

Aguas aéreas

Un poeta adánico

David Huerta

El divorcio o escisión de la novela y la poesía comenzó a ocurrir a principios del siglo XVII, cuando se publicó la primera parte del *Quijote* (1605). El autor de la obra, Miguel de Cervantes —garcilasiano de raza, poeta él mismo—, habría sido el último en proponerse tal separación y el primero en lamentarla. Es uno de los signos negativos de la herencia cervantina.

Es perfectamente posible trazar una relación genealógica entre poesía y narración. Los grandes poemas de la antigüedad, de las epopeyas homéricas a la épica teológica de Dante Alighieri, cuentan historias, largas series de aventuras, con protagonistas más o menos definidos y “construidos” —y más o menos elocuentes. La novela moderna es una etapa de esas transformaciones; pero se ha apartado radicalmente del verso, de las estrofas, de la prosodia rítmica, y ha inventado para sí, por medio de sus innumerables amanuenses (de Laurence Sterne a Gabriel García Márquez, pasando por Stendhal y Tolstoi), recursos y estructuras de una índole desconocida (e irreconocible) para los artistas barrocos del siglo XVII.

Esas estructuras y esos recursos fueron definiéndose cada vez con mayor nitidez, subterráneos de vez en cuando por novelas anómalas, poéticas, como *Paradiso* y *La muerte de Virgilio*. La regla, empero, no podía ser más clara: novela es una masa textual diversa y divergente de la poesía. El autor del *Quijote* se hubiera escandalizado; tampoco habría entendido cabalmente el sentido de la palabra “novela”.

Cervantes amaba la poesía y el testimonio más enérgico de ese amor, al lado del *Quijote* y sus cientos de versos, es el *Viaje del Parnaso*. Ahí figuran, al principio del poema, los versos desorientadores y desencadenadores de un equívoco de largas resonancias:

Yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.

Estos versos han sido mal comprendidos. Quiero decir: han sido interpretados fuera de contexto. Parte principalísima de ese contexto es, por ejemplo, el saludo a Cervantes en boca de Mercurio, mensajero olímpico, con esta exclamación: “¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes!”. Aquí hay o parece haber una incongruencia, despejada cuando descubrimos el gesto retórico, casi ceremonial, convencional, de esa declaración de “falta de gracia poética”, ingrediente esencial, al principio de una obra literaria clásica, de ese dispositivo por medio del cual el escritor busca ganarse la simpatía del lector; la *capatio benevolentiae* de la oratoria latina.

Francisco Márquez Villanueva denuncia el completo abandono, por parte de la crítica, de la poesía de Cervantes. El *Viaje del Parnaso* (1614) constituye, dice Márquez Villanueva, “la última frontera virgen de la crítica cervantina”. Cualquier lector, estudiante o simple curioso, puede comprobarlo: compárese la cantidad de textos sobre la prosa de Cervantes con lo escrito sobre su poesía: lo primero es un océano sobrecalentado y abundante; lo segundo debe acercarse al cero absoluto. Y sin embargo el *Quijote* es un homenaje continuo, apasionado, informado y saturado de auténtica devoción, al arte de la poesía. En ese poema se ha visto, y esto es apenas creíble, un simple catálogo de elogios a poetas amigos y conocidos de Cervantes; en esas estrofas italianas hay en realidad una auténtica visión: la profunda y minuciosa cala cervantina en el arte de las palabras. El *Viaje del Parnaso*, afirma Márquez Villanueva con

una concisión luminosa, es *el viaje hacia la literatura*.

Los críticos no parecen tener en cuenta un hecho obvio: el *Viaje* es “testimonio vivo de la absoluta madurez de Cervantes y una suma reflexiva de toda su experiencia poética”. A esto se añade un “problema artístico”, como lo llama Márquez Villanueva: el de Cervantes como poeta, es decir: como poeta *malo*, y por lo tanto indigno de la atención de los especialistas, de los historiadores y de los hermeneutas. Es como si los críticos dijieran (y nos dijieran): “¡Cómo nos vamos a distraer con esos versitos tan defectuosos de don Miguel si podemos seguir diciendo tantas cosas sobre el *Quijote*!”. Lo malo es esto: esas “cosas” dichas acerca del *Quijote* suelen ser las mismas de siempre, repetidas una y otra vez, a un ritmo cansino; hay excepciones notables, claro: una de esas excepciones es el propio Francisco Márquez Villanueva: su *Fuentes literarias cervantinas* es de consulta inevitable si uno se ha propuesto estudiar, siquiera con mediana seriedad, el tema.

