La casa vacía

The empty house

Donatella Pini
Università di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 Padova
Italia
donatella.pini@unipd.it
ORCID ID: 0000-0002-7744-1897

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 26, 2022, pp. 253-261]
DOI: https://doi.org/10.15581/017.26.253-261

Resumen:
En esta breve nota se propone una lectura comparativa de dos sonetos similares de Quevedo (núms. 2 y 3, Obra poética, *ed. Blecua, 1969-1981, vol. 1, pp. 149-150). El análisis permite observar, a partir de los numerosos rasgos comunes que caracterizan los tercetos, los elementos que en cambio oponen los cuartetos, diferenciando radicalmente la predicación metafórica de cada poema.*

Abstract:
These notes aim at offering a comparative study between two similar sonnets by Quevedo (numbers 2 and 3, Obra poética, *ed. Blecua, 1969-1981, vol. 1, pp. 149-150). The analysis outlined here allows to observe, moving from the numerous common features which characterize the tercets, elements that indeed oppose the quatrains, radically resulting, thus, in a differentiation in the metaphoric statement of each poem.*

Palabras clave: Quevedo, sonetos, analisis comparativo, predicación metafórica.
Keywords: Quevedo, sonnets, comparative analysis, metaphoric statement.

Recibido: 23-05-2022 / Aceptado: 23-06-2022

Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió [2]

¡Ah de la vida!… ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Significase la propria brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte [3]

¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!
¡Poco antes, nada; y poco después, humo!
¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Los sonetos de Quevedo «¡Ah de la vida!…¿Nadie me responde?» (2)[1] y «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!» (3)[1] son dos variaciones sobre un mismo tema que, anticipado en los respectivos epígrafes («Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió» [2] / «Significase la propria brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte» [3]), queda articulado y plasmado en cada texto de modo diverso a excepción del verso 9: «Ayer se fue; mañana no ha llegado» (2) / «Ya no es ayer; mañana no ha llegado» (3). Un verso que, dejando aparte el matiz quiástico que tiene en el 3 frente al 2, es casi idéntico y ocupa el mismo lugar, actuando como puente entre los cuartetos y los tercetos. Esta morfología, constituida además por ingredientes léxicos, sintácticos y conceptuales afines (estamos en pleno Séneca), induce a considerarlos desde un principio como hermanos o, aprovechando la vulgarización de la terminología médica, como gemelos unidos por la cintura[2].

Ambos están centrados en el punto de vista de un yo preocupado por enfocar (literalmente *representar* y *significar* según los epígrafes) la calidad del dolor que se desprende de la experiencia de algo irremediable, destinado además a revelarse cíclicamente: la fugacidad de la vida.

La isotopía 'tiempo' es con toda evidencia la bisagra alrededor de la cual se desarrolla la meditación defraudante; el yo poético es el medio a través del cual la percepción del dolor se revela como individual y cósmica a la vez[3], al transmitirse osmóticamente del cuerpo del sujeto dolorido al cuerpo del texto, sometido como está a un uso acrobático, por decirlo así, de la flexión verbal, alusivo tanto a los límites del idioma como a un esfuerzo denodado por rebasarlos.

En el soneto 3 la oposición inicial entre pasado y futuro (*ayer* y *mañana* en el v. 1, *poco antes* y *poco después* en el v. 2) marca mediante el paralelismo una bimembración separativa que evoluciona luego, en los vv. 9-10, en una tripartición unitiva entre pasado, futuro y presente donde al *ayer* y *mañana* del v. 9 (que evocan la pareja del primer verso) se añade en el v. 10 un *hoy* seguido de un predicado triádico (*pasa, y es, y fue*) que sugiere un impulso (*movimiento*) en sentido circular.

También en el soneto 2 una oposición temporal bimembre entre *la vida* y *lo vivido* (en el v. 7, ubicación no tan inicial como en el soneto 3) se prolonga en una trimembración que domina en todo el primer terceto donde la pareja formada por *ayer* y *mañana* (v. 9) se complementa

1. Numeración de José Manuel Blecua en Quevedo, 1969-1981, vol. 1, pp. 149-150.

2. Declaro aquí, de antemano, que el corte intratextual de esta nota no se opone de ninguna manera a las lecturas intertextuales que se han aplicado a la poesía de Quevedo (por ejemplo Olivares, 1995) en aras del célebre aserto de Borges: «Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura».

