarillo* —mencionado en el poema preliminar (“Soy Rocinante el famó-”) que sigue al ya citado—, muy presente para Cervantes con todos sus ecos erasmistas. Pasando de esas páginas iniciales al “donoso y grande escrutinio” de libros del capítulo seis de la primera parte, cabe aún mencionar la épica en verso de Boiardo y Ariosto en Italia (I, 6, 60-61), o de *La Araucana* de Ercilla, *La Austriada* de Juan Rufo y *El Monserrato* de Cristóbal de Virués (I, 6, 65), junto a la prosa de las novelas de caballería, o de ese “tesoro de contento” y “mina de pasatiempos” (I, 6, 62) que es el *Tirante el Blanco*.

En suma, partiendo de las lecturas de su juventud, Cervantes no opta en su primer libro por el verso únicamente, que fue lo que su admirado Garcilaso tuvo tiempo de componer en una vida prematuramente truncada. Pero tampoco se inclina por apuestas exclusivamente en prosa tras la senda de *La Celestina* o el *Lazarillo*. Con *La Galatea* se decanta por la línea mixta de la literatura pastoril, un género donde la progresión narrativa en prosa

está sembrada de textos líricos, puestos, eso sí, en boca de los personajes. El desarrollo natural de la poesía de personajes tal como se había planteado en Garcilaso llevaba a la introducción de la prosa, lo que en la tradición románica, sobre la base grecolatina de Teócrito y Virgilio, había practicado previamente Sannazaro en su *Arcadia*, y en España más tarde Montemayor y Gil Polo, citados en el escrutinio. Pero el germen de la superación de este primer fruto del ingenio de Miguel estaba ya en los versos del cantor de Salicio y Nemoroso; Garcilaso es cervantino —valga la broma—, o la ironía cervantina algo tiene de garcilasiano, cuando en la *Égloga II* hace decir a uno de sus pastores aquellos famosos versos: “¿Para qué son magníficas palabras? / ¿Quién te hizo filósofo elocuente, / siendo pastor de ovejas y de cabras?” (égl.II.395-397).

Partiendo de las lecturas de su juventud, y de las lecturas de su madurez, y sobre todo partiendo de una percepción de la vida que no es a los cincuenta y tantos años la de los treinta y tantos, a Cervantes se le queda muy estrecha la línea pastoril. Ahora el gran proyecto, la siguiente entrada pavorosa de la cueva de Montesinos es crear ni más ni menos que la nueva épica, la réplica no ya a Ercilla y a Rufo, sino a Boiardo y a Ariosto, a Homero y a Virgilio.

4. EL VERSO EN LA PROSA

El arte es un poderoso instrumento de exploración y construcción de la realidad. La realidad que Cervantes quiere explorar y construir cuando trabaja el *Quijote* es más honda, más compleja y más amplia de lo que podía entrever el treintañero que compuso *La Galatea*. Para enfrentarse a esa empresa titánica necesita una gama muy amplia de posibilidades; para elaborar las voces que pueblen ese mundo no puede prescindir de ninguno de los recursos que las tradiciones literarias ponen a su alcance. Con dos breves muestras de dos voces representaremos el amplísimo campo que Cervantes quiere mantener abierto. En un extremo, un personaje expresa lo siguiente:

Ya que quieres, cruel, que se publique
 de lengua en lengua y de una y otra gente
 del áspero rigor tuyo la fuerza,
 haré que el mismo infierno comunique
 al triste pecho mío un son doliente,
 con que el uso común de mi voz tuerza. (I, 14, 112)

Efectivamente se tuerce el *uso común* de una voz. Se trata de la famosa canción desesperada de Grisóstomo, y Cervantes, como tantas veces, entre líneas nos dice que sabe lo que hace, y a lo que se atreve, cuando osa torcer el uso común de una voz hasta ese punto en una novela.

Pero antes de apuntar algo más sobre este caso de versos en la prosa vayamos al otro extremo, a otra voz, representada por una intervención poética y profunda (casi metafísica), con pregunta incluida, que reza así: “¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas éstas.” (I, 16, 137). La pronuncia el ventero cuando entra buscando a la “medrosica y alborotada” de Maritornes, que anda escondida o abrazada al bueno de Sancho, quien “pensó que tenía la pesadilla” metida en el lecho, y mantiene con ella “la más reñida y graciosa escaramuza del mundo” (I, 16, 137). No hay demasiada ironía al hablar de intervención poética y profunda, porque no deja de ser poético y profundo (no sé si metafísico) explorar la realidad sórdida y azacaneada en la que una pobre moza se gana el pan. Estos no son cultos pastores que cantan en endecasílabos sus amargas penas, pero el *Quijote* necesitaba dar cabida a pastores poéticos y a venteros brutales.

