

PERSPECTIVAS ESPERPÉNTICAS EN QUEVEDO, O UNA
POÉTICA DEL DESENGAÑO EN
LA HORA DE TODOS Y LA FORTUNA CON SESO

Nada mais importante para chamar a atenção
sobre uma verdade do que exagerá-la.

Antonio Candido

Jorge Schwartz

1 *EL ESTILO COMO MIMESIS*

1.1 *Definición de método*

No nos podemos apartar de la obra literaria en cuestión para definir una época. La escisión obra/época no puede prevalecer en el momento que operamos con análisis literario. La definición debe ser suplida y justificada por su propio mundo del lenguaje. Llegar a ver una época como una manifestación del estilo es lo que se han propuesto los estilistas. Los trabajos de Leo Spitzer (1) y de su discípulo Erich Auerbach (2), nos han dado muestras contundentes de que la obra crea no sólo un mundo literario como una inmanencia, sino como espejo reductor de una cierta época. Basta recordar el capítulo "La media marrón" (3), donde la percepción fragmentaria del mundo del personaje sirve como medio para sintetizar una época fragmentaria y caótica, como es la del siglo XX. Siguiendo a René Wellek: "El camino más promisor para lograr una descripción más apropiada del barroco es el análisis que procurará correlacionar criterios estilísticos e ideológicos" (4). Encontramos aquí haciendo eco, y de una manera resumida, todo aquello que Leo Spitzer pregonó en su conocido libro, y donde propone una aplicación práctica de su método: "la estilística. llenará el hueco

(1). — Spitzer, Leo — *Linguística e Historia Literaria*. 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1961.

(2) — Auerbach, Erich — *Mimesis*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1971.

(3). — *Ibid.* p. 459-489.

(4). — Wellek, René — "El concepto del barroco en la investigación literaria", in *Anales e la Universidad de Chile*, año CXX, n.º 125, p. 140.

entre la lingüística y la literatura” (5) Para Spitzer el micro-cosmos de las palabras debe reflejar el macro-cosmos del universo: “toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que tomó conciencia el escritor y quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva” (6) Vemos así como quedan igualados los binomios palabra/cultura, paabra/época. La palabra debe vibrar con toda su intensidad, no sólo para remitirse poéticamente sobre sí misma, sino para emitir camadas de significados posibles de ser insertados en códigos culturales extra-lingüísticos. Proponemos aquí manipular el concepto ESPERPENTO a partir de métodos operacionales de la estilística que permitan llegar a la estructura del lenguaje de la obra.

1.2. *Origen y definición del esperpento*

En el diccionario de Corominas (7) encontramos definido el término “esperpento”: “persona o cosa muy fea, ‘desatino literario’; palabra familiar y reciente, de origen incierto” 1.^a doc.: 1891”

Es Don Ramón María de Valle Inclán quien da a este significante un nuevo significado. Afirma Valle Inclán: “los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (8). Valle Inclán utiliza el esperpento como medio de retratar una sociedad que a él le parece caótica y absurda, a punto de afirmar que “las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas” La palabra adquiere aún una universalidad de orden social. Hay una transmutación de la realidad, donde todo el medio ambiente se torna angustiante. Es una nueva manera de ver y caracterizar el cotidiano, donde predomina el sentido crítico y el desprecio por lo consuetudinario.

De las varias tentativas de definición de lo que es el esperpento, el único denominador común es que cualquier descripción queda plasmada por nociones que van de lo ridículo a lo grotesco, y la consecuente risa de dolor provocada por tal descripción. Es una manera elíptica de describir lo doloroso de una realidad que, vista

(5). — Spitzer, Leo — *Op. Cit.*, p. 21.

(6). — *Op. cit.* p. 21.

(7). — Corominas, J — *Diccionario crítico etimológico de la lengua Castellana*. Madrid, Gredos, 1954.

(8). — Torre, Guillermo de — (citando a Alfonso Reys) “Valle Inclán o el rostro y la máscara” in *La difícil universalidad española*. Madrid, Gredos, 1965, p. 153.

frente a frente sería intolerable. Valle Inclán consigue llegar a la verdad a través del dolor: no es una mera coincidencia que Max Estrella, el personaje central de *Luces de Bohemia*, sea ciego. Recae aquí una larga tradición literaria. Edipo solo 've' y entiende lo que sucede cuando enceguece; Gloucester, en el *Rey Lear* sólo llega a comprender con horror la realidad circundante una vez que sus ojos le son cruelmente arrancados. Max Estrella verbaliza esta situación al afirmar que "el ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son ilusionados embusteros" (9) Hay una elevación espiritual aliada al sufrimiento físico. Este dolor que se filtra a través de toda la obra *Luces de Bohemia* es la verdadera esencia del esperpento. Lo insólito es en Valle Inclán la fórmula básica para crear situaciones esperpénticas. Este efecto es conseguido gracias a un trastrueque de valores y gracias a una constante adjetivación que desborda de los cánones convencionales. Cuando Valle describe a su personaje central, lo llama de "hiperbólico andaluz"; nos dice que Zaratrusta es "abichado y giboso — la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente" Vemos así comparaciones y adjetivos que huyen a cualquier padrón, transfiriendo la realidad cotidiana a una nueva dimensión, donde predomina lo grotesco. Todavía sobre Zaratrusta, completa la descripción física diciendo que "la nariz se le dobla sobre una oreja" y que "la cara es una gran risa de viruelas" Vemos así que hay una verdadera distorsión descriptiva coronada por una adjetivación donde lo que predomina es la hipérbole. Alfonso Zamora Vicente llega a afirmar que "la deformación idiomática es el gran brillo, el prodigio permanente del esperpento" (10) De las muchas críticas sobre el esperpento, Zamora Vicente fue tal vez el único que no se detuvo solamente para encarar la problemática social causada por este género literario, abordando el problema desde las raíces del propio género, es decir, su universo lingüístico.

