

Reescribir el clásico. El caso Quevedo / Feiling¹

María Elena Fonsalido

Universidad Nacional de General Sarmiento

Resumen:

El trabajo se centra en el concepto de reescritura como modo de recuperar y revitalizar la tradición literaria. En este caso, se trata de un romance de Francisco de Quevedo que es parodiado por el poeta argentino Charlie Feiling. El artículo analiza las formas que toma esta reescritura: la apropiación del tópico, la métrica, la sintaxis y la retórica y propone que, con estos materiales, se construye un texto novedoso que pone de manifiesto la propia voz del poeta contemporáneo.

Palabras clave: Reescritura – Clásico – Tradición - Procedimiento – Parodia

Abstract:

This essay focuses on the concept of re-writing as a way of recovering and revitalizing the literary tradition. In this case, a “romance” (ballad) by Francisco de Quevedo is mocked by the Argentinian poet Charlie Feiling. The article analyzes the different shapes this re-writing takes: adoption of the topic, meter, syntax and rethoric and poses that, with these materials, a new text emerges, which shows the contemporary poet’s own voice.

Keywords: Re-writing - Classic - Tradition - Procedure – Parody

Introducción

Dentro de las complejas cuestiones que presenta el estudio de la tradición literaria, hay una que interesa especialmente a este trabajo. Esta cuestión es la relación que el poeta contemporáneo establece con el texto clásico, tema que ha sido muy tratado por diferentes autores (Borges (1989 [1952]), Bloom (1976), Calvino (1995 [1991]), por citar solo los más reconocidos). Esta relación puede hacerse evidente de muchas maneras, pero es en la reescritura donde se expone sin lugar a dudas.

Ahora bien, ¿Qué se entiende cabalmente por *reescritura*? Noé Jitrik concibe la *escritura* como un: “hecho de espacio, resultado de una espacialización” (Jitrik, 2000: 28). A partir de esta consideración, “la escritura resulta un proceso de apropiación de un espacio, por un lado, en la medida en que reduce el blanco, anula el espacio del que se apropia y, al mismo tiempo, crea un espacio nuevo y diferente” (28). Si el procedimiento básico de la escritura es la anulación o reducción del “blanco”, podría considerarse que la reescritura opera sobre el

¹ Agradezco profundamente a Noelia Vitali la cuidada lectura y los atinados comentarios que realizó de la primera versión de este artículo.



“negro” preexistente. Al operar de esta manera, la reescritura no anula los espacios escritos, sino que los resignifica y, al resignificarlos, los convierte en novedosos. Para conseguir esta resignificación, concibo la reescritura en los términos de Nancy Fernández:

un operador relacional generado desde la *repetición* y el *desplazamiento*, operador que permite encarar de un modo distinto la historia literaria, efectuando los cortes y las relaciones discontinuas en base a movimientos de expansión, retorno y diseminación (1996: 30, destacados en el original).

A partir de esta concepción, me pregunto cuáles son las operaciones que el poeta contemporáneo realiza al reescribir el texto clásico. Dado que resulta sumamente difícil explicar el por qué un texto de un autor canónico convoca a ser reescrito, voy a centrarme en analizar qué intervenciones se realizan para conseguir la reescritura.

Variadas son las modalidades con las que esta puede realizarse: la cita, la alusión, la imitación, el pastiche, entre otros. De todas estas posibilidades, hay una que, sin duda, brilla con derecho propio: la parodia. En el marco de las reescrituras del texto clásico, voy pues a centrarme en los usos de la parodia en un análisis de caso: un romance de Francisco de Quevedo que es retomado por el poeta argentino Carlos Feiling².

El poema que reescribe Feiling que no es precisamente de los más canónicos de Quevedo. Se trata del romance “Refiere su nacimiento y las propiedades que le comunicó”. Sabida es la dificultad de poder datar los poemas de Quevedo, quien siguió la costumbre de los poetas áureos de no publicar su poesía, a la espera de que otro la editara como modo de reconocimiento³. A pesar de esta dificultad, la investigadora Remedios Morales Raya (1992),

² Poco se puede agregar a lo ya sabido de Quevedo (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, 1645): uno de los más importantes poetas de la lengua castellana, eximio sonetista, escritor de todos los géneros conocidos en su época, emblema del conceptismo, representante cabal del Barroco español, en ocasiones hermético hasta lo inaccesible. Baste para esta presentación la conocida frase de Jorge Luis Borges: “Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura” (1989 [1952]: 44). Por su parte, Charlie Feiling, como lo llamaban sus amigos, impone una presentación más detallada, en tanto no es un personaje que haya adquirido demasiada fama. Se trata de un escritor argentino, académico, novelista, periodista y poeta. En su breve vida (Rosario, 1961- Buenos Aires, 1997), publicó tres novelas: *El agua electrizada* (1992), *Un poeta nacional* (1993) y *El mal menor* (1996) (dejó además una inconclusa, *La tierra esmeralda*); compiló una antología: *Los mejores cuentos de terror* (1997); póstumamente apareció una recopilación de sus textos periodísticos: *Con toda intención* (2005). A esta obra en prosa hay que agregar su libro de poemas: *Amor a Roma* (1995).