No es posible dudar de la vocación poética de Cervantes. Una prueba de ella es su afortunada invención del ovillejo, estrofa de recolección aparecida por primera vez, con asombrosa naturalidad, en el capítulo 27 de la primera parte del *Quijote* (“¿Quién menoscaba mis bienes?”). Si esto no bastara, piénsese en el *Quijote* como un amplio repertorio de formas poéticas italianas y de formas tradicionales; como un muestrario de la poesía española de esa época. Los poemas quijotescos, creados al paso de la fábula, siguen la cadencia de la novela, acompañan la narración, esmaltan con sus ritmos y rimas todo el libro. Hay, además, versos escondidos o disimulados en la prosa, como estos dos perfectos y hermosos heptasílabos dichos por uno de los inolvidables persona-



jes secundarios, la extraordinaria pastora Marcela (capítulo 14 de la primera parte): “Fuego soy apartado / y espada puesta lejos”. Son prosa y poesía al mismo tiempo; no aparecen, claro está, con esa barrita diagonal con la cual señalo su condición (¿virtual?) de versos.

¿Podrían entender Mateo Alemán, Tirso de Molina o Francisco de Quevedo la corriente de conciencia del monólogo joyceano? ¿Cómo reaccionaría Diego Velázquez ante los cuadros de Yves Tanguy, Francisco Toledo o Anselm Kiefer? Recíprocamente, pocos escritores de novelas o de textos innovadores (o vanguardistas) están interesados en averiguar, por ejemplo, la noción de “acción en prosa”, como llama Lope de Vega a *La Dorotea*, obra maestra de la literatura española, eclipsada, para eterna rabia de su autor, por el peregrinaje de Sancho y el Quijote en la polvorienta España contrarreformista. (En esto, los pintores gozan de una ventaja enorme sobre los escritores: aun el más acérrimo “rupturista” plástico tiene presentes a sus clásicos; los escritores no: el clasicismo literario se identifica tristemente con “la batalla pasada”, digna de nuestro olvido minucio-

so, confinada en el desván de los cachivaches sin interés).

De entonces a esta parte, los cimientos de la cultura, el arte y la literatura se han modificado de mil maneras. Una de esas modificaciones profundas es la interpretación romántica de la mayor novela cervantina. Esa interpretación ha determinado durante dos siglos la comprensión y las diversas exégesis del *Quijote*. En una nuez, puede formularse de la siguiente manera: la novela de Cervantes presenta una concepción del mundo animada por una serie de ideales, puestos a prueba por una realidad cruda y dura. Don Quijote representa una espiritualidad estilizada; Sancho, el pragmatismo surgido de la “prosa del mundo”. Este esquema es falso. A probar esa falsedad y a contar su historia está dedicado un hermoso libro de Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, obra maestra de crítica literaria y prueba de la vitalidad del hispanismo británico.

El *Quijote* fue un libro de entretenimiento. Lo dice el autor con todas sus letras y lo entendieron muy bien sus primeros lectores en España y, sobre todo, en el resto de Europa. ¿De dónde vienen, entonces, tanta exaltación por sus dizque profundidades y filosofemas y tanta celebración de sus “mensajes” edificantes? De la interpretación romántica. Los lectores ingleses lo comprendieron muy temprano; el más reciente reivindicador de su naturaleza originaria es Anthony Close.

Otro asunto es la abismal complejidad de la obra cervantina —efecto de haber sido compuesta por un hombre de genio—, no a propósito en modo alguno de sus finalidades, manifiestas y explícitas, de libro *entretenido*. Quien pueda ver bien esas complicaciones sin renunciar a la risa y a la sonrisa será un buen lector de Cervantes. El perspectivismo quijotesco estudiado por Leo Spitzer; la inmensa y laberíntica relación de Cervantes con la literatura europea; la polifonía de las voces en el fluir de la historia son algunos de los puntos clave del libro. También lo son la gracia popularista, el ingrediente cómico y el inmenso diorama de las burlas. Ambos tipos de elementos constitutivos forman un nudo inextricable, irrompible.

