

Pero a la escena del gran teatro del mundo, en que cada cual desempeña su papel lo mejor que puede, corresponde en las alturas otro escenario en que los actores son divinos, y en que el actor principal es sin duda Dios: "Dios estaba vestido de sí mismo, hermoso para los santos y enojado para los perdidos: el sol y las estrellas colgando de su boca, el viento tullido y mudo, el agua recostada en sus orillas, suspensa la tierra, temerosa en sus hijos..." Y al lado de Dios van ordenándose los actores de menor importancia: "Pasaron todos los primeros Padres, vino el Testamento nuevo, pusieron en sus sillas al lado de Dios los apóstoles todos con el santo Pescador." No se descuidan tampoco los efectos escenográficos y de iluminación: "El cielo llovió coros de ángeles sobre el pesebre de Cristo. Despachó estrella nunca vista ni ocupada en humano ministerio, a conducir los reyes y los misteriosos tesoros... En su muerte el aire clamoreó con suspiros; el día en su juventud se vió noche; el sol se ennegreció con luto, en que no tuvo parte la luna; la tierra, con el terremoto, arrojó de sus sepulcros los muertos y rasgó en sepulcros los montes; las piedras batallaron hasta romperse unas con otras..."

Pero el tipo de estructuración teatral que más interesa a la época de Quevedo es aquél en que los personajes celestes están contemplando a los hombres desde las alturas, y éstos a su vez forman contraste con su actitud y actividad frente a la corte celestial. Es el tipo de composición a que tan aficionado era el Greco, y que tan bien se presta a un movimiento vertical, de abajo hacia arriba, y del cielo hacia la tierra: "...descoger la luz gloriosa que tenía doblada en su humanidad, y transfigurarse; y traer para testigos, del paraíso a Elías, del seno de Abraham, a Moisés; hacer que un ángel descienda visible por embajador de su nacimiento a los pastores..." escribe Quevedo. Lo que el pintor barroco consigue a fuerza de escorzos violentos, lo realiza Quevedo gracias a las metáforas y los verbos de movimiento. A la postura teatral, a la gesticulación violenta, sigue con frecuencia un desenlace trágico. La luz cae y se apaga. El movimiento hacia lo alto queda interrumpido. No interesa el nivel normal, humano, sino los esfuerzos del hombre por alzarse sobre este nivel, y la caída a lo hondo, a lo que no es ya humano.

Porque a pesar de la importancia de primer plano que el teatro y la postura tienen en la obra y en el estilo de Quevedo, éste raras veces llega a crear un personaje, un héroe. Se sirve de lo teatral no para subrayar la importancia de algún personaje, sino por el contrario para manejar máscaras, para colocar en

el relato un elemento de irrealidad que venga a subrayar todavía más la inestabilidad de los elementos de su obra.

La G R A N S E R P I E N T E

Por Max AUB

VOLO la torcaz, disparé. Cayó como una piedra negra, mi perro fué a recogerla, entre breñales. Reapareció, cuando, arrastrándose, gruñendo. Era algo largo, que principiaba. El animal retrocedía con esfuerzo, ganando poco terreno. Fuí hacia él.

La tarde era hermosa y se estaba cayendo. Los verdes y los amarillos formaban todas las combinaciones del otoño; la tierra friable y barrosa con reflejos bermejoneros se abría en surcos, rodada de boscajes. Suaves colinas, alguna nube en la lontananza.

El perro se cansaba. De pronto, le levantaron grandes cilindros, enormes toros de madera alquitranada que giraban lentamente enroscando la serpiente alrededor de su ancho centro. Era la gran serpiente del mundo; la gran solitaria. La iban sacando poco a poco, no ofrecía resistencia, se dejaba enroscar alrededor de aquel cabestrante de madera que giraba a una velocidad idéntica y suave.