La nueva épica en prosa necesita intercalar versos aquí y allá para dar la réplica a la antigua épica completamente versificada. Necesita recordar que hay versos llanos que sin dificultades narraban historias —los romances, que tanto atraían a Cervantes y tantas veces se citan en el *Quijote*—, y hay otros versos más complejos que tuercen el “uso común” de las voces, y lo tuercen porque se acogen a sólidas tradiciones literarias donde la convención permite torcer el cuello al cisne o a la gallina del lenguaje común. En una

novela que habla de idealismos y de realismos no pueden faltar los idealizados versos que contrasten con los “¿Adónde estás, puta?”. La nueva épica en prosa que se levanta frente a la antigua épica en verso comienza con los poemas preliminares donde se muestra cuán fácilmente los versos regulares y cerradamente rimados pueden conducir a propuestas burlescas y disparatadas. Pero cuidado, porque cuando tras esos poemas burlescos, y tras los recuerdos de diversos romances que asoman en los primeros capítulos se llega a la canción desesperada de Grisóstomo no hay burlas ya —o no las hay hasta donde la sutil ironía de Cervantes permite que no las haya—, y sí hay apoyo en las convenciones poéticas que amaba Miguel desde sus lecturas juveniles de Garcilaso, convenciones por las que se concebía que el verdadero dolor o la desesperación verdadera pueden encontrar cauce en versos que se separan de la lengua habitual. La canción desesperada de Grisóstomo es el primer texto poético extenso y serio intercalado en el *Quijote*.² El momento no deja de tener su emoción, porque en esos 133 versos se encuentra el viejo Cervantes del *Quijote* con el literariamente joven Cervantes de *La Galatea*; al escritor novel se acerca el escritor anciano cuando éste, buscando la variedad que tanto le preocupaba en el *Quijote* de 1605, opta por el método juvenil de intercalar extensos textos poéticos en el avance narrativo en prosa de la acción. Comienza la canción tras la mención expresa del gran Virgilio (I, 13, 110), y ecos sutiles de Garcilaso, en primer lugar porque oiremos la voz del difunto Grisóstomo en la voz de su amigo Vivaldo, y al fondo están los versos de la Égloga III: “mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida” (égl.III. 111-112); la literatura mantiene viva la voz de los muertos; en segundo lugar porque la canción ha de sonar para dar a conocer “la crueldad de Marcela”, causante de la muerte de Grisóstomo, de forma que sirva de ejemplo y advertencia a futuros amantes, al igual que

²Sobre los poemas del *Quijote* véase Domínguez Caparrós (2002) y Montero Reguera (2006: 51-66).

la historia de la cruel Anajárete —“en duro mármol vuelta y transformada” (ode.FG.97), castigada por haber provocado el suicidio de su enamorado— es ofrecida por el personaje poeta como advertencia entre seria y jocosa a la desdeñosa dama de la “Ode ad Florem Gnidi”, que maltrata a “aquel cativo” de ella enamorado. Escuchamos, en fin, la sucesión de las desgracias de Grisóstomo bajo las fuertes convenciones métricas de la canción petrarquista; resulta imposible no percibir una voz impostada tras esas estancias extensas sembradas de epítetos, y no obstante, si jugamos a aceptar las convenciones, tras el andamiaje retórico de los versos podemos entrever el posible y hondo drama de un infeliz. Nos preguntamos si también aquí funciona lo que hemos llamado doble enunciación, enunciación múltiple o compleja, una voz que son al menos dos en realidad. Para responder a esa pregunta hemos de considerar que el recuerdo de *La Galatea* no sólo asoma indirectamente, en la manera de componer el texto combinando verso y prosa en el capítulo catorce; ya había aparecido antes, en el sexto, citada expresamente por su título, dentro del “donoso y grande escrutinio” de los libros quijotescos. Uno y otro pasaje no sólo tienen en común el recuerdo tácito o explícito de la primera obra cervantina, sino la presencia en ambos de un personaje desdichado. En el capítulo catorce, Grisóstomo, con su poética queja —“el último papel que escribió el desdichado” (I, 13, 111)— bajo las convenciones líricas. En el capítulo seis, tras haberse referido el barbero a “*La Galatea*, de Miguel de Cervantes”, es el cura quien nos habla del personaje desdichado con estas palabras: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos” (I, 6, 65). Vemos así que el lector no tiene que acudir a noticias biográficas externas al *Quijote* para sospechar que los personajes desdichados de la novela podrían tener detrás, o cerca, a quien en el propio libro se califica como “más versado en desdichas que en versos” —y, nótese de paso, también versado en los versos que se intercalan—, que no es otro que el propio autor. Vemos así la estrategia

con la que Cervantes pretende conseguir en sus lectores la convicción a la que se refería Borges, los recursos a través de los cuales espera que sintamos que detrás de recargadas convenciones petrarquistas o de las frases llanas de un cura anida una emoción verdadera, aunque a un lector moderno tal vez le resulte más fácil percibir esa emoción en las simples palabras del clérigo que en las alambicadas de los tristes pastores.

5. LA PROSA COMO VERSO

En la obra que se separaba definitivamente del verso épico no bastaba que se acudiese al verso, serio o burlesco, narrativo o lírico. Había que demostrar que el nuevo instrumento que era la prosa servía para recoger los exabruptos de un ventero, las pedanterías o socarronerías de un narrador que imita o parodia los serpenteantes meandros sintácticos de los libros de andantes caballeros, pero también intervenciones vibrantes y armónicas que pueden igualar o superar al verso en flexibilidad, intensidad y posibilidades expresivas. Pablo Jauralde (1995) ha hablado de la inmensa variedad del estilo cervantino, y entre el amplio abanico estilístico que Cervantes despliega nos detendremos unos minutos en algunas muestras de esa prosa singular.