Cuando Valle Inclán afirma en *Luces de Bohemia* que "el esperpentismo lo ha inventado Goya", busca las raíces del estilo en el código pictórico. Goya realmente retrató con una exageración inusitada todo lo grotesco que pudo imprimir en sus telas, especialmente en la serie que él mismo intituló "Los horrores de la guerra" Pero no es necesario ir al campo de la pintura para reconocer las fuentes del esperpento, que Valle Inclán, deliberadamente o no, ignoró. Me refiero a la literatura del Siglo de Oro. Por ejemplo a

(9) — Inclán, R.M. del Valle — *Luces de Bohemia* — *Esperpento*.

(10). — Vicente, Alfonso Zamora — *La realidad esperpéntica*. Madrid, Gredos, 1969, p. 128.

El Lazarillo de Tormes, que es una aguda crítica social de la época, basada en situaciones de efectos altamente grotescos, caracterizados por sus momentos tragicómicos. Lo mismo puede ser dicho del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, así como de la *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos*, del propio Francisco de Quevedo y Villegas. Vemos así retratado en toda una literatura un género que Valle Inclán llamó más tarde de 'esperpento'

Lo que hay de paralelo entre las épocas es un pesimismo nato, que es sacado a relucir a través de la sátira; una sensación de caos que se extiende a otros grandes géneros de la literatura. John Donne, contemporáneo de Quevedo, resume su visión de mundo:

Sick World, yea, dea, yea putrified
... ..
And new Philosophy calls all in doubt
The Elements of fire is quite put out;
The sun is lost, and th'earth, and no mans wit
Can well direct him where to looke for it.
... ..
'Tis all in pieces, all coherence gone; (11)

Los elementos dados por el concepto estilístico 'esperpento', ya son suficientes para poder esbozar un paralelo entre la visión esperpéntica del mundo, de la manera como Valle Inclán retrató en sus obras, y aquella descrita por Quevedo. Uno de los pocos críticos (tal vez el único) que percibieron esta analogía es Helmut Hatzfeld: "Quevedo ve una caricatura odiosa y grotesca, totalmente negadora de la vida. . . como lo sugiere tantas veces Valle Inclán con su caracterización, 'feo, católico y sentimental'" (12)

La visión del mundo de Valle Inclán no es más que una reverberación de todo aquello que Quevedo retrató con tres siglos de antecendencia. La misma desesperanza delante del hombre, patentizada en una crítica caricaturesca. Encontramos así en Quevedo a un poeta del desengaño, un artífice que busca recrear en el lenguaje una decadente y dolorosa realidad. No es fortuito el hecho que Leo Spitzer haya llamado a este autor "el más punzante y acre de los satíricos españoles desengañados, y de Dostoievsky del siglo XVII"

(11). — Donne, John — "An Anatomie of the World" in *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*. New York, The Modern Library, 1952, p. 191.

(12). — Hatzfeld, Helmut — *Estudios sobre el Barroco*. 3.^a ed., Madrid, Gredos, 1973. p. 530.

1.3. ESTILO Y ÉPOCA: EL BARROQUISMO

Si tuviésemos que categorizar a la obra de acuerdo a una perspectiva formal, la insertaríamos en el neo-barroco, o sea. una prolongación y exacerbación del barroco. Helmut Hatzfeld distingue la época en cuatro etapas:

a. manierismo b. barroco c. barroquismo d. rococó

En nuestro caso, es pertinente analizar la definición que el autor da para el barroquismo: “una Hiperbólica ‘pointe’ o rasgo de ingenio rebuscado; proliferación exagerada de agudezas y adornos sin función estructural alguna; abuso de las descripciones por el placer de hacerlas; la combinación absurda de los más menudos detalles con la más hinchada magnificencia; la metáfora como sorpresa y fanfarronada. . (13)” Sintetiza la esencia del esperpento. La hipérbole es su base, y no hay ninguna descripción donde no aparezca este elemento; ejemplos como “habíale crecido tanto el ojo, que no le cabía en la cara”, o “buscona piramidal”, o “el más sonoro alarido era el que encaramaban desgañitándose las mujeres con acciones frenéticas” (14), son sólo algunos ejemplos de hipérbole que plasman toda la obra. El “ingenio rebuscado” del cual habla Hatzfeld, es tal vez el trazo característico de la obra Quevedesca; sus figuras de lenguaje tienen siempre un efecto insólito e inesperado en el lector. Sólo que el referido crítico se engaña, cuando afirma que la “proliferación exagerada de agudezas y adornos sin función estructural alguna”; no existe *nada* dentro de la narrativa que no tenga una función. La función justamente reside en dar una perspectiva de mundo deformada, incoherente, absurda y caótica la mayor parte de las veces. Es justamente a través de la hipérbole, de los adjetivos inusitados, de las comparaciones insólitas y de las metáforas inesperadas que se estructura la obra como un todo coherente, y se justifica en la medida en que los ejemplos se repiten, pudiendo así crear un modelo y dictar leyes sobre sí misma.