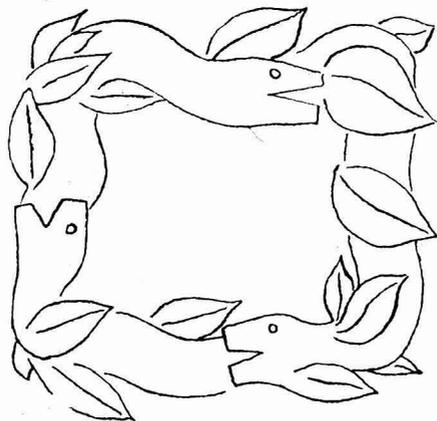
Cuando el enorme carrete negro no pudo admitir más serpiente, pusieron otro y continuaron. Se bastaban dos obreros, con las manos negras.

El perro, tumbado a mis pies, miraba con asombro, las orejas levantadas, la mirada fija. Era la gran águila de la tierra, le había pescado la cola por casualidad.

Me senté a mirar cómo caía infinitamente la tarde, morados los lejanos encinares, oscura la tierra, siempre crepusculo. Seguía sosteniendo la escopeta con una mano, descansando la culata en la muelle tierra.

Cuando se llenaron muchos carretes la tierra empezó a hundirse y resquebrajarse sin estrépito; combas suaves, concavidades que, de pronto, se hacían aparentes; hondonadas donde antes la tierra aparecía llana, nuevos valles. La edad —pensé—, los amigos. Pero no cabía duda de que si seguían extrayendo la gran serpiente la tierra se quedaría vacía.

Apunté con cuidado a los dos obreros, disparé. El último torno empezó a desovillarse con gran lentitud, cayó la noche. ... No se lo conté a nadie. ¡Ay, de quién lo haga!



Cuando por fin se decide a crear un héroe éste viene a resultar un paradigma abstracto: es el monarca de la política de Dios, cuyo pedestal está bastante inseguro; nadie específicamente humano hay en la utópica figura del rey con que Quevedo sueña, y sí mucho estrictamente teatral y de guardarropía. Precisamente porque los héroes y anti-héroes de Quevedo son creaciones de su estilo e intelecto y no reflejo de personalidades reales puede desviar su atención hacia la creación de personajes nuevos, no humanos: monstruos y fantasmas. Mientras lo humano se deshace, y vemos en los Sueños a los pobres pecadores llegar huyendo perseguidos por sus orejas o por sus ojos, que han cobrado malévolos vitalidad, lo mecánico, lo desintegrado, lo muerto, aspiran por su parte a la categoría de personajes en la gran tragicomedia quevedesca. En el Sueño de la Muerte se llega a un nuevo tipo de dramatización barroca: las expresiones del habla cotidiana toman vida y se transforman en personajes que deambulan por el infierno: "Yo soy —dijo— un hombre muy viejo, a quien levantan mil testimonios y achacan mil mentiras. Yo soy el Otro; y me conocerás, pues no hay cosa que no la diga el Otro... Y has de advertir que en los chismes me llaman Cierta persona, en los enredos No sé quién, en las cátedras Cierta autor, y todo lo soy el desdichado Otro." Tan extraño personaje viene en compañía de otras expresiones también encarnadas en fantasmas: el Vargas de "Averígüelo Vargas", el Villadiego de "tomar las de Villadiego", Perico de los Palotes, y Pero Grullo. En este limbo del lenguaje no se resuelven problemas de etimología o semántica; se aprovechan algunos de los elementos irracionales del idioma para lograr un efecto de irrealidad partiendo precisamente de lo cotidiano y trivial. El lenguaje —la ambigüedad del lenguaje— da a Quevedo los medios de evasión que necesita. A la escenografía barroca dividida en dos planos, divino y humano, añadirá él un plano más: el irreal, que se encuentra difuso y a medio realizar por todas partes, en una especie de cuarta dimensión. Si los héroes de Quevedo están vacíos y sólo se sostienen gracias a la postura y a la creencia popular en ellos, las palabras, a su vez, pueden vitalizarse y convertirse en personajes. Se cierra el círculo, y nos hallamos en pleno desarrollo mágico y proteico. El ácido corrosivo que la inteligencia amarga de Quevedo ha derramado por su mundo ha convertido a los hombres en fantasmas; y los fantasmas, las sombras, las palabras vacías, acuden ahora a escena, a remedar al hombre y a recibir los aplausos de la muchedumbre mientras cae el telón lentamente.