3. Justamente a causa de esta trascendencia, estimo innecesaria la sustitución de la lección *será* por *seré* en el soneto 3 (v. 1, en concordancia con el significado 'fui' de *fue*) que encuentro en la edición de Ignacio Arellano (Quevedo, *El Parnaso español),* pues en mi opinión limita a la esfera individual una experiencia que tiene al mismo tiempo un alcance universal.

inmediatamente con *hoy* (v. 10, seguido, como en el soneto 3, por la idea de movimiento: *sin parar un punto*) para confluir en enálage[4] en la celebérrima trimembración *soy un fue, y un será, y un es cansado* (v. 11) que –evocando casi en forma de eco la transición temporal *hoy pasa, y es, y fue* (v. 10) del soneto 3–, se repite invertida aquí en el tríptico *hoy-mañana-ayer* (v. 12).

Como acabamos de ver, la evolución del binomio pasado-futuro en una estructura triangular gracias a la integración del presente, se inicia en el v. 9 –la «cintura»– en ambos sonetos, aunque con una diferencia: más contenida en el soneto 3 pues se mantiene en los límites del primer terceto, se desborda en cambio hacia el segundo terceto en el soneto 2.

Un elemento cinético, explicitado luego en el v. 10 de ambos sonetos (3: con *movimiento* / 2: *sin parar un punto*), interviene en ayuda del tiempo arrastrando al yo lírico hacia un destino que se configura en el soneto 3 como una catástrofe (*que a la muerte me lleva despeñado,* v. 11) y en el soneto 2 como una difícil y penosa acrobacia orientada circularmente (vv. 11-12); hasta que, en el segundo terceto, ambos poemas vuelven a unir en pareja los lexemas temporales (*hora* y *momento* en 3, v. 12; *pañales* y *mortaja,* metonimias por nacimiento y muerte en 2, v. 13) para compendiar luego, en el cierre, la trágica condición existencial cifrada en la paradoja del '*cotidie morimur*': *cavan en mi vivir mi monumento* (3, v. 14); *he quedado presentes sucesiones de difunto* (2, vv. 13-14).

Con estos ingredientes afines, que apelan al orden metafísico y moral, están compuestos los dos sonetos. Afinidad plasmada en ambos casos mediante violentas torsiones lingüísticas –¿delirios del gramático?– que personifican, sometiéndolos a la función de sustantivo, los adverbios de tiempo (*ayer, mañana* y *hoy* 3, vv. 9-10; 2, vv. 9-10 y 12), y el verbo que, por su compleja valencia semántica, compendia por excelencia la dimensión espacio-temporal: *un fue, y un será, y un es* 2, v. 11. Expediente supeditado a una representación del flujo heracliteo (*hoy pasa, y es, y fue con movimiento* 3, v. 10; *Hoy se está yendo sin parar un punto* 2, v. 10) que se expande en estos sonetos hermanos a partir del v. 9 (la «cintura») mediante una articulación de lo abstracto y metafísico concebida de una forma tan ardua que sugiere como causa una misma impotencia (*apenas punto al cerco que me cierra* 3, v. 4) y un mismo delirio (*locura* 2: v. 4) que acabará brotando en el cuerpo de ambos sonetos.

Refuerza la impresión de angustia el que una red simbólica tan apretada perteneciente al campo de lo abstracto quede hilvanada con imágenes que apelan a lo concreto en un contraste que pronto va a resolverse en la nada irreductible de la muerte. En el primer cuarteto del soneto 3, el incipit opone al *sueño* del vivir la *tierra* de la sepultura; antítesis inmediatamente diluida por *gradatio* en *nada* y *humo.* En el

4. Audaz conversión en sustantivo de los tiempos del verbo *ser*, que se encuentra ya en Petrarca, *Triumphus Eternitatis* (vv. 32 y 67), y aparece también en el *Quijote* (I, 18) entonada de forma mucho más ligera.

segundo cuarteto, la metáfora de la guerra, evocadora por su violencia de un mundo concreto (*armas,* v. 7; *cuerpo,* v. 8; *entierra,* v. 8) choca con la destrucción a la que está destinada (*me consumo* v. 7; *menos me hospeda el cuerpo,* v. 8): un contraste que se recalca en la conclusión del poema cuando los lexemas temporales (*la hora y el momento,* v. 12), asociados a elementos materiales y gestos ritmados sacados del trabajo rural (*azadas,* v. 12; *jornal,* v. 13; *cavan,* v. 14), quedan trabados en figuras que extraen del mundo duro y fatigoso del campesino la solemne imposición del referente último y definitivo: el monumento fúnebre.