Los textos literarios, o algunos pasajes o fragmentos de los textos literarios, impresionan o conmueven a muy distintos tipos de lectores porque tocan directamente una fibra muy sensible compartida por muchos. Al principio citábamos un texto —el de la entrada a la cueva de Montesinos— que cualquier lector puede asociar a esos momentos difíciles que todos hemos vivido o viviremos, en que nos encontramos a las puertas de una tarea imprevisible o tremebunda. Tenemos en el pasaje la invocación del caballero a la amada Dulcinea convertida en una suerte de diosa protectora, lo que suscita conjuntamente emoción y sonrisas, por la inocencia e idealismo del enamorado y porque el lector sabe que por disparatada y grotesca que pudiera ser la aventura que se emprende, cuando don Quijote dice aquello de “yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me

representa” no es difícil ver detrás de esa brillante y enfática construcción triple, y de esa metáfora no por usada menos potente del “abismo”, a la figura de Cervantes despeñado, empozado y hundido en el abismo problemático de su propia vida y en la aventura incesante de su propia obra, que mientras vivió vino a granjearle más disgustos que satisfacciones, honores o ganancias. Un periodo sintáctico como éste alcanza tanta o más fuerza rítmica o tanta o más intensidad expresiva que los mejores versos. Y qué decir de las palabras de Sancho, que vuelven a producir sonrisas y emoción, porque la ingenuidad llena de admiración y fe con que su amo recuerda e invoca a su amada Dulcinea no es mayor que la ingenuidad llena de fe del escudero que bendice a su amo. Si éste en una triple construcción se despeñaba, empozaba y hundía, con elogios triples lo ensalza ahora Sancho, como flor, nata y espuma de los caballeros andantes, como valentón del mundo, corazón de acero y brazos de bronce; triple por partida doble es también el “equipo protector” —por llamarlo así—al que apela el bueno de Panza: Dios, la Peña de Francia (la Virgen) y la *Trinidad* (¡triple!) de Gaeta; triple es por fin la predicación que se hace del arrojado héroe, mediante adjetivos o sintagmas preposicionales: “. . . te vuelva libre, sano y sin cautela”. El pasaje encierra otros detalles formales en los que no nos detendremos;³ lo mejor es que el lector vuelva a esas líneas y escuche cómo suenan y cómo pesan: “¡Dios te guíe y la Peña de Francia. . .!”. En todo caso, o bien diremos con Platón (1981, 533d-534e) que Sancho está endiosado, poseso y fuera de sí bajo los efectos del poético furor, o bien dudaremos con Borges de que el inculto Sancho sea capaz sobre la marcha de componer tan trabado discurso, como dudábamos de que el atardecer de Lugones fuese un pavo real verde; pero las palabras de Lugones y las de Sancho no nos dejan dudar de la emoción

³Por ejemplo las reiteraciones métricas (seis sílabas), acentuales y fónicas: “valentón* del mundo / corazón* de acero”; las asonancias (*cautelás : dejás*); las construcciones sintácticas paralelas en el cierre que acompañan a las contraposiciones semánticas: “*a la luz* desta vida, que dejás*, por enterrarte *en esta escuridad* que buscas!*”.

de contemplar el ocaso y de ver a un hombre bueno jugándose la vida, o creyendo a pies juntillas que se la juega, emoción que no sólo sentimos en Sancho, sino en quien concibe, inventa o crea a Sancho, que no es otro que Miguel de Cervantes. Esto es construir voces, como lo es escribir “¿Adónde estás, puta?” o “Ya que quieres, cruel, que se publique...”, etc. Utilizo el plural no tanto porque sean distintas en el pasaje citado las de Sancho, el narrador y don Quijote, sino porque en cada una de ellas, en cada voz, hay voces, hay otra voz que sordamente suena y que las une o acaso las funde, y creemos en esa voz como creemos en nuestros mejores amigos, aunque se llamen Miguel y sean pequeños al lado de sus obras inmensas, y sepamos de ellos mucho menos que de don Quijote y de Sancho.

Nos detendremos brevemente en otras dos muestras de esta prosa que es la moderna alternativa cervantina a lo que eran las sonoridades y las brillanteces de los versos tradicionales. Se trata de este famoso comienzo del capítulo cuatro de la parte primera:⁴

La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo. (I, 4, 46)

En el océano inabarcable de la bibliografía cervantina varias veces se habrá destacado este llamativo engarce o encabalgamiento, no entre versos ni estrofas, sino entre capítulos, que es lo que aquí tenemos: la hora del alba. Lo que oye un lector de poesía en el principio de este capítulo cuatro es un heptasílabo —“La del alba sería”— en el que se juega magistralmente con el fonema /l/; sigue la fluidez libre de la prosa que no parece acogerse a los metros más reconocibles, y no obstante permite leer dos cláusulas de seis sílabas: “cuando don Quijote / salió de la venta”; después la cadencia se construye mediante la enumeración de tres sintagmas que comienzan con

⁴Sobre estas líneas iniciales del capítulo cuarto y otros momentos excelsos de la prosa cervantina véase “Una prosa engalanada”, de Montero Reguera (2006: 99-107).