³ Siguiendo esta costumbre, Quevedo editó la poesía de Fray Luis de León en 1631, con el fin de “oponer al avasallamiento de la poesía culterana” (Jauralde Pou, 1999: 575). De todas maneras, al final de su vida, “el escritor escribe a sus amigos en varias ocasiones que está trabajando sobre sus poesías y piensa editar sus obras” (Jauralde Pou, 2007 [2002]: 14). Ignacio Arellano (2006) confirma esta afirmación citando una carta de Quevedo a Francisco de Oviedo en la que el poeta afirma: “a pesar de mi poca salud, doy fin a la *Vida de Marco Bruto*, sin olvidarme de mis *Obras en verso*, en que también se va trabajando’

que realizó su tesis de doctorado sobre los romances de Quevedo, fecha este texto (número 506 en la edición de González de Salas y 696 en los poemas satíricos de la de Blecua) antes del 29 de diciembre de 1617, fecha en la que Quevedo recibe el título de Caballero de la Orden de Santiago. Se basa Morales Raya en los versos “Fuera un hábito en mi pecho / remiendo sin resistencia”⁴.

Es precisamente sobre este poema que trabaja Feiling en su único libro de poesía, titulado palindrómicamente *Amor a Roma*, de 1995⁵. Dentro de su brevísima obra, el tomo de poesía se presenta como una síntesis de sus lecturas, de sus procedimientos y de su estética. El pequeño libro recoge textos escritos a partir de 1979: “fue lo primero que escribí pero es lo último que me han publicado”, dirá más tarde Feiling en “Pecado de juventud”, texto de 1995 en el que realiza una reflexión autocrítica y burlesca de su propia poesía⁶. La experiencia que contextualiza la escritura de estos poemas es relevada por el autor a partir de su vida privada:

el libro me acompañó mientras: ingresaba a la carrera de Letras, emigraba y volvía al país, me casaba, enfermaba de gravedad y me curaba por un rato, me graduaba y dedicaba a la docencia universitaria, emigraba otra vez, me divorciaba, decidía abandonar la docencia y regresar al país para dedicarme de lleno al periodismo y la literatura, me enamoraba para siempre, publicaba dos novelas y terminaba una tercera (Feiling, 2005).

De este modo, su único libro de poemas se constituye en telón de fondo de todo el abanico vital y literario de su autor. En el artículo ya mencionado, Feiling caracterizará burlescamente su texto como compuesto por: “extrañas rimas, paródicos metros y absoluta falta de ideas” (Feiling, 2005). Una última acotación que puede resultar iluminadora de la estética del poeta: el libro aparece estructurado en dos partes, cuyos títulos ofrecen una visión irónica del lugar

(*Epistolario*, carta 264)”. La poesía de Quevedo fue compilada después de su muerte por su amigo José González de Salas y publicada en 1648 con el título de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas*. Según Jauralde Pou, fue idea del propio Quevedo “distribuir toda su obra poética en nueve secciones, cada una de ellas bajo la advocación de una musa y de un contenido temático similar” (2007 [2002]: 14). La edición de González de Salas solo publicó las seis primeras. Por esta razón, en 1670 el sobrino y heredero del poeta, Pedro Alderete, editó la poesía restante a la que tituló *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*.

⁴ Blecua da por seguro que ya estaba escrito en 1627, ya que lo ubica en la primera edición de Barcelona de *Los sueños* (1981: 811), aunque Morales Raya afirma haber revisado la *princeps* de este texto sin haberlo encontrado (1992: 332).

⁵ Al momento de realizar una lectura que relaciona la poesía de este autor con la producida en el Siglo de Oro español, resulta significativo que el juego de inversión de letras “Roma-amor”, base del título del libro de Feiling, sea uno de los ejemplos que propone Fernando Lázaro Carreter como procedimiento conceptista típico (Lázaro Carreter, 1966: 28).

⁶ El texto aparece recogido en la compilación de sus artículos, *Con toda intención*, de 2005.

de enunciación del autor. Así, se denominan “Versiones” los poemas propios, entre los que incluye textos de otros poetas traducidos por él y “Poemas” a los originales de otros autores⁷. A partir de esta estructura, Feiling presenta su palindrómica concepción poética:

Amor a Roma consta de dos partes que se corresponden al movimiento de los ojos al recorrer al frase: izquierda a derecha, para recoger el sentido, y luego derecha a izquierda, para constatar que el ‘nuevo’ sentido no difiera del viejo (Feiling, 2005).

El poema que voy a analizar, “Plango vulnera” figura entre las “Versiones”.

El romance de Quevedo: “Refiere su nacimiento y las propiedades que le comunicó”

“Parióme adrede mi madre,
¡ojalá no me pariera!,
aunque estaba cuando me hizo,
de gorja⁸ naturaleza.
Dos maravedís de luna
alumbraban a la tierra,
que por ser yo el que nacía,
no quiso que un cuarto fuera.
Nací tarde, porque el sol
tuvo de verme vergüenza,
en una noche templada
entre clara y entre yema.
Un miércoles con un martes
tuvieron grande revuelta,
sobre que ninguno quiso
que en sus términos naciera.
Nací debajo de Libra,
tan inclinado a las pesas⁹,
que todo mi amor le fundo
en las madres vendederas¹⁰.
Dióme el León su quartana¹¹,

⁷ La sección “Versiones” está compuesta por 37 poemas, 26 del propio Feiling (uno de ellos, escrito en inglés) y 11 traducciones de textos de autores latinos, ingleses y norteamericanos. La segunda parte contiene 13 poemas, 11 de los cuales son los originales “vertidos” en la primera parte. De los dos textos restantes, uno pertenece a Luis Chitarroni, amigo personal de Feiling, y el otro a Leigh Hunt, poeta inglés del siglo XIX.