En el cierre del soneto 2, un arduo y dramático oxímoron tripartido (*presentes sucesiones de difunto,* v. 14) dilata en un sentido, que me atrevo a calificar de visceral y hasta macabro, el efecto concreto de la concomitancia de vida y muerte anticipado por la pareja *pañales y mortaja* (v. 13)[5].

Lo esbozado hasta aquí comprueba en las dos poesías la presencia de numerosos rasgos similares que se dan en los tercetos y excluye en cambio los cuartetos. De hecho, los cuartetos del soneto 3 plantean de una forma irrevocable y absoluta el tema de una condición existencial dolorosa y destinada al anonadamiento (vv. 1-3), inhibida (*apenas punto al cerco que me cierra,* v. 4) y a la vez desgarrada[6] entre un deseo destinado a ser frustrado y un agonismo estéril (vv. 5-7) que a nada lleva sino a la destrucción (v. 8). La modalidad es aseverativa y ponderativa a la vez; la sintaxis, pausada al final de los versos pares; el ritmo, marcado como está por cláusulas que separan de manera homóloga tanto las estrofas como los versos y su disposición interior, es un ritmo lento; el tono es grave y solemne, el estilo pertenece a la categoría de lo 'sublime'.

En cambio el primer verso del soneto 2 se abre con una llamada a voz en grito por parte de un yo que, al no encontrar respuesta, prorrumpe en una pregunta atónita. La formulación no tiene nada de la solemnidad del *incipit* del soneto 3 ya que no consiste en la expresión dolida de un estado anímico del que el yo poético tiene ya plena consciencia; y está connotada por un registro de tipo coloquial, familiar y casero adscribible al '*sermo humilis*': el más adecuado para ese doble movimiento anímico de interrogación y desconcierto, que *representa* la actitud espontánea de un hombre que vuelve a casa, espera encontrar a los que suelen vivir en ella y se encuentra con que no hay nadie. *¡Ah de la casa!* sería la formulación apropiada, que en cambio queda esquivada aquí gracias a una hipotiposis que permite eliminar resueltamente la correspondencia metafórica canónica a favor de un efecto inmediato de evidencia[7].

5. Pareja que Socrate, 1978, influido por Auerbach, califica felizmente de «creaturale».

6. Concepto afirmado a partir del mismo título por el célebre ensayo de Alonso, 1971.

7. Socrate, 1978 habla a este respecto de «calchi stravolti di una lingua d'uso» y de «spostamento [,] per la catena associativa su cui si genera il senso» que corresponden a «tecniche del linguaggio del riso», y de efectos disonantes y discordes que no merman, en este soneto, la dominancia de lo trágico respecto a lo cómico sino que construyen un discurso nuevo para un viejo e inagotado topos, que es el de la brevedad la vida.

Entre *vida,* lexema expresado, y *casa,* concepto inexpreso, el segundo, pese a que el tema del que se trata es el primero, es el elemento determinante, cargado de toda la energía que se desprende de la fractura abierta de repente entre la espera y su repentina defraudación, tal como se perfila en el doble discurso directo. De este modo la imagen que acaba dominando e irradiando el entorno es la de una casa vacía; y, a la vez que se impone el sonido, también imaginado, de unos golpes que se ensañan contra una puerta cerrada, la pregunta *¿Nadie me responde?* cobra el sentido de la sorpresa incrédula de quien, al hallarse desprevenido, experimenta un súbito sentimiento de asombro y desorientación. Casi un vértigo que el entorno contextual se encarga de confirmar.

Gracias a la doble interjección proferida con tanta inmediatez en el primer verso y a la exclamación que sigue en el segundo, el yo se configura no como alguien que llega por primera vez sino que está de vuelta y percibe súbitamente, al volver, la pérdida que se ha producido durante su ausencia. Una pérdida que se configura gradualmente como el equivalente simbólico de la enajenación (*locura,* v. 4), detallándose a lo largo de los versos siguientes en una gramática plural que multiplica los efectos de abandono potencialmente aplicables también a la casa: *antaños* convocados como vecinos que han desertado la casa, *tiempos* erosionados como paredes desgastadas (v. 3) y *horas* extraviadas como piedras caídas (v. 4). La exclamación que abre el segundo cuarteto y se prolonga en el v. 6 de forma paralela a la apertura del primer cuarteto, reitera en un estilo que también pertenece a la categoría del '*sermo humilis*' la incredulidad y el asombro por el descuido en que se ha producido la *huida* de la *salud* y de la *edad* (v. 6), y expresa la toma de conciencia de un estado anímico desgarrado y anonadado (v. 7) tal como se refleja en el doble oxímoron entre ausencia de lo presente (la *vida*) y presencia de lo pasado (*lo vivido*), para disolverse en una calamitosa condición de soledad (v. 8).