el mismo cuantificador —cuya reiteración contribuye de manera decisiva al ritmo—, y que obedecen a una serie 4-4-6: “tan contento (4), tan gallardo (4), tan alborozado (6)”; con el acento siempre en la penúltima (3^a, 3^a y 5^a); atención a las enes implosivas en “tan contento”, y a la coincidencia de las tónicas con sílabas cerradas en los dos primeros sintagmas (“contento”, “gallardo”); así como al juego lejano y sin embargo efectivo que nos presenta a don Quijote “al alba” “alborozado”, pese al distinto origen etimológico de ambas palabras. Tras los tres sintagmas tenemos “por verse ya armado caballero”, que rítmicamente responde a una serie 3-3-4, con apoyo en el fonema /r/ y una conexión con los sintagmas anteriores a través de la rima: si entre el segundo y tercer sintagma teníamos una asonancia *a-o* (“tan gallardo”, “tan alborozado”), ahora tenemos al paso una consonancia: “tan alborozado por verse ya armado caballero”. Y finalmente el cierre; si volvemos a leer ahora “que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo”, muchos lectores lo habrán percibido ya: se trata de dos octosílabos, el viejo ritmo de los romances, con el apoyo de nuevo en las implosivas (“reventaba”, “cinchas”), que no es que “exprese” la alegría más o menos contenida de quien tan contento emprende el camino, sino que coincide con esa expresión semántica de la alegría, y contribuye fónicamente a expresarla. En suma, para decirlo en dos palabras: música inigualable. Pero no música vacía, no mera verborrea melodiosa. Porque esa música está al servicio de una idea capital, la forma contribuye al contenido, la forma es contenido. Esta idea es la de los principios ilusionados de cualquier aventura: la aventura de don Quijote recién armado caballero, o la de quien se acaba de graduar y se dispone a estrenarse en su primer trabajo. O la aventura inaugural que algún día o en varios momentos de su vida sin ninguna duda sintió el joven o el maduro Cervantes: para esos grandes principios vitales estos grandes principios verbales. Ilusionados principios que a veces conocen continuaciones accidentadas y finales

catastróficos, y eso lo sabía perfectamente nuestro amigo Miguel, que escribía sobre ilusionados principios desde las desilusionadas postrimerías.

A propósito de desilusionadas postrimerías detengámonos finalmente en otro pasaje famoso, el del capítulo sesenta y cuatro de la parte segunda:

Fue luego sobre él, y poniéndole la lanza sobre la visera, le dijo:

— Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

— Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quitame la vida, pues me has quitado la honra. (II, 64, 886)

El Caballero de la Blanca Luna comienza su intervención con un verso de romance, “Vencido sois, caballero”, pero una de las grandes ventajas de la prosa es que no se debe a ese ritmo ni a ninguno, y sí puede ir sugiriéndolos o rompiéndolos cuando al autor le parezca conveniente. El inicio del siguiente párrafo (“Don Quijote, molido y aturdido”) podría ser un endecasílabo donde los dos de adjetivos funcionan en rima; sigue un nuevo octosílabo (“sin alzarse la visera”), tras el cual vuelve otro endecasílabo (“como si hablara dentro de una tumba”), que tendría ictus en 6ª sílaba como el anterior; también podíamos leer esas palabras —un texto literario es una partitura que el lector interpreta— aislando el nombre del héroe, al que seguirían luego un heptasílabo (“molido y aturdido”) antes del octosílabo mencionado; en el final del párrafo el autor se aleja de ritmos poéticos habituales y se apoya rítmicamente en una segunda pareja de adjetivos (“con voz debilitada y enferma”) para concluir con lo que en métrica equivaldría a un pie quebrado con dos sílabas (“dijo”), que da paso a la intervención de don Quijote. Ésta comienza con el nombre completo de su amada y muy notable apoyo en el fonema /m/; la proposición copulativa siguiente, con el verbo omitido, se apoya en un estrecho paralelismo sintáctico:

Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo,
y yo el más desdichado caballero de la tierra

No hay una sola forma de leer las líneas finales, pero podrían sonar heptasílabos si en la lectura se aíslan cláusulas iniciales (“y”, “aprieta”): “defraude esta verdad”, “caballero, la lanza”, “y quítame la vida”; se cierra con un octosílabo: “pues me has quitado la honra”, y concluye así el parlamento de don Quijote con la cláusula rítmica que abría la intervención de su rival.

6. ENTRE EL VERSO Y LA PROSA: HEREDEROS, COMPAÑEROS, AMIGOS O VECINOS DE CERVANTES

Se habla del Parnaso, de escuchar con los ojos a los muertos que no están muertos. No utilicemos grandes nombres antiguos para ese lugar. Imaginemos la gran Ciudad sin Tiempo que es la Ciudad del Arte, donde viven escritores y artistas, y sabios amantes de las letras como Isaías Lerner junto a muchas gentes normales que son artistas a su manera cuando gozan del arte y la literatura. Charlan esos artistas, escritores o sabios sin que les importe que uno haya nacido cuatrocientos años antes que otro; las fechas importan y no importan en esa prodigiosa urbe. Hay en ella barrios muy distintos, y hay autores o autoras que no se encuentran jamás con algunos colegas. Otros sin embargo son vecinos, o hasta compañeros de cuarto. O se oyen a través de las paredes y saben de sus compañeros detalles menudos o íntimos por vías más o menos misteriosas; Horacio charla con Garcilaso, y Borges con Cervantes, y Joyce con Rabelais. Se suelen llamar por sus nombres de pila. Hay escritores de esa ciudad fantástica y realísima que caminan por sus parques platicando con Emily o con Franz, con Virginia o con César. Muchos con Miguel, con un Miguel sobre todo —porque hay varios—, que es el que nos ocupa. Con Miguel habla Henry de un asunto que preocupaba a ambos, que es éste del que hablamos hoy: ambos escriben historias en prosa cuando otros vecinos muy prestigiosos de la Ciudad del