⁸ Creo casi sin dudar que el propio Quevedo hubiera aceptado como “traducción” a la coloquialidad rioplatense que se leyeran estos versos de este modo: “aunque estaba cuando me hizo / de *joda* naturaleza”.

⁹ Anota Morales Raya que se refiere a los genitales (1992: 332).

¹⁰ Las “madres vendederas” son las celestinas de la época, es decir, las mujeres que explotaban prostitutas.

¹¹ Se refiere a la fiebre quartana, en el sentido del ardor amoroso.



dióme el Escorpión su lengua,
Virgo, el deseo de hallarle,
y el Carnero su paciencia¹².
Murieron luego mis padres,
Dios en el cielo los tenga,
porque no vuelvan acá,
y a engendrar más hijos vuelvan.
Tal ventura desde entonces
me dejaron los planetas,
que puede servir de tinta,
según ha sido de negra.
Porque es tan feliz mi suerte,
que no hay cosa mala o buena,
que aunque la piense de tajo,
al revés no me suceda.
De estériles soy remedio,
pues con mandarme su hacienda,
les dará el cielo mil hijos,
por quitarme las herencias.
Y para que vean los ciegos
pónganme a mí a la vergüenza¹³;
y para que cieguen todos,
llévenme en coche o litera.
Como a imagen de milagros
me sacan por las aldeas,
si quieren sol, abrigado,
y desnudo, porque llueva.
Cuando alguno me convida
no es a banquetes ni a fiestas,
sino a los misacantanos¹⁴
para que yo les ofrezca.
De noche soy parecido
a todos cuantos esperan,
para molerlos a palos,
y así inocente me pegan.
Aguarda hasta que yo pase
si ha de caerse una teja;
aciértanme las pedradas,
las curas sólo me yerran.
Si a alguno pido prestado,
me responde tan a secas,
que en vez de prestarme a mí,
me hace prestar la paciencia.
No hay necio que no me hable,

¹² Es irónico. El carnero se asocia a lo impulsivo.

¹³ Era costumbre pasear a los delincuentes semidesnudos por la calle: a eso se llamaba “ponerlos a la vergüenza”.

¹⁴ Alude a la primera misa que canta el sacerdote católico recién ordenado.

ni vieja que no me quiera,
ni pobre que no me pida,
ni rico que no me ofenda.
No hay camino que no yerre,
ni juego donde no pierda,
ni amigo que no me engañe,
ni enemigo que no tenga.
Agua me falta en el mar,
y la hallo en las tabernas,
que mis contentos y el vino
son aguados donde quiera.
Dejo de tomar oficio,
porque sé por cosa cierta,
que siendo yo el calcetero
andarán todos en piernas.
Si estudiara medicina,
aunque es socorrida ciencia,
porque no curara yo,
no hubiera persona enferma.
Quise casarme estotro año,
por sosegar mi conciencia,
y dábanme un dote al diablo,
con una mujer muy fea.
Si intentara ser cornudo,
por comer de mi cabeza,
según soy de desgraciado,
diera mi mujer en buena.
Siempre fue mi vecindad
mal casados que vocean,
herradores que madrugan,
herreros que me desvelan.
Si yo camino con fieltro
se abrasa en fuego la tierra,
y en llevando guardasol
está ya de Dios que llueva.
Si hablo a alguna mujer,
y le digo mil ternezas,
o me pide o me despide,
que en mí es una cosa mesma.
En mí lo picado es roto,
ahorro cualquier limpieza,
cualquier bostezo es hambre,
cualquiera color vergüenza.
Fuera un hábito en mi pecho
remiendo sin resistencia,
y peor que besamanos
en mí cualquier encomienda.
Para que no estén en casa
los que nunca salen della,

buscarlos yo sólo basta,
pues con eso estarán fuera.
Si alguno quiere morirse
sin ponzoña o pestilencia,
proponga hacerme algún bien,
y no vivirá hora y media.
Y a tanto vino a llegar
la adversidad de mi estrella,
que me inclinó que adorase
con mi humildad tu soberbia.
Y viendo que mi desgracia
no dio lugar a que fuera
como otros tu pretendiente,
vine a ser tu pretenmuela¹⁵.
Bien sé que apenas soy algo,
mas tú de puro discreta,
viéndome con tantas faltas,
que estoy preñado sospechas¹⁶".
Aquesto Fabio cantaba
a los balcones y rejas
de Aminta, que aun de olvidarle
le han dicho que no se acuerda.