Un gran libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, publicado en 1925, comenzó a poner las cosas en su lugar: Cer-

vantes era al mismo tiempo un autor de innegable bonhomía y de no menos indiscutible buen humor, y un hombre de inteligencia deslumbrante, dueño de una cultura considerable, adquirida con soltura y libe rta lo largo de muchos años; esto explicaría, quizá, la sabiduría depositada, como con un gesto de enorme confianza, en las páginas milagrosas de sus escrituras. Es la primera capa de la complejidad cervantina y quijotesca: el libro es, increíblemente, una historia de burlas y de diversión y, en el mismo impulso creador y recreador, una especie de compendio de varios siglos de cultura europea.

La novela moderna tiene su origen en la poesía. Su venenosa la épica, como lo explican muchos manuales. Pero es el género paradigmático de la *prosa de imaginación*; aquí está la clave de la separación o divorcio de poesía y novela: la estructura novelística es prosa en plenitud, y ha expulsado de su magma lingüístico las regularidades de la poesía clásica. Es un género nuevo; su dechado es el *Quijote*, a pesar de los versos innumerables de sus páginas. La autonomía de la prosa novelesca es un “avance” pagado a un precio muy alto.

La palabra “novela” no se aplicaba, en tiempos de Cervantes, a un libro como el *Quijote*, al cual su autor llama “libro” o “historia”, pero nunca “novela”; ese término estaba reservado para narraciones de menor extensión y a menudo moralizantes, como las cervantinas *Novelas ejemplares*, de 1613, uno de los puntos de orgullo del veterano de Lepanto, el hombre cuyo conmovedor autorretrato quedó para las edades en el prólogo de esa misma obra. Ahí, en el exordio, Cervantes presume, con toda razón, de ser “el primero que ha novelado en lengua castellana”, y precisa:

... las muchas novelas que en ella [la lengua castellana] andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.

Un editor moderno de las *Novelas ejemplares*, Jorge García López, hace notar cómo

Cervantes observa a su manera las reglas de un tópico humanista: el de “los inventores de las cosas” (*de inventoribus renum*); y cita un terceto del *Viaje del Parnaso* en donde Cervantes insiste en el mérito de ser “el primero en novelar” en nuestra lengua (...o suya: el español tiene dueño: es *la lengua de Cervante*); esos versos dicen así:

Yo he abierto en mis novelas
un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

El ingenio “engendrador”, la pluma “paridora” y el crecimiento, como si de un ser vivise tratase (¿y quién podría decir lo contrario?), del libro, conforman un tema con profundas raíces medievales y de él se ocupa Ernst Robert Curtius en su magistral *Literatura europea y Edad Media latina*. Es el tópico del autor como padre de su obra. Al abordar la paternidad del *Quijote* en el prólogo “al desocupado lector”, Cervantes dice algo desconcertante: parece el padre de su libro, dice, pero en realidad es sólo su “padrastro”; luego todo se aclara: el padre del *Quijote* el “primer autor” del libro, es un historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli. Al mismo tiempo, el libro se transfigura —a partir del capítulo 9, ambientado en Toledo— y se convierte en un vértigo de cajas chinas, en un laberinto de atribuciones y juegos de espejos. Junto a esas complicaciones quijotescas y cervantinas, muchas vertientes del experimentalismo literario moderno parecen, *son* una bobería.

Cervantes, entonces, fue el primer novelista en nuestro idioma. Ante este enunciado, él entendería más o menos esto: primer redactor en español de novelas a la italiana, con todo y su remate edificante (o moraleja), heredero de los *exempla* de la Edad Media. Nosotros entendemos: autor del *Quijote*, su padre y padrastro indudable. Pero no sólo es el primer novelista *en lengua española*; el hablar de esa primacía significa, para muchos de sus lectores, subrayar un valor absoluto, un hecho de una trascendencia totalizadora: Miguel de Cervantes Saavedra encabeza a la lista de los grandes novelistas de todos los tiempos, en el mundo entero y en cualquier idioma. Dicho de otro modo: no es sólo el

primer novelista en el tiempo sino en el sistema canónico de las valoraciones literarias —es el mejor de todos, inventor y maestro de novelistas en toda época y en todo lugar.