Arte, como Homero o Virgilio, las escribieron en verso. Por eso Miguel, Miguel de Cervantes, no abandonó jamás el verso al escribir en prosa; por eso Henry, Henry Fielding, definió su *Tom Jones*, como “poema épico [heroico] histórico en prosa” (IV,1, 249) —“heroic, historical, prosaic poem” (IV, 1, 127)—, o “escrito épico-cómico en prosa” (V, 1, 311) —o “prosiepicómico” y “baciyélmico”, diríamos: “prosai-comi-epic writing” (V, 1, 175)—, con clara conciencia, como la de Cervantes, de habitar en el barrio de la moderna épica.

En un barrio distinto y sin embargo no muy lejano de aquel donde viven Miguel y Henry también preocupan las relaciones entre prosa y verso, pero contempladas desde el verso y no desde la prosa. Allí vive un poeta llamado William que de vez en cuando dialoga con ellos en la Ciudad del Arte. No es el William en quien todos pensamos en un primer momento, que construyó las voces de su *Hamlet* alternando la prosa y el verso, y que también dialoga de vez en cuando con nuestro Miguel. Se trata de William Wordsworth, que en la “Advertencia” preliminar a las *Baladas Líricas* —publicadas por primera vez en 1798, y como es sabido monumento fundacional del Romanticismo en lengua inglesa— se atrevió a decir que la poesía podía tratar de cualquier asunto —insistamos: cualquier asunto, desde las zanahorias hasta los bellos ojos de Lady Equis—, y que aquellos poemas que presentaba en aquel libro, las *Lyrical Ballads*, eran nada menos que *experimentos* donde pretendía probar, experimentar, “hasta qué punto el lenguaje de la conversación de las clases medias y bajas se adapta a los propósitos del deleite poético” (1994: 107). Esto nos lleva a la problematización moderna, contemporánea, de las fronteras del verso y de la prosa. Contemporáneo nuestro es un poeta español llamado Claudio que hace no mucho se mudó a esa misma barriada de la Ciudad del Arte —donde ha pedido que se trasladen con él pastores, taberneros, caminantes y gentes del pueblo llano y sabio—, y que al hablar de la composición de uno de sus poemas afirma que

partió del “ritmo del lenguaje oral” y no sólo del escrito, porque el lenguaje oral “conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu” (Rodríguez, 1989: 16). Claudio habla de “música vital”, se disculpa “por la cursilería y por la imprecisión”, y no obstante acierta. Es música vital lo que encontramos en la gran literatura, en los pasajes que suenan maravillosamente y también en el “¿Adónde estás, puta?”. Música viva, unas veces armónica y otras furiosamente estridente, pero viva, hasta salirse del papel e invadirnos el corazón, para que no tengamos otro remedio que creer.

Volvamos ahora desde ese barrio de la Ciudad del Arte donde viven William y Claudio hacia la barriada de Miguel y de Henry, donde ellos y otros vecinos o compañeros operan en dirección contraria, y experimentan hasta qué punto puede una cierta prosa acercarse a los efectos del verso sin ser verso. Posiblemente no haya versos que alcancen la eficacia artística de los pasajes en prosa citados del *Quijote*; pocos poemas se ajustarán tan emotivamente a ese momento inaugural de quien inicia una aventura, o a la tristeza del derrotado, o a la invocación a la amada antes de emprender la hazaña tenebrosa, o a los ánimos y la admiración del fiel escudero ante un amo valiente e insensato. Nuestro Miguel toca allí tempranamente el cielo al que aspiraron vecinos de su barrio llamados Charles, Gustave, Marcel, Franz o James, es decir, grandes maestros de la prosa, narrativa casi siempre, muy posteriores a él, que en esta otra ciudad nuestra de aquí abajo se llaman Baudelaire, Flaubert, Proust, Kafka, Joyce. He aquí la vieja aspiración de Charles Baudelaire (1986: 46) en sus *Pequeños poemas en prosa*:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?

O esta otra ambición de Flaubert (1989: 186), en carta de 1852 a Louise Collet:

Yo concibo un estilo, un estilo que sería hermoso, que alguien creará algún día, dentro de diez años o diez siglos, y que sería rítmico como el verso, preciso como el lenguaje de las ciencias, y con ondulaciones, zumbidos de violoncello, penachos de fuego; un estilo que te entraría en la idea como un estilete, y sobre el que tu pensamiento, en fin, bogaría sobre superficies lisas, como cuando se vuela en una barca con buen viento de popa. La prosa nació ayer, eso es lo que hay que pensar. El verso es la forma por excelencia de las literaturas antiguas. Todas las combinaciones prosódicas se han probado; pero las de la prosa, ni mucho menos.

Para qué hablar de lo que según los entendidos es un prodigio de prosa burocrático-poética escrita por ese tipo raro y entrañable llamado Franz Kafka, al que en la Ciudad del Arte todos intentan mimar, ahora que ya no vive en Praga.