(1981 [1648]): 811-815, poema número 696 en la edición de Blecua)

El texto de Quevedo presenta algunas características que vale la pena señalar. En primer lugar, el tema no es original, ya que recoge una tradición popular extraída de una endecha sefaradí¹⁷. Esta endecha es replicada a lo largo de todo el siglo XVI en poemas anónimos. Para Morales Raya (1992: 332) es evidente la conexión entre el poema de Quevedo y el encabezamiento tradicional "Parióme mi madre" de algunas canciones populares. Por su

¹⁵ Para Ignacio Arellano, "es el neologismo el campo de la creación verbal por excelencia y uno de los más favorecidos por el ingenio de Quevedo" (2003: 203). En este caso se trata de uno de los más característicos procedimientos satírico-burlescos del poeta: "neologismos que remedan esquemas comunes a varias palabras, formados por derivación y composición" (206). Nota además Morales Raya (1992: 334) que la palabra *moler* presenta connotaciones eróticas en el lenguaje popular, por lo que se produce un juego dialógico entre la *muela* de la boca y la del molino, con clara alusión sexual.

¹⁶ Acabado ejemplo de la dilogía conceptista, en la cual la palabra *faltas* alude tanto a errores como a ausencia de menstruación, lo que da por resultado un enamorado "preñado".

¹⁷ Angelo Marchese y Joaquín Frradellas definen así a la endecha en su diccionario: "Composición lírica de carácter patético –a veces, cuando se refiere a una muerte, de sentido muy cercano a la elegía– en la que el cantor, con un tono exaltado y contenido a la vez, comunica su dolor o su pena" (2000 [1978]: 122). Aclaran también que la versificación puede ser variada: romance de cinco, seis, o siete sílabas, redondillas, versos sueltos. Se hizo tan común que la endecha fuera un romance heptasílabo, que acabó dándole ese nombre a este tipo de versificación, aunque no tuviera el tono de lamento propio del concepto original. No es el caso del poema que analizo, que es un romance octosílabo.

parte, Edward Wilson en un erudito trabajo, prueba cómo Quevedo toma el tema de la literatura de cordel, también llamado *pliego suelto*, que consistía en una hoja de papel doblada en cuatro, “que el comprador podía desplegar para su lectura o cortar la primera doblez y usarlo como un libro corriente” (1977: 275). Es decir, Quevedo toma el tema de la literatura estrictamente popular: el tópico conocido como *el rigor de las desdichas*, el lamento por la triste vida a la que se ve sometido el sujeto lírico por obra de la fatalidad desde el momento de su nacimiento, que se produce bajo la égida de astros no propicios. A su vez, después de su aparición, el texto quevediano se convertirá en hipotexto de otros, todos de índole popular. Wilson, quien sigue esta evolución en su artículo, hipotetiza que el secreto de estas réplicas del poema radica en el hecho de que se tratara de un romance, ya que en los pliegos sueltos aparecen textos de autores muy importantes del Siglo de Oro, pero en su mayoría en composiciones octosilábicas, dado que “parece ser que sus lectores no gustaban de la métrica italiana” (276).

El romance de Feiling: “Plango vulnera”

Quevedos no, telescopios
permanentes necesita
quien me consuela del mundo
con aves y florecitas.
Inútil alivio intenta
quien miénteme Suerte rota
para todos, porque siempre
a mí de abajo me toca.
Cual luna llena es mi suerte
(cuando quiero andar a oscuras,
pues si quiero que me alumbren
se olvida el *velut luna*).
Nací bajo los Gemelos,
en hora tan indispueta,
que llamaron al forense
para que hiciera de obstetra...
El médico, confundido,
culpó a mi padre del crimen:
¡parióme adrede mi madre,
los jueces que dictaminen!
Pasé con enfermedades
alegre tanto la infancia,
que así como de los niños
sus parientes cuentan gracias,
contaban los míos toses,
temperaturas y esputos,

y bubas, o cuántas veces
pensaron vestir de luto.
A sufrir la adolescencia
llegué con grandes tropiezos
(que caminar yo y caerme
es un mismo movimiento).
Nadie tan solicitado
en los juegos de pelota
(para relleno del fútbol)
había como mi ropa.
¿Qué rescindo los placeres
de noviecitas y amigos?
Las unas... ¡si nunca tuve!
El otro ya no está vivo.
Finalizada la escuela,
entré en la universidad
(mis males bien se merecen
por nombre “universidad”,
porque jamás se terminan
o cosa concreta aprendo,
porque hay escaso provecho
en los dolores que tengo).
A tal punto el excremento
de mi calzado es marbete,
que donde me ven los perros,
allí dejan sus soretes;
a tal punto las mujeres
confunden mis intenciones
que en lugar de amigas bellas
me presentan bujarrones¹⁸;
a tal punto la conversa
encuentro de lo que espero:
espinas, si como bife,
y pescado en el puchero.
Los que hace mucho llamaban
al Mar Negro “Ponto Euxino”,
me hubieran puesto por mote
*Gladstone Gander*¹⁹, en latino.
Qué grande merita apoyo
la hipérbole pesimista,
yo le pruebo al menos docto,
¡sin citar Estagiritas!
No hay acreedor que no halle,
deudor que no se me escape,

¹⁸ *Bujarrón* es el término despectivo que utilizaba Quevedo para referirse a los homosexuales. El uso está testimoniado en muchos de sus poemas burlescos como en el soneto “Este cíclope, no siciliano...”, dedicado a Luis de Góngora.