El cuadro del estrago existencial se aglutina gracias a la intuición de una serie de imágenes alusivas a lo familiar perdido, desencadenadas a partir de la casa vacía: icono impactante levantado en el primer verso que cobra fuerza por sustracción y que, al renovarse en el exordio del segundo cuarteto con la exclamación de una pesarosa añoranza, se carga de onirismo y cala en los abismos de una pesadilla.

Para enfocar este procedimento valga recordar lo que escribe magistralmente Lía Schwartz:

> En el caso específico del lenguaje indirecto de Quevedo, no parecen viables las posibilidades ofrecidas por las teorías que explican la metáfora como sustitución de un lexema por otro lexema. […] Por eso conviene

> hablar de 'predicación metafórica' o de 'enunciado metafórico' y estudiar el fenómeno de la expresión figurada no como un caso de denominación que se aparta de la norma, sino como un caso de predicación impertinente[8].

De este modo, gracias al ruidoso arranque que pone en marcha su primera parte, el soneto 2 se distingue por un dinamismo que mucho debe a la mezcla de estilos, ausente en cambio en el soneto 3 donde los cuartetos consuenan con la manera uniforme y solemne que caracteriza los tercetos.

En el soneto 3 el tema planteado desde el principio no cambia, sino que se refuerza gracias a una serie de iteraciones rítmico-sintácticas: el yo lírico, al mirar dentro de sí, sondea el argumento planteado al comienzo –la fugacidad de la vida– y lo va averiguando mediante figuras de semejanza que acaban por confirmarla.

En cambio, en el soneto 2, el impacto creado por el discurso directo inicial, variado luego con el movimiento sintáctico que inaugura el segundo cuarteto, configura un momento que es anterior respecto a la situación anímica planteada en el soneto 3: aquí asistimos a una toma de conciencia repentina, inesperada, incrédula.

Consecuentemente, el verso 9, tan parecido en los dos, y seguido en ambos por la sugestión del movimiento heracliteo (v. 10), desempeña un papel diferente según el contexto: en el soneto 3 precipita la imagen de una caída repentina y definitiva hacia la muerte (v. 11), directamente consecuente al desengaño que ocupa todo lo anterior; en el soneto 2 sugiere en cambio como todavía vigente un forcejeo tan arduo y a la vez tan extenuante como la acrobacia gramatical que lo detalla en el v. 11: *soy un fue, y un será, y un es cansado.* El terceto que concluye el soneto 3, gracias al efecto ritmado provocado por las *azadas* (v. 12) del tiempo, constituye una suerte de glosa sentenciosa presidida por la imagen definitiva del monumento fúnebre (v. 14); en cambio el terceto homólogo del soneto 2 muestra como todavía inacabada –reactivada como está por una sintaxis complicada por la inversión (v. 12), la concomitancia de opuestos (v. 13) y una *gradatio* paradójica (v. 14)– la lucha del hombre contra su propia naturaleza conflictiva, a la vez ubicua y ambigua, entre la vida y la muerte.

La interpelación emocionada que abre la lírica ha provocado con su inmediatez una serie múltiple de efectos de sorpresa, desconcierto y desmoralización que reverbera en todo el texto confiriéndole un dinamismo que falta en el soneto 3: la imagen de la casa vacía, evocada de

8. Schwartz Lerner, 1983, pp. 24-25. Reisz de Rivarola, 1977, pp. 5-6, habla de «quiebra de la isotopía de la frase» como «punto de partida para el tránsito de un significado literal a un significado no-literal, un proceso que si bien afecta a todos los componentes de la frase, se focaliza en un lexema o lexemas (precisamente aquel o aquellos que quiebran la isotopía y que por aquello mismo deben ser reinterpretados en un sentido capaz de restituirla)».

repente mediante un movimiento sintáctico atrevido, arrebatado, absolutamente genial, mina el campo pacificador de las ideas adquiridas, así como el desorden de la pesadilla impacta con el mundo ordenado, guiado por la razón despierta. De ese cortocircuito emerge una visión de la condición humana atormentada que, si bien mantiene las coordenadas lógicas y éticas del estoicismo, pone al yo poético en el campo opuesto respecto al del sabio senequiano. Así se explica la adopción, común a ambos sonetos, del punto de vista de un sujeto identificable con los «vanamente ocupados» o sea los que Séneca identifica con los «stulti» en el *De brevitate vitae;* un yo reacio a adoptar como estilo de vida el «*otium*» que el filósofo quiere inducir en su discípulo, y sobre todo incapaz de amoldarse a una tripartición del tiempo que valore el presente a la par del pasado y del futuro:

