

manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa. La sotana era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul; traíala sin ciñidor; no traía cuellos ni puños; parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. ¿Pues su aposento? Aún arañas no había en él; conjuraba los ratones; de miedo que no le royese algunos mendrugos que guardaba; la cama tenía en el suelo; dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria.»

El texto se abre y cierra con una consideración bien concreta. «Entramos ... en poder de la hambre viva», dice al principio; y termina: «El era archipobre y protomiseria.» La afirmación con que se abre la descripción convierte a una cualidad en un ser vivo, un individuo; aquella con que se cierra procede de manera inversa: convierte a un individuo en una cualidad viviente. Una y otra establecen con toda claridad el marco—hambre y miseria—que va a dar sentido a toda la descripción—y, en gran medida, diría yo, a toda la *Vida del Buscón*—, de tal manera que ésta no lo es nunca de un puro fenómeno empíricamente percibido, sino de un fenómeno percibido en esa perspectiva, en ese sentido.

A partir de la frase inicial se abre una descripción que sigue un procedimiento típico de Quevedo: la enumeración de rasgos. Frente a lo que muchas veces se ha dicho, esa enumeración no es caótica (yo creo que nunca nada es caótico o impremeditado en Quevedo, tan atento a la corrección de sus textos, tan insatisfecho de los resultados iniciales, tan poco espontáneo). Spitzer, en su artículo citado, pone de manifiesto que Quevedo sigue el modelo propio de la escuela humanista: 1) parte superior del cuerpo, sobre todo cabeza y rostro; 2) parte inferior (desde «mirada de medio abajo»); 3) porte (marcado por la transición «piernas» y «andar») y aseo; 4) indumentaria; 5) aposento. Al introducir una receta tan «digna» en un medio tan «bajo» Quevedo nos lleva por el camino de la parodia, parodia a la que asistimos en todos y cada uno de los rasgos, pues Quevedo no pretende ofrecernos la humanidad del retratado, el «Dómine», sino precisamente su inhumanidad. A la manera de los pintores manieristas, y sobre todo a la manera de aquel enigmático Arcimboldo, que componía rostros humanos con frutas, flores y verduras, la fisonomía del «Dómine» aparece como un conjunto inarticulado—desde el punto de vista empírico—de aspectos calificados y nunca o casi nunca descritos objetivamente de forma naturalista

(=empírica), en perfecta coherencia con el ámbito delimitado por la afirmación inicial.

Esta no se ha emitido desde el empíreo, sino desde un sujeto, el narrador, que aparece constantemente, con sus juicios, sus comparaciones y analogías, metáforas y calificaciones, etc. El «hambre viva» es, además de ese individuo—«Cabra»—, el hambre de alguien. La descripción mira constantemente a ese alguien. «Las distintas partes del cuerpo no se describen según su esencia interna—afirma Spitzer (loc. cit.)—, sino según su aspecto, según aparecen por fuera (como se ofrecen al exterior)... Estas comparaciones a base del 'como si', estos indicios del parecer, tienen algo de no ser: el retrato entero se convierte en una ficción. Aquí ha desaparecido esa inmediata intuición de lo presente tan propia del hombre meridional ... todo parece, nada es.»

Creo que aquí Spitzer trastoca la cuestión, quizá porque la percibe en una perspectiva en exceso clasicista. Sin ánimo alguno de polemizar, hay que decir que con esos «como sí» y «parecer» Quevedo alude constantemente al sujeto al que todo le parece eso o lo otro. No establece la descripción desde la objetividad—esto *es* así—de lo que ahí está, sino desde la objetividad de la relación con el sujeto, previamente definido y situado por el hambre: *el parecer es el es* para el sujeto, y, a la vista de la descripción, no hay otro *es* que sea posible, según un proceso de absolutización típicamente barroco que en momento alguno esconde sus cartas. La relación sujeto/objeto ha adquirido una centralidad y un dinamismo que nada tiene que ver con el clasicismo, con la objetividad de lo dado que, en el modelo clásico, el sujeto se limita a registrar (nosotros sabemos que no hay aquí registro que valga, que esa aparente objetividad no es más que una construcción del sujeto, como otra cualesquiera, pero esa es una cuestión en la que no podemos adentrarnos). El mundo está ahí, pero la introducción de esa «cuña» que es el hambre le hace saltar por los aires, iniciándose un proceso de reconstrucción en el discurso, a su través, que tiene ya cimientos nuevos: no el orden natural, sino el ámbito creado por el hambre misma, el sistema de relaciones que ese ámbito exige.

En ese ámbito todo parece fantasmagórico, pero semejante fantasmagoría da a luz una realidad bien concreta y nada imaginaria, remachada por la lucidez final: el hambre y la miseria como universo real histórico del hombre, con una historicidad que, por su intensidad y universalidad, se ha convertido en verdadera naturaleza. De ahí el sentido profundo del inicial «entramos»: como Dante, también «Pablos» entra en un universo nuevo cuya primera característica es la dominación («entramos ... en poder de»). De la misma manera que estamos sujetos a los límites que nuestra naturaleza fija, está ahora «Pablos» sujeto a los poderes de

esa segunda naturaleza histórica hecha una con la primera, que se sobrepone a la primera y es, ella también, naturaleza.