¹⁹ Se trata del personaje de Disney “Glad con suerte”. El sentido, obviamente, es irónico.



billetera que no pierda,
mercader que no me estafe;
no hay escupida, ni teja,
ni maceta, ni pelela
que no aguarde a que yo pase
por la precisa vereda;
no hay bizca que no me mire,
ni puta que no me enferme,
borracho que no me hable...
¡y el lector no me comprende!
(1995: 47-49)

Charlie Feiling era profesor de latín. De modo que la primera tradición que cruza con la española de Quevedo, es la latina. El resultado es un poema hiperculto, que espanta al lector desde su título, que también está en latín: *Plango vulnera*.

¿Cuál es la tradición latina concreta a la que acude el poeta? Los *Carmina burana* (Canciones de Beuern), canciones burlescas del siglo XIII compuestas por los goliardos, es decir, los estudiantes universitarios de la época, principalmente alemanes, que escribían en latín eclesiástico o medieval, no en latín clásico, y que se ganaban la vida cantándolas en tabernas y plazas públicas. Feiling elide parte del verso del *carmen*, que en la versión original es *Fortune plango vulnera*, es decir, “Lloro por las heridas [que ocasiona] la Fortuna”.

La reescritura

No resulta arduo probar que un texto sea la reescritura del otro. Además del obvio enlace, dado por la identidad del verso: “¡Parióme adrede mi madre!”, el texto de Feiling recupera elementos temáticos y formales del poema clásico. Valgan algunos ejemplos. Feiling reitera la temática de culpar a los astros por las desdichas:

Quevedo

Nací debajo de Libra,
tan inclinado a las pesas,
que todo mi amor le fundo
en las madres vendederas.
Dióme el León su cuartana,
dióme el Escorpión su lengua,
Virgo, el deseo de hallarle,
y el Carnero su paciencia.

Feiling

Nací bajo los Gemelos,
en hora tan indispueta,
que llamaron al forense
para que hiciera de obstetra...

En el mismo sentido, ambos sujetos líricos nacieron bajo malos auspicios lunares:



Quevedo

Dos maravedís de luna
Alumbraban a la tierra,
Que por ser yo el nacía,
No quiso que un cuarto fuera,

Feiling

Cual luna llena es mi suerte
(cuando quiero andar a oscuras,
pues si quiero que me alumbren
se olvida el *velut luna*).

Pues, si en el caso de Quevedo, la luna no se dignó ni siquiera a ofrecer un cuarto de su luz, en el caso de Feiling, se olvidó de ser cambiante (el *velut luna* también viene del *carmen* y significa precisamente esto: la veleidad del satélite, que no se cumple en su caso, pues se sostiene llena cuando el sujeto lírico quiere oscuridad y se mantiene oscura cuando necesita estar iluminado).

A la desdicha de haber nacido en el momento en que los astros están mal encarados, se suma la desdicha familiar: en el romance de Quevedo se agradece la muerte de los padres “porque no vuelvan acá / y a engendrar más hijos vuelvan”. En el caso del poeta argentino, el médico, frente a su nacimiento, “culpó a mi padre del crimen”.

En los dos casos, la mayor parte del poema está constituida por la serie de penurias de la que es objeto la voz lírica cotidianamente:

Quevedo

De estériles soy remedio,
pues con mandarme su hacienda,
les dará el cielo mil hijos,
por quitarme las herencias.
Y para que vean los ciegos
póngame a mí a la vergüenza;
y para que cieguen todos,
llévenme en coche o litera.
Como a imagen de milagros
me sacan por las aldeas,
si quieren sol, abrigado,
y desnudo, porque llueva.
Cuando alguno me convida
no es a banquetes ni a fiestas,
sino a los misacantanos
para que yo les ofrezca.
De noche soy parecido
a todos cuantos esperan,
para molerlos a palos,
y así inocente me pegan.

Feiling

A tal punto el excremento
de mi calzado es marbete,
que donde me ven los perros,
allí dejan sus soretas;
a tal punto las mujeres
confunden mis intenciones
que en lugar de amigas bellas
me presentan bujarrones;
a tal punto la conversa
encuentro de lo que espero:
espinas, si como bife,
y pescado en el puchero.



Aguarda hasta que yo pase
si ha de caerse una teja;
aciértanme las pedradas,
las curas solo me yerran.

Además de la temática, el romance de Feiling asume la sintaxis quevediana: no solo se apropia de la negación anafórica (no / ni), sino también de la estructura del verbo *haber* más un sustantivo con proposición adjetiva que lo acompaña. En ambos poemas, el *haber* más el sustantivo refieren a un universo cuasi lumpen (acreedor, deudor, vieja, pobre, juego, enemigo, pelela, puta, borracho) que, contrariamente a lo que podría esperar el lector por la negativa inicial (“no hay”), es atraído fatalmente hacia el sujeto lírico.