2. EL PRÓLOGO

Quevedo prologa su propia obra dirigiéndose abiertamente al lector. Es pertinente mencionar aquí el aspecto pionero de Quevedo que percibe la obra literaria como un acto de comunicación social, como un emisor dirigido a un receptor virtual. Encontramos así una coincidencia entre el sujeto del enunciado y el receptor del men-

(13). — *Op. Cit.* p. 57

(14). — Quevedo, Francisco de Villegas y — “La Hora de todos y la Fortuna con seso” in *Obras Completas*. — Biblioteca de autores españoles, ed. Atlas, Madrid — 1946, p. 411.

Usaremos esta misma edición para todas las citas referentes a la obra.

saje (lector virtual), ya que la narrativa se procesa en la segunda persona del singular: TÚ. En el prólogo expone la temática de la obra, haciendo continuas advertencias al lector. El tema fundamental a ser tratado es el de la muerte, y para ello Quevedo manipula algunas técnicas estilísticas que caracterizarán a la obra como un todo.

2.1 *La alegoría esperpentizada*

La desgastada figura alegórica de la muerte personificada como mujer vieja, reaparece en Quevedo con cualidades inéditas:

A todos llega la hora siempre temprano, porque es *dama muy madrugona y nada perezosa*; y así cuando veas la del vecino, no te creas lejano de la tuya, que te está echando la zarpa y entretejiendo el lazo con que ha de ahogarte. (15)

La insólita adjetivación torna ridículo a lo convencional. El efecto sobre el lector es el de tragicomicidad. La verdad precisa disfrazarse con el 'tropos' para que sea soportable:

El tratadillo, burla burlando es de veras. Tiene cosas de las cosquillas, pues hace reír con enfado y desesperación. (16)

La reacción a la narrativa queda sintetizada en las propias palabras de Quevedo: RISA/ ENFADO/ DESESPERACIÓN. Lo cómico, cuando esperpéntico, no es gratuito. Vehicula una dolorosa realidad.

2.2. *Lo lúdico y el esperpento en el barroco Quevedesco*

Quevedo hace de sus palabras un verdadero malabarismo. Juega con ellas a fin de disminuir cualquier efecto de tragicidad que la obra pueda tener.

Afonso Ávila afirma que los tres elementos fundamentales del barroco son:

a. lo lúdico b. el énfasis visual c. lo persuasivo
y afirma que "o barroco evidenciou, como nenhum outro período, esse condicionamento e essa vertigem do lúdico" (17). Vemos que esta perspectiva lúdica de la realidad, es apenas una manera de disfrazarla, de representarla: "Através da confluência e fusão num mesmo incitamento criador da 'vontade da arte' e do 'impulso lú-

(15) — *Op. Cit.*, p. 382.

(16) — *Ibid.*

(17). — Ávila, Afonso — *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

dico', o barroco veio a ser, em toda a riqueza e diversidade de suas manifestações, a concretização do que poderíamos denominar *uma grande e vital vontade estética do jogo*" (18)

Determina así este crítico la teoría estética de una época y de un género y estilo, basándolos en un único aspecto: el juego. El barroco como un juego. No debemos simplificar los conceptos, y entender por actitud lúdica un pasatiempo o rompecabezas. Es apenas una condición de 'apertura' semántica (como lo propone Umberto Eco), para alcanzar niveles connotativos del lenguaje.

2.3. *La anagramatización del esperpento*

Lo lúdico no impregna apenas la temática de la obra, sino que se instaura también a nivel del propio lenguaje como forma. Hay aquí un aspecto que debe ser evidenciado, y que trata del título del propio libro, cuando éste fue publicado:

La Fortuna con Seso, y la Hora de Todos: fantasía moral. Autor: RIFROSCRANCOT VIVEQUE VASGEL DUACENSE. Traducido del latín en español por Don Esteban Pluvianes del Padrón, natural de la villa de Cuerva Pilona. (18)

El verdadero nombre de Quevedo aparece sobre forma de anagrama, juego por excelencia de las palabras. Sabemos también que no existe ninguna traducción, así como no hubo ningún traductor con ese nombre. No es en vano que Leo Spitzer afirma: "Quevedo, el más macabro entre los españoles de' Siglo de Oro es también el más lascivo, el más vanidoso y el más conceptista, el más dado al juego de palabras" (19) Consciente de todo este proceso, Quevedo no puede menos que advertir al lector: "No te rías porque se ría el libro; que este lo hace de ti viéndote panarra ó inocente que no lo entiendes" Una vez más Quevedo demuestra que el "juego" impuesto por él está lejos de la superficialidad humorística, o sea, el barniz del humor gratuito: Quevedo invierte el código al afirmar que quien acaba riendo es él, en una visión "desde arribal", al percibir la "naiveté" de su propio lector, que no consiguió ultrapasar el sentido denotativo de las palabras.

La función apelativa del lenguaje caracteriza todo el prólogo, ya que el diálogo que se instaura con el lector implícito es en función de consejos. Quevedo hace una llamada a la realidad del lector, o sea, su lado irreductible. Esto hace que el modo de la narrativa sea predictivo:

(18). — *Op. Cit.*, p. 382.