La consideración de la realidad histórica como naturaleza introduce una serie de complejas notas en el discurso quevedesco. Lo temporal es suspendido sin ser anulado y la posibilidad de una realidad distinta, menos cruel e injusta, parece perderse completamente. El resultado es un mundo cerrado, sin salidas, en el que hambre y miseria constituyen el panorama y horizonte vital, a lo que todo está supeditado y nada escapa; de ahí el fracaso frustrante de los héroes quevedescos, su incapacidad para ir más allá de lo que son a pesar de que toda su existencia no es más que el puro intento de escapar a lo que son. Y la parodia se establece a partir del primer instante, con la primera palabra del discurso, porque el narrador, ese sujeto que maneja a sus héroes como si fueran muñecos, conoce el desenlace, al que continuamente alude.

1.2. Al utilizar una «receta humanista», la descripción de «Cabra» adquiere un tono paródico y sarcástico que pone de manifiesto algunos de los ingredientes fundamentales de la poética de Quevedo. La presentación del sistema de relaciones del que «Cabra» es la clave adquiere un tono paródico, esperpéntico, porque el ámbito histórico en que se ofrecen no sugiere alternativa alguna. Quevedo, a diferencia de los críticos y reformistas, no pretende mostrar que existe el hambre en el siglo XVII; el hambre es su punto de partida, no el de llegada, su horizonte y perspectiva; desde él configura la narración del *Buscón*, que no es una reflexión humorística para concienciar al lector sobre la existencia del hambre y la miseria—pidiéndole, consecuentemente, tal como implícita o explícitamente hacen los críticos sociales, que actúe contra ellas—, sino la construcción de un mundo que se apoya sobre el hambre: esta es lo dado, el ingrediente fundamental de la naturaleza.

Pero el hambre no es sino el ingrediente natural, primario, de la existencia o, mejor dicho, de la subsistencia. Al ponerla en primer plano ponemos en suspenso la historia. He aquí un rasgo histórico que tiene la virtud de detener el proceso histórico mismo: el tiempo, el progresar, se detiene mientras no satisfagamos el hambre; todo gira en torno a la posibilidad o imposibilidad de satisfacer esa necesidad perentoria. De esta manera, la narración, que cuenta con un decurso temporal—Quevedo nos está narrando las aventuras de un pícaro en tiempos muy concretos, en lugares bien determinados y con un sucederse cronológico bastante claro—, vuelve una y otra vez sobre el mismo asunto, del que los diversos momentos no son sino variantes. No hay progreso en este paródico discurso, y por ello la temporalidad no es sino un marco externo; la temporalidad no es proceso ni creación, sino el ámbito cronológico

en que se dan los acontecimientos y, por ello mismo, ajeno a los acontecimientos que en él se producen.

Al proceder así, Quevedo saca a luz una característica que creo fundamental de su poética y del barroco, y aunque no voy a extenderme en este asunto sí deseo hacer algunas precisiones. Me refiero a la naturaleza contradictoria de la temporalidad, en cuanto que ésta aparece para ser negada, pero no aniquilada o destruida, puesto que está ahí como negada, y su negación es su presencia. La suspensión del tiempo no es una ausencia, sino una negación y un cierre. En los *Sueños* y en *La hora de todos* Quevedo recurre a un artificio que en cierto modo recuerda al *Buscón*. También éstos son, a su manera, *viajes*: el viaje del lector al mundo de los sueños que revelan la verdadera realidad de las cosas; el viaje al mundo o mundos que los dioses abren en *La hora de todos*. No son viajes cualesquiera, no hay un trayecto progresivo, no se llega a parte alguna después de hacer el recorrido, como tampoco el *Buscón* llega a ninguna parte—su relato se inicia cuando, marchando a América, el ciclo ha quedado cerrado—. La suspensión del tiempo, que en *La hora de todos* se plantea bien sencillamente a partir de la llegada de la «hora», posee una función concreta: con ella la verdad sale a luz, se desorganiza la continuidad real, empírica; se introduce un poderoso elemento de distorsión, lo que permite conocer mejor aquello que, de otra manera, pasaría inadvertido. Esta poética de la distorsión es profundamente barroca, pero me inclino a pensar que el procedimiento quevedesco no se termina con él—y tampoco con él empieza; ver, por ejemplo, las medievales *Danzas de la muerte*—; autores tan diferentes como Goya y Valle-Inclán van a utilizarlo.

Gracias a la suspensión del tiempo se hace efectiva aquella segunda naturaleza, de carácter histórico, que ahora ocupa el puesto principal. Que este proceder no es el de un moralista parece bastante claro: no hay reforma moral, cambios en los comportamientos, si no existe un tiempo por delante que lo haga posible. Ahora bien, ello no permite concluir lo contrario; la obra de Quevedo no es un chisporroteo estilístico, por interesante que nos pueda parecer y elevado que sea su nivel.

Hemos abordado dos factores que, en mi opinión, pueden proporcionarnos la clave de su proceder. A nivel global, la suspensión del tiempo, en lo referente al *Buscón*, la presencia del hambre y la miseria. La presencia de ambos altera el discurrir natural de las cosas, la percepción empírica de los acontecimientos, personajes y situaciones, sacándoles del contexto en que se encuentran y situándoles en otro bien distinto: la realidad se distorsiona y retuerce y, con nítida lucidez, recuerda a un tablado de marionetas en el que los personajes se han convertido en muñecos. La realidad quevedesca es una realidad esperpén-