Quevedo

No hay acreedor que no halle,
ni vieja que no me quiera,
ni pobre que no me pida,
ni rico que no me ofenda.
No hay camino que no yerre,
ni juego donde no pierda,
ni amigo que no me engañe,
ni enemigo que no tenga.
Agua me falta en el mar,
y la hallo en las tabernas,
que mis contentos y el vino
son aguados donde quiera.

Feiling

No hay acreedor que no halle,
deudor que no se me escape,
billetera que no pierda,
mercader que no me estafe,
no hay escupida, ni teja,
ni maceta, ni pelela
que no aguarde que yo pase
por la precisa vereda;
no hay bizca que no me mire,
ni puta que no me enferme,
borracho que no me hable...

La cuestión concreta es: ¿cuáles son algunas de las condiciones que posibilitan que el escritor contemporáneo tome como material de su escritura un texto clásico? Dada la imposibilidad de una respuesta contundente, a partir del análisis de ambos textos, propongo como hipótesis que el romance de Feiling comulga con el de Quevedo a partir de dos concepciones: la de lírica y la de tradición.

Creo que la primera razón para la reescritura que encuentra el poeta argentino al leer el romance de Quevedo es una concepción similar de la lírica, despegada del concepto tradicional que concibe el género como mera “expresión de sentimientos”. En su lugar, ambos romances optan por la modalidad burlesca, con el distanciamiento que esta implica²⁰.

²⁰ Frente al problema de la clasificación de la poesía satírico-burlesca de Quevedo, Arellano distingue tres grupos: los satíricos no burlescos, “sátiras graves de expresión elevada y sin fines lúdicos



En este sentido, los dos textos utilizan los mismos procedimientos para conseguir esta distancia burlesca: los “marcos” que los sostienen, el uso de la parodia en el nivel textual y el uso del sarcasmo en el nivel del tropo.

A propósito de lo ya dicho respecto de la costumbre áurea de publicar los poemas de otros, es casi seguro que la mayoría de los títulos de los textos quevedianos sea obra de González de Salas. Aclara José Manuel Blecua en su edición que el primer título con el que aparece el romance es “Romance al nacimiento *del autor*” (1981:811, destacado mío). Bien lejos de esta identificación entre autor y sujeto lírico, el propio texto señala el distanciamiento. El primer procedimiento para conseguirlo, como ya se dijo, es el marco que se le da al poema, o sea, la relación entre la voz lírica y su destinatario. En el caso de Quevedo no es el sujeto lírico quien habla, sino un “Flavio” que le canta sus penas a una “Aminta”, cosa que se aclara en los últimos versos. Curiosa elección la que realiza el poeta: los dos nombres que se usan son propios de la literatura pastoril, género de fuerte tono amoroso. Precisamente para señalar la representación selecciona nombres de la literatura más artificial y edulcorada de la época. Para el lector del siglo XVII resulta sumamente chocante la mezcla que se produce entre la onomástica del romance y la aparición de vocablos y ambientación de uso vulgar.

Similar es la postura de Feiling frente al género. También él otorga un “marco” a su representación, que está mucho más expuesto que el de Quevedo y que ubica en el mismo lugar del poema: el final. En el caso de “Plango vulnera” se trata del último verso: “¡y el lector no me comprende!”, a través del cual el propio texto señala su carácter de tal y consigue el distanciamiento.

El segundo procedimiento distanciado, que atraviesa todo el poema es, obviamente la parodia. El romance de Quevedo parodia uno de los tópicos petrarquescos más clásicos: el lamento compasivo que el sujeto lírico del discurso amoroso expresa por su persona. Este tópico se impone en España desde Garcilaso en adelante. Es precisamente el poeta toledano quien introduce como tópico del género la “moda” renacentista de la introspección

risibles” (2003: 35), los satíricos-burlescos, “de intención moral y sentido burlesco” (35) y finalmente los burlescos, “los que parecen faltos de intención crítica o moral, atentos únicamente al *delectare* y a la diversión risible que procede del alarde estilístico” (35). Creo que resulta sencillo adscribir el romance que estoy analizando a este último grupo.

generalmente lamentosa del sujeto lírico por sobre la celebración amorosa²¹. Por otro lado, el modelo pastoril español, si bien presenta otros antecedentes, está fundado en la “Égloga I” del mismo Garcilaso, que comienza diciendo: “El dulce lamentar de dos pastores,/ Salicio juntamente y Nemoroso / he de contar *sus quejas imitando...*”(destacados míos)²² (Vega, 2007 [1543]: 198).

Al respecto, afirma Wilson que el romance de Quevedo “debe interpretarse en conexión con la tradición de la poesía amorosa prevaleciente a lo largo del siglo XVI. Se puede leer [...] como un ataque humorístico a la compasión literaria de uno mismo” (1977: 291). De este modo, el *desvío* del lamento por el desdén de la amada se transforma en la recuperación del tópico del *rigor de las desdichas*.

En el mismo sentido, también Feiling recurre a la parodia, esta vez potenciada, ya que construye la parodia de una parodia. El plus que el texto adquiere con el uso de este procedimiento es que se construye una parodia homenaje sobre una parodia burlesca²³. El tópico de las desdichas del enamorado sigue siendo burlado, pero no el propio texto de Quevedo, que es reconocido expresamente como punto de partida de la reescritura. Este es el sentido del primer verso “Quevedos no, telescopios”. La tradición áurea se señala, aunque sea para negarla. Según Harold Bloom (1977), la relación del poeta contemporáneo con el poeta

²¹ Prueba de esto son los sonetos “Cuando me paro a contemplar mi estado...”, “Escrito está en mi alma vuestro gesto...”, “Señora mía, si de vos ausente...”, “¡Oh dulces prendas por mi mal halladas...”