(19). — Spitzer, Leo — *Op. Cit.*, p. 236.

No te fíes en que no te ha nevado la edad el cabello; que hay canas que van tras los años, y años que atraen las canas, y que la vida pasa cuando le place al del ojo grande, sin que necesite poner mojones de aviso ni llamar con campanillas; que hay soplos que matan lo que no mata un terremoto. (20)

La predicción trae continuamente a la superficie del texto el tema fundamental de la inevitabilidad de la muerte.

2.4. *El esperpento como proceso de contaminación semántica*

El esperpento se expande en el prólogo a través de un proceso de contaminación semántica:

Si te amarga la verdad escrita, échate un pedacito de enmienda al alma y la endulzarás; porque si no ha de avinagrarse y causarte indigestión de muerte que es la peor y para lo que no alcanzan las drogas de acá abajo, porque los boticarios de lametón no han dado todavía con la píldora de la vida, siendo así que calzan borla de doctores en la muerte.

La técnica consiste en aislar una palabra y agotarla, insertándola dentro de otro grupo semántico para disminuir el efecto trágico de su verdad. Quevedo, en este último párrafo disloca el término 'amarga' y le transfiere el contenido semántico. Analizando: 'Si te amarga la verdad escrita' — en ese sintagma, el término 'amarga' es altamente connotativo, apesar de pertenecer a un cliché lingüístico (persona amargada) Quevedo lo reduce a su significación primera, denotativa, y la opone a 'endulzarás' Inmediatamente después extiende el universo semántico de la palabra pasando de 'avinagrarse' (vinagre/agrio) y preve la consecuente 'indigestión' — sólo que se vuelve nuevamente connotativa, al escribir 'indigestión de muerte', dando más una vuelta a la espiral, cuya base es la muerte. La extensión semántica perdura y se profundiza, haciendo consideraciones al respecto de boticarios, píldoras, etc., encerrando nuevamente el párrafo con la palabra 'muerte'

Quevedo encierra magistralmente el prólogo, repitiendo su técnica de minimización o reducción semántica, utilizando la tangente de la ironía, por la cual debe resbalar el lector para no caer en el abismo de la verdad del texto:

Y porque más has de ver de lo que yo te diga y mi libro te enseñe, léelo con la mano en el seno, y ráscate cuando te

(20) — *Op. Cit.*, p. 382.

pique; que para sermón de lego ya es bastante sin licencia el prior. (21)

3. LA DIVISION DE LA OBRA

3.1 *Tabla de los Sucesos*

La Hora de Todos fue dividida por Quevedo en cuarenta escenas, y sistematizada por el propio autor de la siguiente manera:

- I. Un médico
- II. Un azotado
- III. Los chirriones
- IV. La casa del ladrón ministro
- V. El usurero y sus alhajas
- VI. El hablador plenario
- VII. Senadores votan un pleito
- VIII. El casamentero
- IX. El poeta culto
- X. La buscona y el guardainfante
- XI. El criado favorecido y el amo
- XII. La casada que se afeita
- XIII. Gran señor que visita su cárcel
- XIV. Mujeres diferentes que van por la calle
- XV. Potentado después de comer
- XVI. Codiciosos y tramposos
- XVII. Arbitristas en Dinamarca
- XXVIII. Los alcahuetes y las chillonas
- XIX. El letrado y los pleiteantes
- XX. Los taberneros
- XXI. Enjambre de pretendientes
- XXII. Hombres que piden prestado
- XXIII. La imperial Italia
- XXIV. El caballo de Nápoles
- XXV. Los dos ahorcados
- XXVI. El Gran Duque de Moscovia y los tributos
- XXVII. Un fullero
- XXVIII. Los Holandeses
- XXIX. El Gran Duque de Florencia
- XXX. El alquimista
- XXXI. Los tres franceses y el español
- XXXII. La serenísima república de Venecia
- XXXIII. El Dux y Senado de Génova
- XXXIV. Los alemanes herejes

(21) — *Op. Cit.*, p. 382.

- XXXV El Gran Señor de los turcos
- XXXVI. Los de Chile y los Holandeses
- XXXVII. Los negros
- XXXVIII. El serenísimo rey de Inglaterra
- XXXIX. Los judíos que se juntan en su Salóñique
- XL. Los pueblos y súditos de príncipes y sus repúblicas.

Podemos, a través de los títulos inferir un análisis de tipos posibles que hacen parte de una sociedad. La clasificación escogida así por Quevedo, corresponde a una división deliberada, de acuerdo a clases sociales, que en un deseo de universalización, trasciende los límites de Europa y se extiende a países de Oriente y América del Sur.

Después de esta presentación preliminar de los títulos de las escenas, comienza la obra en la que se congregan los Dioses a fin de acusar a la Fortuna por su arbitrariedad.