Cuando un vecino de un barrio céntrico de la Ciudad del Arte llamado Paul Valéry opuso novela como “relato natural de las cosas” a otras propuestas literarias —“el mundo del poema”— que juegan con “ritmos”, “simetrías”, “figuras” y “formas” (1957: 334), quizás estaba olvidando un tipo de prosa narrativa donde todos esos recursos están presentes y actúan pero se ven menos que en los versos. No obstante se llega ahí, y por eso llegaba Cervantes, porque se parte del nivel rítmico, retórico, que los versos permiten, y se plantea un paso más allá. En este sentido esta prosa es un más allá o un más acá del verso, pero en todo caso se construye desde su superación con un principio artístico que alguna vez hemos atribuido (Ávila, 1994: 679-687) a Garcilaso: la *sprezzatura*; es decir, una soltura, desenvoltura o laxa libertad en el empleo de las normas artísticas, que a primera vista se juzga como desprecio o hasta desconocimiento de las reglas, y por el contrario implica su máximo dominio, porque el artista —el bailarín, el pintor, el músico, el escritor— ejecuta su obra con aparente desprecio de las reglas del arte que en realidad es la prueba máxima de su maestría en ese arte (Castiglione, I, 26-28, 143-150), que le permite realizar sin mostrar esfuerzo lo que otros con grandes esfuerzos y sudores persiguen sin conseguir. Otro antiguo y gran maestro, Horacio, había sugerido ese camino en su *Arte poética*

(1986: 341, vv. 240-242): “Trataré de conseguir un poema, forjado a partir de elementos conocidos, que cualquiera se crea capaz de hacerlo igual, pero su- de mucho y se esfuerce inútilmente cuando lo intente”. El resultado de esta maestría a veces se llama "difícil sencillez", y es lo que se produce cuando el lector disfruta, se divierte, se emociona con pasajes como los leídos, y se ma- ravilla de que aquel efecto lo produzca una literatura "tan sencilla"; cuando analizamos más despacio descubrimos que no era tan sencilla como parecía, aunque tenía como uno de sus máximos objetivos “parecer” sencilla, porque de ello depende su potencia significativa y su eficacia estética.

7. VOCES EN VERSO O PROSA: EL QUIJOTE COMO CANON FRENTE A LA TEMIDA EXTINCIÓN DE LA NOVELA COMO GÉNERO

Hemos comenzado citando a Cervantes y a Borges. Recordemos de nuevo al maestro argentino cuando se ocupa de la poesía épica en “El arte de contar historias”: “Pienso que la novela está fracasando” (2001: 73). Líneas más abajo habla del momento en que la novela desaparecerá, y añade:

Pero hay algo a propósito del cuento, del relato, que siempre perdurará. No creo que los hombres se cansen nunca de oír contar historias. Y si junto al placer de oír historias conservamos el placer adicional de la dignidad del verso, entonces algo grande habrá sucedido. [...] pienso que la épica volverá a nosotros. Creo que el poeta volverá a ser otra vez un hacedor. Quiere decir que contará una historia y la cantará también. Y no consideraremos diferentes esas dos cosas, tal como no las consideramos diferentes en Homero o Virgilio. (2001: 73-74)

Es cierto que no tenía Borges demasiadas simpatías por el género de la novela. Pero olvida, al pronunciar las palabras citadas, o quiere olvidar, que en otro momento ha escrito que son prosa y poesía una cosa misma, y que “¿Por qué no podríamos hablar de novela cuando hablamos de poesía?” (2001: 114). Borges vaticina que volverá un poeta, un hacedor, que contará una historia y la cantará también. Quiere olvidar Borges que si nos ha dicho que él cree en don Quijote, y siente verdadera emoción ante ese personaje es porque detrás de esa historia hay un poeta, un hacedor, en el trance de

contar y de cantar una historia. Pero no la cuenta o la canta ese hacedor con los versos de Homero, Virgilio o Ariosto, sino con un nuevo tipo de verso maravillosamente libre, fluido, adaptable, que no tiene la forma del verso, sino de la prosa. Una prosa con la que se puede contar y cantar al mismo tiempo, o contar sin apenas cantar, y que en el futuro será la base para otra prosa que pueda incluso cantar sin apenas contar.

La literatura en verso sobrevive porque el verso —gracias a algunos de los poetas que mencionamos hace un momento, y a otros— ha ensanchado sus posibilidades y admite desde las formas más cerradas y clásicas a las más libres, y sobre todo ha encontrado el fructífero camino de hacer con el lenguaje común versos extraordinarios: “Sé que habrás de llorarme cuando muera...”, “... Venid a ver la sangre por las calles...”, “... Las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas...”. Por todas esas vías abiertas —incluida la entrada en la prosa— tienen los versos potencia hoy para que se construyan voces que puedan convencer y conmover a un lector, como exigía el autor de *Ficciones*.