²² Durante el siglo XVII, si bien se conservan en muchos de poemas los tópicos petrarquescos (aun en textos del propio Quevedo), se produce lo que Tinianov llama “automatización” o “desgaste” de los elementos literarios (2012 [1927]). Este desgaste resulta sumamente productivo en el nivel de la parodia. De los muchos ejemplos quevedianos que podrían citarse me limito a uno: los dos sonetos, “Bermejazo platero de las cumbres...” y “Tras vos un alquimista va corriendo...” que el poeta escribe parodiando el soneto de Garcilaso “A Dafne ya los brazos le crecían...”. Además de los poemas de Quevedo, otro ejemplo claro es el libro de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, de 1634, en el cual la visión idealizada de la amada que instalara Petrarca y que Garcilaso introdujera en España sufre diversos y burlescos embates.

²³ Señala Linda Hutcheon que en griego, la palabra *parodia* tiene un sentido ambiguo. Si bien no hay dudas respecto de que la raíz *odos* significa “canto”, “el prefijo *para* tiene dos significaciones algo contradictorias” (Hutcheon, 1981:3). Si se lo tiene en cuenta entendido como sinónimo de “de cara a” o “contra”: “la parodia se define como “contracanto” [...] esta es la significación evocada para acentuar la intención paródica tradicional [...] es decir, el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo, denigrante” (3). Esto daría como resultado “un *ethos* paródico contestatario, incluso provocador” (7), es decir, la parodia burlesca. Si se tiene en cuenta el prefijo griego *para* entendido como sinónimo de “al lado de”, el resultado sería “un acuerdo, una intimidad, y no un contraste” (4), lo que deviene en “la posibilidad de un *ethos* respetuoso” (7), ya que, en este caso, el distanciamiento crítico entre el texto parodiante y texto parodiado no intenta degradar el hipotexto. El efecto es que la parodia “inaugura otro sistema aunque ratificando el anterior” (Jitrik, 1993: 17). Esta ratificación es el punto de partida para el homenaje.



clásico (el poeta “fuerte” lo llama él), cualquiera sea su especie, es una relación de lucha y de competencia²⁴. No creo que sea este el caso de Feiling, quien realiza una operación doble: por un lado, reconoce la validez de la burla al tópico petrarquesco y lo actualiza; por el otro, honra el antecedente al apropiarse de sus procedimientos. Y si el gesto quevediano es propiamente barroco, al parodiar un tópico renacentista, el gesto de Feiling es propiamente posmoderno, al parodiar la parodia²⁵.

El tercer procedimiento a través del cual Feiling se relaciona con Quevedo se da en el nivel de la frase: el uso del sarcasmo como principio constructivo. Creo que la diferencia con la lectura que puede realizar cualquier lector radica en el hecho de que se trata de una lectura que optimiza el procedimiento. Ante una concepción de la lírica que distancia al autor del texto, el sarcasmo aparece como un recurso sumamente válido. Para Marchese y Forradellas, el sarcasmo es la “figura lógica que puede ser considerada como una forma extrema de ironía – puede llegar hasta la crueldad– dirigido a herir al destinatario” (2000 [1978]: 360). En este caso, el destinatario es el mismo sujeto lírico, lo que anula cualquier posibilidad de piedad, ya que es el propio enunciador quien produce el texto que lo “hiere”. De este modo, lo que era tono de lamento autocompasivo en la lírica del Renacimiento, es invertido en la parodia de Quevedo como discurso cruel que ridiculiza al sujeto lírico:

Bien sé que apenas soy algo,
más tú de puro discreta,
viéndome con tantas faltas,
que estoy preñado sospechas.
(1981 [1648]: 814)

²⁴ Seis son los modos posibles de esta relación que marca Bloom: el clinamen, la tésera, la kenosis, la demonización, la ascesis y la apofrades (1976).

²⁵ Si bien Hutcheon reconoce que “parody is not a new phenomenon” (1985: 1), en su concepción, parodia y postmodernismo van de la mano. Desde su propuesta, el postmodernismo es “fundamentalmente contradictorio [y] dichas contradicciones están ciertamente manifiestas en el importante concepto postmoderno de ‘la presencia del pasado’” (2014 [1988]: 40-1). En este planteo, “la parodia es el modo irónico de intertextualidad que habilita tales revisitaciones del pasado” (380). Por otro lado, reconoce que los discursos del siglo XX han mostrado una necesidad marcada de autovalidación y de autoreferencia. “The contemporary interest in parody” (1985: 2) es atribuido por ella a esta necesidad. Para la crítica canadiense, una de las manifestaciones de esta importancia y de esta necesidad es el uso de la parodia: “en algunos sentidos, la parodia es una forma perfectamente postmoderna, ya que paradójicamente incorpora y desafía a la vez aquello que parodia” (2014 [1988]: 51).