3.2 *El Concilio de los Dioses — Proyección esperpéntica de lo humano*

El universo mitológico se patentiza en la obra como proyección del comportamiento humano. La descripción de los dioses surge en términos humanizantes:

1. Marte — “Don Quijote de las deidades”
2. Baco — “panarra de los dioses y todo el cerebro en poder de las uvas”
3. Júpiter — “hecho de hieles, se desgañitaba poniendo los gritos en la tierra”
4. Plutón — “dios dado a los diablos”
5. Neptuno — “dios aguanoso”, “llegó hecho una sopa”
6. Venus — “a medio afeitar la geta, y el moño, que la encorazaba de pelambre la cholla, no bien encasquetado por la prisa”
7. Luna — “con su cara en rebanadas, estrella en mala moneda, luz en cuartos, doncella de ronda, y ahorro de lanternas y candelillas”

La caracterización de “La Ocasión” personaje alegórico, además de ser la más extensa de todas, es la más perfecta, la que más se aproxima al magma del esperpento:

gallega de “coram bovis” muy gótica de facciones, cabeza de contramoño, cholla bañada de calva de espejuelo, y en la

cumbre de la frente un solo mechón, en que apenas había pelo para un bigote. Era este más resbaladizo que anguilla; culebrea-ba deslizándose al resuello de las palabras. (22)

Se instaura el esperpento a través de lo inusitado, de la imagen insólita y anti-convencional. La insistencia en el detalle es una de las técnicas que ayudan a la descripción esperpéntica de la realidad. Valle Inclán también hace uso de este tipo de descripción, realzando el detalle:

Velorio en un sotabanco. Madame Collet y Claudinita, desgreñadas y malicentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas. Astillando una tabla, al brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme. (23)

Los adjetivos caricaturizan la situación. El gusto por el detalle sin importancia, pero en relieve, enriquece la narrativa. Quevedo lleva esta técnica al extremo en la descripción del único pelo de la Ocasión. Vemos en estos momentos, hasta que punto lo que Valle Inclán denominó 'esperpento' fue nada más que una absorción de un estilo ya instaurado algunos siglos antes.

Este concilio de personajes mitológicos, descriptos a través de atributos humanos esperpentizados, es interrumpido por las escenas donde la Hora va a actuar. Sólo reaparecen al final de la obra, para dar el veredicto final, que será la absolución de la Fortuna, negando así irónicamente la participación de un ente superior en el destino del Hombre, y culpándolo por sus desatinos:

aquel que recibe y hace cupla para sí lo que para sí toma, se queje de sí propio, y no de la Fortuna, que lo da con indiferencia y sin malicia. Y á ella le permitimos que se queje de los hombres, que usando mal de sus prosperidades ú trabajos, la difaman y la maldicen. (24)

El último párrafo de la obra es una reiteración de la visión de mundo mitológica, como réplica de la humana. Los dioses empiezan a pelear entre sí, víctimas de celos, envidias, iras y pasiones propias al hombre.

(22) — *Op. Cit.*, p. 384.

(23) — Valle Inclán, *Op. Cit.*, p. 234.

(24) — *Op. Cit.*, p. 425.

3.3 *ESTRUCTURA DE LAS MICRO-NARRATIVAS*

3.3.1 *Homología de los sucesos*

Comparando los sucesos unos con otros, verificamos que ellos son reduct.bles a tres momentos homólogos:

- a. SITUACION
- b. INTERVENCION
- c. INVERSION

Estos tres momentos tienen por denominador común en las cuarenta micro-narrativas, la intervención de la Hora, cuya función analizaremos más adelante. A seguir, la estructura de los sucesos, a partir del “découpage” de estos tres momentos homólogos.

3.3.2 ESTRUCTURA DE LOS SUCEOS

ESCENAS

INTER- VENCIÓN

- I Médico dice récipe/enfermo dice credo
- II Azotado con verdugo adelante montado en un borrico
- III Basura dentro de los chirriones
- IV Ladrón construye casa con dinero robado
- V Usurero posee objetos empuñados
- VI Hablador plenario habla en demasía
- VII Votación para condenar acusado
- VIII Casamentero convence a otro para que case con picarona
- XI Poeta lee su obre en público a la luz de la vela
- X Buscona andando en la calle
- XI Personaje engañándose unos a los otros
- XII Mu'er maquillándose minuciosamente
- XIII Arbitrariedades e injusticias en la cárcel
- XIV Mujeres bien arregaladas disfrazan edades
- XV Potentado suelta "reguelo"/lisonjeros dicen "Dios lo ayude", como si fuese un estornudo
- XVI Codiciosos y tramposos tratan de engañarse
- XVII Arbitristas hacen pedidos disparatados
- XVIII Vieja incita a que otras mujeres se vendan por dinero
- XIX Hombre ignorante, con apariencia de sapiencia
- XX Taberneros mezclan vino con agua
- XXI 32 pretendientes batallan por un empleo
- *XXII Maquinan situaciones para sobrevivir deshonestamente

* *nota a la escena XXII: en esta escena no hay una inversión, sino una prolongación o realización. Pero hay una nota del editor al respecto del último párrafo: "Todos los ejemplares del siglo anterior y del presente se hallan plagados de erratas y desatinos en este capítulo" (p. 396) Sería más conveniente entonces no considerar esta secuencia como homóloga a las demás.*