> *In tria tempora uita diuiditur: quod fuit, quod est, quod futurum est. Ex his quod agimus breue est, quod acturi sumus dubium, quod egimus certum. Hoc est enim in quod fortuna ius perdidit, quod in nullius arbitrium reduci potest. Hoc amittunt occupati* (*De brevitate vitae,* x, 2).

Como es bien sabido, el estoicismo plasmado en estos sonetos está centrado en Séneca, aunque no de forma exclusiva, ya que con él se cruzan Horacio y Epicteto y, en la cultura inmediata a Quevedo, autores como el Brocense, Garcilaso, Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, fray Luis, Herrera, Medrano; y el tema del '*cotidie morimur*' evoca también el libro de *Job, Reyes II,* Ovidio[9]. Y la adhesión de Quevedo a esa corriente filosófica es un fenómeno complejo que fue modulándose de distintas formas en sus obras en prosa y en verso, al medirse además con una moda. Los sonetos que acabamos de considerar están caracterizados por la aplicación del *desengaño* estoico al yo poético. No hay en ellos huella de arrepentimiento con vistas al más allá, no hay Dios, no hay miedo a la condenación eterna. Por tanto se resisten a un encasillamiento en el ámbito de los sonetos religiosos; en cambio muestran esa «exigencia de hondura, de radicalidad en las pasiones» que los acerca, según Fernando Lázaro (1956) a la inquietud existencial de la poesía contemporánea[10]. Dentro de esta indudable semejanza, un matiz los diferencia mutuamente, siendo observable a partir del verso 9 (la «cintura») ya que este facilita en el soneto 3 la transición entre ponderaciones homogéneas dictadas por un desencanto que perdura del principio hasta el final, mientras que en el soneto 2 marca un viraje dramático de la pregunta a la respuesta[11], de la sorpresa a la decepción.

9. Blüher, 1979; Balcells, 1981; Balcells, 1982; Blüher, 1983; Baños Vallejo, 2011.

10. Concepto reforzado por Marcilly, 1978, al destacar en estos sonetos la resonancia «a despecho de los siglos» de la 'agonía' unamuniana y de la 'angustia' machadiana.

11. Cullher, 2005, pp. 92, 103.

Bibliografía

Alonso, Dámaso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española,* Madrid, Gredos, 1971 [1950], pp. 495-580.

Balcells, José María, *Quevedo en «La cuna y la sepultura»,* Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.

Balcells, José María, «De Quevedo a Miguel Hernández», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos,* 38, 1982, pp. 73-108.

Baños Vallejo, Fernando Juan, «Influencia de la doctrina estoica en la poesía de Quevedo, y derivaciones de la poética quevediana en César Vallejo, Gerardo Diego, Octavio Paz y Jorge Luis Borges», en *Hommage à A. Gallego. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles),* ed. Luis González Fernández y Teresa Rodríguez, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2011, pp. 467-490.

Blüher, Karl Alfred, «Sénèque et le "desengaño" néo-stoïcien dans la poésie lyrique de Quevedo» en *L'humanisme dans les lettres espagnoles,* ed. Augustin Redondo, Paris, Vrin, 1979, pp. 299-310.

Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII,* Madrid, Gredos, 1983.

Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Sur, 1952.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1988.

Cullher, Anders, *El instante poético,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

Lázaro, Fernando, «Quevedo entre el amor y la muerte», *Papeles de Son Armadans,* I, 1, 1956, pp. 145-160.

Marcilly, Charles, «La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 71-85.

Olivares, Julián, «Soy un fue y un será y un es cansado», *Hispanic Review,* 63, 3, 1995, pp. 387-410.

Petrarca, Francesco, *Triumphi,* ed. Marco Ariani, Mursia, Milano, 1988.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español,* ed. Ignacio Arellano, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Espasa, 2020, 2 vols.

Reisz de Rivarola, Susana, «Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos discursos semiótico-literarios», *Lexis,* I, 1, julio de 1977, pp. 51-99.

Schwartz Lerner, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1983.

Socrate, Mario, «Il sonetto di Quevedo "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?" Stato e momento di una forma», *Studi Ispanici,* III, 1978, pp. 61-85.