En cuanto a la narración en prosa, en el *Quijote* se fundamenta el canon y la base para la pervivencia del género novelístico cuya desaparición temía Borges. Cervantes en el *Quijote* estaba inventando la nueva épica, o para decirlo más escandalosamente, estaba inventando el nuevo verso épico, que se escribía en prosa. Estaba creando un canon y un reto. Cervantes sabía que eso nuevo que él debía crear había de estar en muchos momentos cerca del verso sin ser verso. Tal vez por eso, como una especie de recordatorio de dónde estaba su punto de partida, se recuerda a sí mismo una y otra vez los romances al escribir el *Quijote*, los romances que eran la forma más natural, más popular, de *contar* y *cantar* en verso, y también se recuerda a sí mismo los endecasílabos con toda su nobleza, los endecasílabos que aprendió a escribir con Garcilaso y con los que otro soldado como él, como ellos, Alonso

de Ercilla (Lerner, 2005: 125-146, 429-445), había contado y cantado las hazañas de *La Araucana*. Es como si la proximidad de esas formas métricas fuese el acicate o el trampolín desde el que un narrador es capaz de escribir “aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra”. ¿Qué voz es esta que escuchamos, “como si hablara dentro de una tumba”? ¿es sólo la del derrotado caballero?, ¿es sólo el desesperado Grisóstomo quien a través de Vivaldo —otro juego de voces— se queja de la causa que “con mi desdicha aumenta su ventura”? ¿o hay algo ahí de aquel Cervantes “más versado en desdichas que en versos”, de quien la propia novela nos informa? Oímos la voz del narrador que nos construye al caballero que al alba sale de la venta cargado de ilusiones y esperanzas, ¿o acaso oímos la voz del desilusionado Cervantes que se empeña en construir ante nosotros al ilusionado don Quijote? Prosa como la de los pasajes citados se construye desde el verso, como un *más allá del verso*, y está en condiciones de caminar por esa cuerda quien con los versos tiene absoluta familiaridad, como la tuvo Cervantes desde su juventud hasta su muerte.

No nos equivoquemos, sin embargo; en la prosa cabe lo que Borges llama la “música de las palabras” (2001: 75), pero también la absoluta ausencia de música, o el trompetazo brusco: “¿Adónde estás, puta?”. Y la parodia de muy diversos géneros y estilos literarios. Y las voces de la calle o del hampa, de los vizcaínos y los labriegos, las mozas manchegas, los curas y los duques: la nueva épica de la realidad común; también el verso de pastores cultos enamorados o desesperados. Todo esto cabe en la prosa. No se trata pues de una apuesta permanente por una especie de prosa poética, sino de ajustarse a muy diferentes personajes, situaciones y perspectivas. Como el efecto de los poemas intercalados, el valor de ciertos pasajes en prosa especialmente trabajada resalta precisamente en contraste con otros pasajes contiguos en los que la novela avanza con menos cuidados, y más atenta a la progresión narrativa.

Temía o esperaba Borges que se extinguiera la novela. No se extinguirá mientras haya quien siga construyendo voces, en verso o en prosa —versos que juegan con la prosa, prosa que encaja versos o aspira a ser un más allá del verso, o gritos de la calle, o susurros en una habitación vulgar y trágica—, de manera que vivan en los textos esos que podemos llamar los “personajes poetas” de los poemas líricos, o los personajes ficticios de una narración, cuyas voces oímos y creemos, y las creemos porque posiblemente no sólo son tuyas, son también de otro personaje, personaje literario para el que quizás no tengamos ningún nombre que no sea el supuesto nombre real, que se pronuncia Miguel de Cervantes o Gustave Flaubert o Franz Kafka. Esos personajes literarios que viven en sus textos y no fuera, y cuya voz oímos junto a las de sus personajes, no son exactamente los seres reales que vivieron y murieron, y si ahora pudiéramos encontrarnos con ellos en una esquina o en un café posiblemente se quedarían mudos o hablarían del tiempo o de cualquier otra insignificancia, y no serían quienes son, quienes sabemos que son, porque eso que son lo son desde los textos que escribieron, desde los personajes o los conflictos que inventaron; lo son también en la Ciudad del Arte que añoramos en estos tiempos crudos.

Y este hombre o ese personaje llamado Miguel de Cervantes tuvo acaso en común con aquel Licenciado Vidriera no sólo el llevar, en alguna época, en la faltriquera su librito de Garcilaso, sino también —pese a haber sido bravo y aguerrido soldado en Lepanto— la conciencia clara de que “real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio, de pies a cabeza” (1982: II, 117); era por tanto “de materia sutil y delicada”, de forma que “obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre”, y así era capaz de responder “con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne”; pero hecho con aquel vidrio delicado y sutil, el más pequeño roce, el que a “los otros hombres” pasaría inadvertido, a él podía herirlo o romperlo. Y descubrió muy

joven este Miguel de corazón despierto y sensible, al mismo tiempo fuerte y frágil, que la vida era demasiado grande y demasiado pequeña, demasiado horrenda y demasiado hermosa, y que para reflejarla o recrearla en sus escritos necesitaba prosa y verso, versos solos en las comedias o en el *Viaje del Parnaso*, versos insertados en la prosa de ficción, y prosa que es capaz de albergarlo todo: los exabruptos vulgares, las parodias diversas, los diálogos donde las voces de los personajes se cruzan y se crecen, también esos pasajes en que la prosa llega más allá o más acá del verso.