INVERSIÓN

- I Médico dice credo/enfermo dice récipe
- II Rocin derrama aguacil/borríco derrama azotado/borríco debajo del aguacil
- III Basura sale de los chirriones
- IV Elementos de la casa vuelven a sus dueños
- V Objetos cobran vida y vuelven a sus dueños
- VI Queda tartamudo y no consigue expresarse
- VII Los senadores se autocondenan
- VIII Casamentero acaba casándose con picarona
- IX La vela quema su obra
- X Buscona queda al revés, cabeza para abajo
- XI Unos asumen las ropas del otro, engañándose
- XII Personaje maquillado totalmente desfigurado
- XIII Presos son soltados y los ministros presos
- XIV Edades desvendadas por personas que les salen al eneuentro
- XV No acepta adulación/echa lisonjeros del palacio
- XVI Se desenmascaran mutuamente y se destruyen
- XVII Fuego avasallador destruye todo
- XVIII Acreedores embisten contra ellas-destrozan todo — todos llevados a la justicia
- XIX Pleiteantes entran en acuerdo con litigantes
- XX Tabernero es desenmascarado por los clientes
- XXI Tabernero es desenmascarado por los clientes
- XXII Optan por el robo

LA HORA

ESCENAS	SITUACIÓN	INTER- VENCIÓN	INVERSIÓN
XXIII	Decadencia de Italia		XXIII Los estados vecinos desean apoderarse de tierras italianas
XXIV	El famoso caballo de Nápoles es deseado por muchos		XXIV El caballo no queda con nadie
XXV	Los rufianes en el momento de ser ahorcados son vistos por dos médicos que se apiadan		XXV Arrepentimiento de los rufianes
XXVI	El Gran Duque de Moscovia decide aumentar los tributos		XXVI Pide que le restituya lo que le fue robado/vasallos lo aclaman por justiciero
XXVII	Fullero juega a las cartas con tramposo		XXVII Tramposo dice que no pagará
XXVIII	Holandeses acusados de piratería y de haber engrandecido gracias a los robos		XXVIII Predicciones sobre la ascensión y caídas de pueblos
XXIX	El Gran Duque de Florencia confía a su criado la grandeza de su familia		XXIX Criado le recuerda sobre las "manchas" en la familia
XXX	Alquimista promete a un carbonero transformar materiales en oro — dice conocer la piedra filosofal		XXX Carbonero desmascara al alquimista — pelea
XXXI	Los tres franceses y el español reclaman de los gobiernos		XXXI Se agriden físicamente en nombre de sus países
XXXII	Dux describe la situación de Europa y papel de <i>Venecia</i>	LA HORA	XXXII Crítica compara situación con Pilatos — desvela verdades
XXXIII	Representante del rey de Francia parlamenta y pide acuerdo al Dux de Génova		XXXIII Declaran verdades al intermediario sobre el rey francés
XXXIV	Alemanes tratan de remediar males buscando medios		XXXIV Médico de Praga diagnostica enfermedad incurable
XXXV	Emperador turco propone cambios en su gobierno, a imitación de los países occidentales, y es rechazado en su argumentación		XXXV Cambia de actitud radicalmente, optando por la barbarie
XXXVI	Holandeses engañan indios con regalos — dicen venir en misión de paz		XXXVI Indio desvela todas las verdades encubiertas por holandesés y los echa de su territorio
XXXVII	Negro retrata situación de esclavos y desfavorecidos por el color		XXXVII Negro viejo hace propuestas de libertad
XXXVIII	Reunión de una junta donde el rey de Inglaterra explica situación política del mundo		XXXVIII Rey desvela a sus vasallos
XXXIX	Judíos del mundo entero se congregan y exponen situación mundial del judaísmo y propuestas para mejorar		XXXIX Se pelean entre ellos-fundan secta del "dinerismo"
XL	Junta de representantes de todos los países		XL Discordia general — no llegan a ningún acuerdo

3.3.2 ESTRUCTURA DE LOS SUCESOS

3.3.3 *La estructura: sistema abstracto/atemporal*

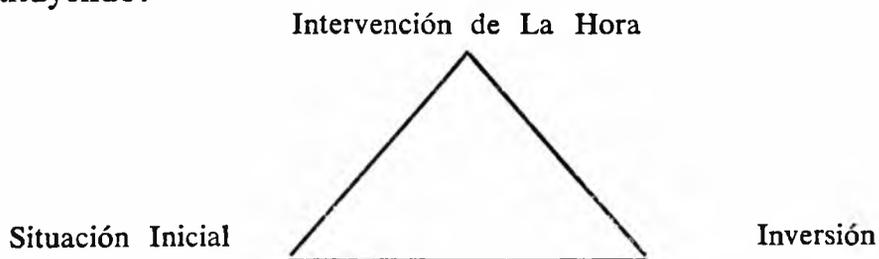
Vimos, a través de la reducción de los sucesos, como existe una analogía entre ellos desde el punto de vista funcional. Constatamos tres momentos homólogos, siendo uno de identidad (la intervención de la Hora) en los cuarenta sucesos. Estos tres momentos obedecen a la definición de narrativa mínima elemental formalizada por Tzvetan Todorov al retomar la idea clásica aristotélica de tensión:

Toda narrativa é movimento entre dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos. No começo da narrativa, haverá sempre uma situação estável... em seguida sobrevém algo que rompe a calma, que introduz um desequilíbrio (ou, se se quiser, um equilíbrio negativo) ... O equilíbrio é então restabelecido mas não é o mesmo do começo. A narrativa elementar comporta pois dois tipos de episódios: os que descrevem um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio e os que descrevem a passagem de um a outro. Os primeiros se opõem aos segundos como o estático ao dinâmico.. (25)

Esquemmatizando:



Substituyendo:



Los tres momentos encajan perfectamente dentro de las micro-narrativas reducidas en las páginas anteriores. Concluimos así que la función de La Hora, dentro de este esquema, es la de desequilibrar la narrativa, instaurando a seguir un nuevo equilibrio.

