QUEVEDO

Y LA VIDA COMO ESPECTACULO

Por Manuel DURAN

LA época de Quevedo es la época del apogeo de la teatralidad. Triunfa en los escenarios el espectáculo de la comedia y el drama, con escenografía cada vez más complicada; la vida pública y privada se ordena y organiza a manera de espectáculo permanente. Puede observarse en la escultura, la pintura y la arquitectura de fines del siglo XVI y principios del XVII un esfuerzo constante y consciente encaminado a conseguir efectos cada vez más teatrales. Hay una mezcla de dramatismo y pompa en toda la pintura de Rubens; incluso en las composiciones en que es escaso el número de las figuras, la disposición de éstas y el juego de luz y sombras acentúa el dramatismo y los efectos propios de las candilejas. Las mejores obras del escultor barroco por antonomasia, Bernini, aspiran a la presentación teatral y turbadora de una mezcla de elementos humanos y sobrehumanos. En la "Visión de Santa Teresa", la santa y el ángel se encuentran situados en un marco arquitectónico que parece un escenario de teatro; en un ángulo, un grupo de cardenales, que parece hallarse en un palco, asiste a la escena. Al incluir dos planos distintos y opuestos —actores por una parte, público por otra—, el artista subraya significativamente la importancia que ha adquirido la representación en el espíritu de una época que asiste al nacimiento de la ópera, a la extremada complicación del arte escenográfico, a la bien reglamentada grandiosidad de la etiqueta palaciega. En arquitectura, las fachadas de las iglesias romanas y españolas aspiran ante todo a una esplendente grandiosidad; los interiores dan la impresión de riquísimos decorados para una ópera. El ilusionismo de los arquitectos, bien seguros de su oficio, consigue que los espacios, incluso reducidos, parezcan vastos y de perspectivas casi infinitas; en los grabados de Piranesi —cárceles que parecen palacios, palacios que se han convertido en cárcel— las líneas se cruzan, se oponen, se sostienen, y cuando por fin las leyes de la perspectiva las obligan a juntarse en el horizonte, comprendemos, sin embargo, que más allá todo sigue igual, que el sepulcro monumental no acaba; se prolonga hasta el infinito, en un retumbar de ecos solemnes y vacíos.

Pueden distinguirse en el arte barroco tres tipos de escenas espectaculares: las puramente humanas e históricas, las sobrenaturales, y aquéllas en que hay una mezcla de lo humano y lo sobrenatural. Quizá es en estas últimas donde podemos encontrar más puro el espíritu de la época. Son a modo de representaciones en que la escena está dividida en dos pisos: en el de abajo se mueven los hombres, mientras arriba, serenos o en movimiento, los contemplan ángeles, profetas, santos, o las Personas de la Trinidad. En "El Sueño de Felipe II", "El Entierro del Conde Orgaz" o el "Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana", del Greco, encontramos los mejores ejemplos de esta superposición vertical de los dos planos, mundano y divino.

En Quevedo encontramos los tres tipos de teatralidad. Ya en una de sus primeras obras se complace en describirnos la corte mediante un desfile pintoresco de diversas figuras. En su *Vida de la corte y oficios entretenidos de ella* nos encontramos no con una descripción realista o crítica sino con una serie de prototipos. La caracterización a base de tipos fijos, tan propia del teatro español de capa y espada de su tiempo, influye bien a las claras en Quevedo. Uno a uno, o de preferencia en grupos, van pasando los tipos de la corte: las "figuras naturales", los "enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, y otros que tenían defectos corporales", abren el cortejo; "fíanse los conocidos unos de otros, y se ensayan como los comediantes". Luego siguen las "figuras artificiales", los valentones de comedia, que "usan bálsamo y olor para los bigotes, copete, guedeja y aladares, jaboncillo para las manos y pastilla de cera de oídos... En todas las cosas hablan y de ninguna entienden; andan juntos de tres arriba; usan de valentía con el yesero que les ensució el ferreruelo, con el chirrionero porque güele mal, con el aguador porque no hizo lugar; tratan ásperamente los miserables, y solos traen la espada a la jineta, la daga a la brida con listón..." Siguen las "figuras lindas", los "valientes de mentira", y las "flores de corte", que son personajes del hampa: "garíteros, ciertos", (fulleros), "entretenidos", "estafadores", "rufianes de embeleco", etc. Quevedo, gran observador, da gran importancia a la reiteración del gesto, y consagra todo un párrafo del *Buscón* a la descripción del movimiento de las manos de una mujer: "...preciábase de manos, y por enseñarlas, despabilaba las velas y partía la comida en la mesa. En la iglesia tenía siempre puestas las manos; por las calles iba enseñando qué cosa era de uno y cuál de otro; en el estrado de continuo tenía un alfiler que prender en el tocado; si se jugaba algún juego, era siempre el de pizpirigaña, por ser cosa de mostrar manos; había que bostezaba adrede, sin tener gana, por mostrar los dientes y hacer cruces en la boca." Es notable igualmente la atención que presta Quevedo a la descripción del semblante humano en sus momentos de mayor expresividad en esta descripción de la ira que entresacamos de *La cuna y la sepultura*: "Que es locura y furor y todo lo dicho, vedlo en un airado en el centellear de los ojos, en el temblor de los labios, en el ceño de la frente, en la color perdida, en el movimiento y dificultad de la lengua y porfiada repetición de las palabras." El gesto y la expresión descriptivos, incluso histriónicos, eran parte del repertorio cotidiano en la época de Quevedo, y su influencia se ejercía en todos los ámbitos de la expresión artística. El hombre no existía a solas, sino siempre frente a un público. Cuando Quevedo nos habla de la introspección, del quedarse a solas con uno mismo, no consigue expresarse sino mediante la formación de un público a base del desdoblamiento del alma en sus diversas potencias y la presentación de alegorías: "Ordena el Tribunal de las Potencias del Alma, para que proceda en todas las acciones su consulta. Desarreboza los disfraces con que la Hipocresía introduce enmascarados los Vicios."

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, pusiéronse 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 GRAN SERPIENTE

Por Max AUB

VOLO la torcaz, disparé. Cayó como una piedra negra, mi perro fué a recogerla, entre breñales. Reapareció, ciando, 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 bermejones se abría en surcos, rodeada de boscajes. Suaves colinas, alguna nube en la lontananza.

El perro se cansaba. De pronto, le relevaron grandes cilindros, enormes tornos 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.

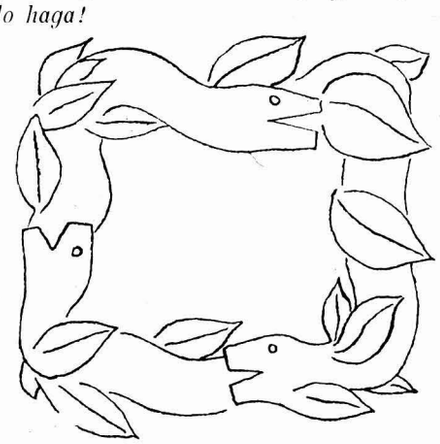
Cuando el enorme carrete negro no pudo admitir más serpiente, pusieron otro y continuaron. Se bastaban dos obreros, con las manos negras.

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 crepúsculo. 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 malévola 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 *Cierto 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.