El siglo XIX —el de las grandes novelas modernas— habría de confirmarlo. Escritores tan diferentes entre sí como Mark Twain y Fiódor Dostoievsky aceptarían con gusto, con emoción, y sin discutir un segundo, la autoridad artística de Cervantes. Esto, positivo por donde se le vea, implica algo muy incómodo para la cultura literaria de lengua española: sólo muy tarde los escritores de nuestro idioma se encontraron en una forma fecunda con la obra cervantina; muchos de los más valiosos ni siquiera han sido españoles peninsulares.

He aquí un homenaje al “Adán de los poetas”, texto extraviado en cartapacios no se sabe si canadienses o mexicanos, a la vista del Ajusco o de las Montañas Rocosas. ¿Quién escribe? Quizá la memoria, la capitana de las musas; la insistencia anafórica de los parrafillos aquí presentados apuntan a una obsesión mnemónica.

El texto no fue rescatado de una sedería en la alcaña de Toledo sino del disco duro de una computadora:

Recuerdo el fuego, sus cambiantes figuras y los acentos de sus crepitaciones como versos en un poema de Gorostiza: delgadas astillas de sombra y ritmo en la secuencia de las palabras, bordes de plata o mimbre en el minúsculo fragor.

Recuerdo esa u otra llama: las enumeraciones de Perse; la blancura y los esguinces de López Velarde; el sendero sinuoso de Eliot.

Recuerdo la silueta del paciente anestesiado confundido con la tarde que se disuelve y el pequeño barco de cristal en sus elevaciones místicas ante el altar de San Luis Potosí.

Recuerdo ese hilamiento marino del resabio de sal en la cresta de la ola y las escrituras hebreas del raudo pájaro desprendido del aliento primaveral.

Recuerdo a un adolescente en el momento de entrar en las letanías surrealistas y en la nieve de Rimbaud y en los daguerrotipos abismales de Baudelaire y en la leyenda negra de Francisco de Quevedo, sostenida a pulso

ante toda ruina con un talante estoico.

Recuerdo la implantación de esos y otros poemas en la yesca de la memoria, inquietos sobre la punta salada o llagada de la lengua.

Recuerdo a quien escribió cómo el Cielo no quiso darle la gracia de ser poeta y recuerdo su confesión ambigua, irónica, hecha con una sonrisa inconfundible de socaronería sabia: cómo se esfuerza y se desvela por parecerlo.

Aquí me detengo. Aquí mi memoria ya no me pertenece. Le pertenece a él.

Miguel de Cervantes Saavedra solicitó en las cortes de Felipe II y de Felipe III una sinécure en el Nuevo Mundo, en pago por sus heroicos servicios en Lepanto contra los turcos: la capitánía general del Soconusco. Nunca le fue otorgada.

El herido de dos tremendos arcabuzos en la batalla naval (“la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros”) no pudo contribuir a la gloria de los Austrias con una gigantesca y laboriosa encomienda en los Confines. Debió permanecer en España, en la atormentada nación del despilfarro, los caballeros vestidos de negro y el desencanto continuo de una crisis constante de la cual no se tenía, por supuesto, la menor conciencia.

De ese imperio en el despuntar de su decadencia; de ese país desgarrado por el modorro quevediano y la fe del carbonero; de los lodos vallisoletanos y de la tristeza de Madrid y de los jardines desbaratados del Buen Retiro y Aranjuez; de la muerte pavorosa de Villamediana y del resplandor ignorado del prebendado genial en la mezquita-catedral de Córdoba; del oro desvanecido en el aire y en las gorgueras manchadas y en las corazas recamadas de metales espléndidos; del tempestuoso Lope y de su deliciosa y fecunda imaginación jaspeada por la envidia y la insaciabilidad; de las esmeraldas de Muzo en los relicarios del Escorial; de todo eso salió la novela de la poesía y la fábula, el libro de los versos ceñidos y la prosa oceánica.

Si ese viejo soldado hubiera venido a América, no habría *Quijote* ni *Novelas ejemplares* ni *Persiles* ni *Viaje del Parnaso*. U