(25) — Todorov, Tzvetan — *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 162.

3.3.4 *La Hora: Actante principal*

A través de una comparación de las acciones entre las diferentes escenas, podemos construir un modelo paradigmático, donde el sujeto principal que ejecuta la acción es La Hora. Quien ejecuta la acción no es un personaje, sino un ente abstracto, La Hora, que opera al nivel funcional. A.J. Greimas (26) hace una diferencia entre 'acteur' y 'actant'. Los dos están en una relación diacética con su objeto, pues tienen por función modificarlo. La Hora debe ser incluida en la categoría de los 'actants' por ser un elemento abstracto y por estar desprovista de trazos caracterizantes humanos. Ella es utilizada apenas como un medio del cual Quevedo se vale para ejecutar las inversiones en las cuarenta micro-narrativas.

Ejemplificando con el suceso II, el modelo que se patentiza, reductible y aplicable a las otras escenas, es el siguiente:

VERDUGO	castiga	AZOTADO
	<i>LA HORA</i>	
AZOTADO	castiga	VERDUGO

3.3.5 *Oposiciones e inversiones binarias*

En la primera acusación de los Dioses encontramos una inversión total de valores, basada en la arbitrariedad y ceguera de la Fortuna:

Quéjense que dás a los delitos lo que se debe a los méritos, y los premios de la virtud al pecado; que encaramas en los tribunales a los que debías subir a la horca; que das las dignidades á quien habías de quitar las orejas, y que empobreces o abates a quien debieras enriquecer. (27)

Ellos resuelven restaurar el orden inicial premiando al virtuoso y castigando al pecador. Deciden así que "está decretado irrevocablemente que en el mundo, en un día y en una propia hora, se hallen de repente todos los hombres con lo que cada uno merece". (28)

Interesa ahora verificar los criterios de inversión de valores de los cuales se sirve la Fortuna para juzgar y consecuentemente premiar o castigar. Una primera oposición binaria es la de

(26). — Greimas, A.J. — *Sémantique Structurale*. Paris, ed. Larousse, 1966, p. 184.

(27). — *Op. Cit.*, p. 385.

(28). — *Op. Cit.*, p. 385.

VIRTUD vs PECADO

e inmediatamente surge una segunda oposición

PREMIO vs CASTIGO

Los Dioses en su junta habían justamente acusado a la Fortuna de invertir todos estos valores — que normalmente se presentarían bajo la siguiente forma:

PREMIO	≅	CASTIGO
—————		—————
VIRTUD		PECADO

A través de una percepción funcional de la narrativa, llegamos a una abstracción total de la misma, elevándola al nivel de la atemporalidad.

3.3.6 *Función esperpéntica de las inversiones*

Si el esperpento sirve como vehículo estilístico para retratar un mundo caótico en desagregación, las inversiones no lo son menos. Ellas se actualizan en los siguientes niveles:

3.3.6.1 *inversión actancial* — trastrueque de funciones. Los sujetos de la acción se convierten en objetos de la acción y vice-versa.

3.3.6.2 *inversión sintáctica* — la simetría de las inversiones no sólo se manifiestan al nivel de las acciones, sino que también al nivel verbal. Ej.: “Empezó a recibir los pencazos, el que acompañaba al que los recibía, y el que los recibía á acompañar al que le acompañaba” (esc. II) Hay un traustueque al nivel sintáctico: el sujeto oracional pasa a ser objeto, y vice-versa. Lo que es voz activa pasa a ser voz pasiva y vice-versa.

3.3.6.3 *inversión semántica* — el universo de valores aparece permutado: la virtud se convierte en pecado, el premio en castigo y vice-versa.

En estos tres modos el esperpento funciona como soporte estilístico que corrobora las inversiones de los modelos propuestos.

4. *ALGUNAS PREDOMINANCIAS ESPERPÉNTICAS*

4.1 *La enumeración caótica — Vehículo para la visión es- perpéntica de mundo*

Severo Sarduy define el lenguaje barroco como el de la

superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad — servir de vehículo a una información — el lenguaje barroco se complace en el suplemente, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. (29)

El lenguaje barroco está así en relación estrecha con su propia poe-
ticidad, en la medida en que pierde la carga informativa y aumenta
la densidad poética al no permitir la referencialización y al diluirse
en sus propias palabras. Ya Spitzer vio en esta acumulación una
función diferente, que denominó ENUMERACIÓN CAÓTICA, espe-
jejo de una visión social de la realidad. Uno de los mejores ejem-
plos de la enumeración caótica en *La Hora de Todos* la encontra-
mos durante la reunión de los Dioses:

Tienen repartidas la necesidad por los hombres estas infer-
nales cláusulas: “Quién dijera, no pensaba, no miré en ello, no
sabía, bien está, que importa, que va ni viene, mañana se hará,
tiempo hay, no faltará ocasión, descuidéme, yo me entiendo, no
soy bobo, déjese deso, yo me lo pasaré, ríase de todo, no lo
crea, salir tengo con la mía, no faltará, Dios lo ha de proveer,
más días hay que longanizas, donde una puerta se cierra otra
se abre, bueno está eso, qué le va a él, paréceme a mi, no es
posible, no me diga nada, ya estoy al cabo, ello dirá, ande el
mundo, una muerte debo á Dios, bonito soy yo para eso, sí por
cierto, diga quien dijere, preso por mil, preso por mil y qui-
nientos no es posible, todo me alcanza, mi alma en mi palma,
ver veamos, diz que, y pero, y quizás” (30).