8. CONCLUSIÓN

A veces nos invade la agrídulce sensación de que nos queda poca vida para escribir lo que debemos escribir. Que va a ser imposible. Entonces leemos a Cervantes en verso, y más aún en prosa. Vemos cómo construye esas voces en las que tan intensamente creemos, cual si fuesen las de antiguos amigos, o las de terribles enemigos, o las de camaradas que caminan a nuestro lado. Voces que son las de sus personajes y son la suya al fondo. En fin, leemos a Cervantes, y pensamos que si aquello está ya escrito no importa demasiado lo que pueda añadirse. Entonces se nos serena la mala conciencia, nos tranquilizamos, y seguimos leyendo. Pensamos que tal vez no sea necesario escribir más.

O tal vez sí. Y para terminar, para no decepcionar a Isaías, que con sabia paciencia e irónica sonrisa se acostumbró a esperar cualquier cosa inesperada de algunos de sus discípulos peculiares, desconcertantes o quijotescos, hemos encontrado unas líneas escritas hace no mucho tiempo que nos sirven de cierre. Pertenecen a un libro titulado *Cuatro letras*, y recogen otra extraña historia de maestros, discípulos y amigos, con iniciales que cuesta poco esclarecer —visto lo visto y leído lo leído—, si lo que suele aparecer unido se separa en dos nombres, o entre otros dos se intercala una preposición común.

G. L. o M. C., la llama o el misterio

“....No estoy. No estás....”

J. A. V.

Dice que se bebió su espíritu
 una tarde lejana,
 junto al mar,
 en medio de estallidos
 furiosos de la pólvora.
 Dice que no fue aquella la primera
 vez, aunque nunca estuvo tan seguro
 de aquel misterio como aquella tarde.

Casi cincuenta, casi
 quinientos años pero apenas
 un soplo entre los dos, entre los tres.

Supo el tercero lo que había el segundo
 sentido,
 una tarde lejana,
 junto al mar:

“Tu vida vale poco.
 Vale poner tu vida en el tablero.
 Todo está escrito.
 Nada está escrito. Lucha.
 Aguanta.
 Sé humilde. Sé orgulloso.
 Trabaja firme y sé
 lo que este soplo antiguo,
 lo que este soplo antiguo dicta y es:
 todo futuro.

» Un cuarto beberá
 este mismo tozudo, intenso espíritu.
 Y vivirá la llama que nos una
 una tarde lejana,
 junto al mar.

» Y no estaremos muertos”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1974), *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe.
- ÁVILA, Francisco Javier (2003), "Literatura y actos de habla: contar historias con doble enunciación", en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, vol. II, pp. 1519-1532.
- ÁVILA, Francisco Javier (1994), *El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poética* (Tesis doctoral, City University of New York, 1992), Ann Arbor: UMI.
- BAUDELAIRE, Charles (1986), *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*, ed. de J. A. Millán Alba, Madrid: Cátedra.
- BORGES, Jorge Luis (2001), *Arte poética. Seis conferencias*, trad. de J. Navarro, pról. de P. Gimferrer, ed., notas y epílogo de C.-A. Mihailescu, Barcelona: Crítica.
- BOSCÁN, Juan (1957), *Obras poéticas*, ed. de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1994), *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, trad. de Juan Boscán, Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1969), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- CERVANTES, Miguel de (1982), *Novelas ejemplares*, ed. de J. B. Avall-Arce, Madrid: Castalia, 3 vols.
- FIELDING, Henry (1994), *The History of Tom Jones*, Londres: Penguin.
- FIELDING, Henry (1997), *La historia de Tom Jones, el expósito*, ed. de F. Galván, trad. de María Casamar, rev. por F. Galván, Madrid: Cátedra.
- FLAUBERT, Gustave (1989), *Cartas a Louise Collet*, trad., prólogo, y notas de I. Malaxecheberria, Madrid: Siruela.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2002), *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro Virtual del Instituto Cervantes.
- GARCILASO DE LA VEGA (1981), *Obra poética completa*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia.
- HORACIO (1986), *Obras completas*, ed. de A. Cuatrecasas, Barcelona: Planeta.
- JAURALDE POU, Pablo (1995), "El estilo cervantino", en *Cervantes*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 137-154.
- LERNER, Isaías (2005), *Lecturas de Cervantes*, Málaga: Universidad de Málaga.
- LERNER, Isaías (1999) "Borges profesor", *Borges 100 años*, Centro Virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/actcult/borges/esparge/07a2.htm>.
- MONTERO REGUERA, José (2001), "El primer garcilasista", *500 años de Garcilaso de la Vega*, Alcalá de Henares: Centro Virtual del Instituto Cervantes, http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/montero_reguera.htm.
- MONTERO REGUERA, José (2006), *Materiales del Quijote: la forja de un novelista*, Vigo: Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións.
- PLATÓN (1981), *Diálogos I*, trad. y notas de J. Calonge, E. Lledó y C. García Gual, Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1989), *Desde mis poemas*, Madrid: Cátedra.
- STEINER, George (1989), *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. de J. G. López Guix, Barcelona: Destino, 1991.
- VALÉRY, Paul (1957), *Estudios literarios*, trad. de J. C. Díaz de Atauri, Madrid: Visor, 1995.
- WORDSWORTH, William y Samuel Coleridge (1994), *Baladas líricas*, ed. de S. Corugedo y J. L. Chamosa, Madrid: Cátedra.

recibido: mayo de 2013
 aceptado: septiembre de 2013