Esta auto-ridiculización es replicada en el texto de Feiling con reminiscencias casi chaplinescas:

A sufrir la adolescencia
llegué con grandes tropiezos
(que caminar yo y caerme
es un mismo movimiento).
(1995: 48)

La segunda concepción que los poetas comparten tiene que ver con el uso consciente que ambos realizan de la tradición literaria. En el caso de los romances objeto de este trabajo, se produce un uso “quiasmático”: el poeta culto, hermético, conceptista, toma sus materiales de la tradición popular. El poeta contemporáneo, teóricamente más accesible al lector actual, se comporta como un humanista, retoma el clásico español del conceptismo, lo inscribe en la tradición latina (lo que constituye su *desvío*) y le imprime su propia marca. Desde la tradición latina y del juego con esta lengua se producen las “bromas” del poema: el título, que el lector no comprende; la veleidad de la luna, deseada y no alcanzada en este caso; la mezcla de los romanos nominando al Mar Negro con el personaje de Disney.

Conclusiones

Propongo, para finalizar, algunas conclusiones respecto del concepto de *reescritura* que pueden sostenerse a partir del análisis anterior. En primer lugar, considero que la reescritura se produce en el cruce entre dos movimientos, uno hacia el futuro y otro hacia el pasado. El movimiento hacia el futuro lo realiza el texto clásico, con su enorme *productividad*, que ofrece tópicos, estructuras y procedimientos para ser retomados (el movimiento de “expansión” del que hablaba Fernández). El movimiento hacia el pasado lo realiza el escritor contemporáneo quien *busca en la tradición el modo de expresar su situación* (el “retorno”).

En segundo lugar, creo que no debe considerarse la reescritura como un texto subsidiario del clásico, sino como un texto emancipado. Frente a un mismo tema, misma métrica, misma retórica y misma sintaxis, el texto se diferencia de su precursor y se sostiene por sí mismo. Es cierto que leído junto al hipotexto adquiere un significado más acabado, un plus, pero también amplía la significación del texto precedente (la “diseminación”).

En tercer lugar, la reescritura aparece como producto de la lectura atenta del procedimiento. En este caso, de un procedimiento al nivel del texto, la parodia, y de un procedimiento al nivel del tropo, el sarcasmo. La utilización de ambos implica una concepción



desviada del concepto usual del género lírico, porque establece distancia entre la voz lírica y el texto.

Finalmente, la reescritura resulta uno de los modos más acabados de explorar la tradición, de seleccionarla (Williams, 1980 [1977]) y de transformarla. Esta transformación implica, entre otras cosas, la propia inserción en ella. El romance de Feiling presenta todas las características propias de su poesía: sátira, erudición, mezcla de niveles de lengua. En un gesto que puede parecer paradójico, es sobre el “negro” del texto clásico que Feiling construye su propia voz.

Bibliografía

Arellano, Ignacio (2003). *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

---. (2006). *Francisco de Quevedo*, Madrid, Síntesis.

Bloom, Harold (1976). *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.

Borges, Jorge Luis 1989 [1952]. “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones. Obras completas. Volumen II*, Buenos Aires, Emecé, pp. 88 – 90.

Calvino, Ítalo 1995 [1991]. *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

Feiling, Carlos (1995). *Amor a Roma*, Buenos Aires, Sudamericana.

Feiling, Carlos (2005). “Pecado de juventud. Sobre *Amor a Roma*”. *Con toda intención*, Buenos Aires, Sudamericana.

Fernández, Nancy (1996). “Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie”. Calabrese, Elisa y otros. *Supersticiones de linaje*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 29-52.

Fonsalido, María Elena (2012). “‘Extrañas rimas, paródicos metros y absoluta falta de ideas’. *Amor a Roma* de Charlie Feiling, parodia burlesca de la tradición del Siglo de Oro español”, *Texturas. Estudios interdisciplinarios sobre el discurso*. Año 12, N° 12, Santa Fe: CEDeS, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, pp. 129 - 145.

Hutcheon, Linda (1981). “Ironía, sátira y parodia”. *Poétique*, N° 46, París, abril (traducción de profesoras de la UBA para uso de la cátedra).

--- (1985). *A theory of parody*, Nueva York, Methuen.

---. 2014 [1988]. *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires, Prometeo.

Jauralde Pou, Pablo (1999). *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid, Castalia.

---. 2007 (2002). “Introducción. La poesía de Quevedo”. Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. Edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe.

Jitrik, Noé (1993). "Rehabilitación de la parodia". Roberto Ferro (coord.) *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

---. (2000). *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial.

Lázaro Carreter, Fernando (1966). "Sobre la dificultad conceptista". *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Anaya.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas 2000 [1978]. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

Morales Raya, Remedios (1992). *El romancero de Quevedo*. Granada, Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/14182>. Último ingreso 27/12/18.

Quevedo, Francisco de 1981 [1648] [1670]. *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.

Tinianov, Yuri 2012 [1927]. "Sobre la evolución literaria". Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI.

Vega, Garcilaso de la (2007 [1543]). *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.

Wilson, Edward (1977). "Quevedo para las masas". *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel.

Williams, Raymond 1980 [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.