¿Cómo descodificar esta carga abrumante de palabras, llevándonos
casi al non-sense de la obra como un todo? El sentido reside justa-
mente en su propia ruptura, en la quiebra de aque lo que el lector
espera que esté hilvanado minuciosamente, formando un todo cohe-
rente.

(29). — Sarduy, Severo — *América Latina en su literatura* — ed. si-
glo XXI — Mexico, 1972 — in “El barroco y el neobarroco”

(30). — *Op. cit.* p. 384.

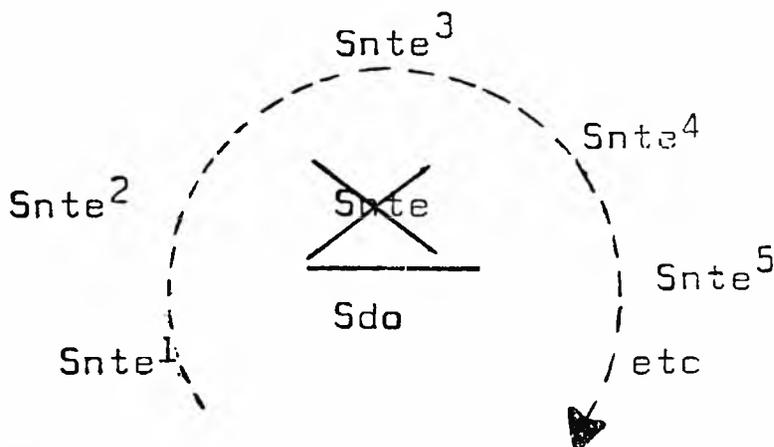
El estilo se concretiza así como reflejo de una realidad de mundo. Las enumeraciones de Quevedo esperpentizan toda su obra. La enumeración es denominada caótica por la multiplicación desenfrenada de sus propias imágenes. Es una verdadera hiperbolización estilística, donde encontramos la junción de elementos convencionalmente incompatibles, y que aparecen repentinamente fusionados en una poética del absurdo. Esta visión permite una lectura ideológica del texto, ya que el estilo retrata una visión desengañada del mundo, donde lo humano queda reducido, a través del esperpento, a lo meramente fantochesco.

5. EL ESPERPENTO AL NIVEL DE LAS FIGURACIONES RETORICAS

5.1 El proceso de proliferación

Una característica del barroco, o como lo llama Severo Sarduy, uno de los mecanismos de “artificialización del barroco”, lo encontramos en la figura que él denominó PROLIFERACIÓN:

obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura — que llamaríamos ‘lectura radial’ Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulada de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage. Al nivel del signo, la proliferación podría ser formalizada del siguiente modo:



(31)

La “proliferación” se encuentra en las diversas secuencias anunciadas por Quevedo, siendo que cada una de ellas puede ser reducida a significados aislados, apuntando todos hacia una gran metáfora, implícita en el texto, que es la de la injusticia en el mundo. Si cada escena está saturada por metonimias (como vimos a través de la enumeración caótica), la secuencia en sí, como un bloque, representa una metonimia en relación al texto como un todo. La progresión de las mini-narrativas representarían la ‘proliferación’ en su sucesión y complementación.

5.2. *La metaforización de las metonimias, o la obra como metáfora de mundo*

Habíamos comprobado que el universo mitológico no pasaba de una réplica del mundo de los hombres. Podemos aquí repetir la oposición binaria establecida por el propio autor: Dioses vs. Hombres, que trató de abarcar en las cuarenta escenas descritas. Cada una de estas escenas se afirma como metonimias del mundo humano. Cada descripción completa la anterior, y ayuda a cerrar el círculo de la sociedad.

El “tropos” que predomina en la prosa es de cuño metonímico. La descripción de mundo en *La Hora de Todos* es una sucesión de hechos que se encadenan y se entrelazan, pues poseen situaciones homólogas. Toda sucesión es la reunión de una cadena fragmentaria y sucesiva, la cadena metonímica. Esa percepción de mundo se opone a la visión poética, que no es sucesiva, sino acumulativa. Ahí reside el gran artificio de la literatura que es la metáfora: ella condensa significados, no los extiende — no cuenta ni con el tiempo ni con el espacio de la escritura metonímica.

Condensando las metonimias del texto, ellas apuntan para el mundo de los Dioses, que padecen de los mismos males de los hombres. Se instaura así un proceso de metaforización de metonimias que permiten descifrar la obra como una metáfora del mundo. El universo mitológico se convierte así en una gran metáfora del mundo de los hombres, ya que usa de la condición primera del mecanismo metafórico: similaridad y substitución. Y aquí surge el nivel poético de la obra: El referente mitológico se diluye como realidad externa a la obra, y cobra vida en la medida en que ayuda a construir una realidad interna e inmanente. Existe un continuo proceso de referencialización que la construye, encerrándola sobre sí misma y haciéndola vibrar en toda su poeticidad. El esperpento, trazo estilístico caracterizador de estas figuras, corrobora y enriquece la lectura poética del texto.