

Una mirada retrospectiva sobre Quevedo y lo grotesco (autocrítica, autobombo y perplejidad)

James Iffland
Boston University
Department of Romance Studies
718 Commonwealth Ave.
Boston, MA 02215
EE. UU.
iffland@bu.edu

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 53-81]
DOI: 10.15581/017.20.53-81

*A la memoria de David Kossoff
y Juan López Morillas*

La amable invitación a participar en este número de *La Perinola* dedicado al humor en Francisco de Quevedo me suscitó una reacción contradictoria. Hallándome sumido en apremiantes compromisos referentes a las efemérides de otros dos de mis grandes amores de la literatura en lengua española —Miguel de Cervantes y Roque Dalton—, el convite me provocaba, por un lado, cierta sensación de pereza («¿Tengo tiempo para esto...?»)¹. Por otro, Quevedo sigue siendo un autor que ejerce tanta atracción sobre mí como desde el primer momento que conocí su obra². Es más, la invitación me hizo reflexionar sobre las semejanzas familiares entre estos tres autores que han estado en el centro de mi carrera como estudioso.

Ahí me topo, claro está, con el hecho de que el hilo conductor que los une no es sólo un deslumbrante dominio lingüístico sino su gran sentido del humor. Huelga decir que el humor de cada uno tiene una especificidad que lo distingue. Pero al final del día, la lectura de la obra

1. Se trata del IV centenario de la publicación de la *Segunda Parte del Quijote* (1615-2015) y del 80 aniversario del nacimiento de Roque Dalton (1935) y el 40 aniversario de su asesinato (1975).

2. Fue precisamente en unas clases sobre el *Buscón* dictadas por un profesor que aún considero mi gran mentor, J. Richard Andrews, profesor en Vanderbilt University. Andrews me enseñó a leer, así de simple.

de este trío no puede sino incitar la carcajada (o por lo menos la sonrisa) con una frecuencia que no suele encontrarse en el caso de otros autores de semejante trascendencia.

Sin embargo, este hecho en sí no constituía una justificación para dejar de lado las muchas tareas que tenía yo que realizar respecto a las efemérides de Cervantes y de Dalton para ponerme a escribir algo sobre el humor en Quevedo. Y además, ¿sobre qué aspecto de su universo humorístico iba a escribir? He vertido mucha tinta sobre el tema y a estas alturas de mi carrera, ¿cuánta más me queda por verter³...?

Pues el encontrarme con una edad a la que muchos de mis colegas ya se han jubilado me llevó a pensar que tal vez no estaría demás echar una mirada retrospectiva sobre la trayectoria de mis pesquisas como quevedista para ver si había algún rincón por explorar para cumplir con *La Perinola*. En medio de este ejercicio repleto de sentimientos encontrados, de satisfacción y de remordimiento, mi mirada dio con la obra que seguramente sirvió de motivo, en gran medida, para la invitación. Me refiero, claro está, a *Quevedo and the Grotesque*.

Darme cuenta de ello suscitó una gama de emociones ambiguas. Por una parte, la satisfacción de ver que esta obra primeriza todavía resonaba a cierto nivel, más de tres décadas desde su aparición; por otra, cierto hastío al sentirme muy vinculado aún con algo que escribí a principios de mi carrera. *Quevedo and the Grotesque* nació como mi tesis doctoral en Brown University. Si bien fue retocado, achicado y reformulado hasta tomar su forma publicada, se trata de un texto que generé entre los veinticinco y veintiocho años. Verme etiquetado ahora a los sesenta y tantos por algo que compuse en mis albores profesionales me resultaba un tanto fastidioso —en gran medida, *porque siempre ha sido así*.

No importaba cuánto hubiera escrito sobre otros autores y otros temas, la primera reacción de mucha gente que he ido conociendo en congresos, simposios, etc., a través de los años es exactamente ésa: «Ah, lo grotesco en Quevedo». *Quevedo and the Grotesque* se convirtió, al fin del día, en mi tarjeta de presentación, casi una «seña de identidad». Admito que esta reacción servía como alimento para mi ego, pero a la vez empecé a sentirme como un auténtico preso de ese libro. Metido ya en proyectos muy diferentes (por ejemplo, un libro sobre poesía revolucionaria de Centroamérica⁴...), seguía siendo «James Iffland, autor de *Quevedo and the Grotesque*»... De ahí mi primera reacción de «¡Basta ya!» cuando llegó la invitación.

3. Mi última intervención en el terreno fue «Transcripción (exacta) de un sueño que tuvo Quevedo minutos antes de su muerte en Villanueva de los Infantes, el 8 de septiembre de 1645, en el transcurso del cual ensayó una confesión general para el Juicio Final» en *El humor en Quevedo: Homenaje a Francisco de Quevedo y Villegas en IV Centenario del Sueño "El Mundo por de dentro," escrito en Torre de Juan Abad en 1612*. Juré, al terminar mi texto, que éste iba a ser el canto de mi cisne quevediano.

4. Se trata de *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica* (publicado en 1994).

Mientras más lo pensaba, sin embargo, más me empezaba a cundir el lado tentador de ésta. Con un ojo puesto ya en la próxima fase de mi vida, que será marcada por una insoslayable salida de las trincheras de la academia, pensé en lo apto que sería complementar el *alpha* de mi carrera con unas reflexiones sobre un tema estrechamente vinculado con *Quevedo and the Grotesque* que sirvieran como una especie de *omega*. Sería cerrar el círculo de mi labor en las letras hispánicas.

Si bien los estudiosos de la literatura constantemente nos ponemos a hurgar en las conexiones (reales o imaginadas) entre «vida» y «obra» de los autores que son el objeto de nuestra atención, no lo solemos hacer (al menos en forma impresa) cuando se trata de los vínculos entre nuestra praxis investigadora y nuestra vida personal. Claro está, nosotros somos ‘segundones’ dentro del mundo de las letras —los cortesanos que rodean a los príncipes (y princesas), sosteniéndonos económicamente dando clases en las aulas universitarias y manifestando nuestra productividad con artículos y libros dedicados a aquella realeza. Elucubrar sobre la conexión entre nuestra propia «vida» y «obra» parecería presuntuoso, colocándonos al mismo nivel de los auténticos creadores literarios.

Pero es innegable la existencia de una compleja dinámica entre los estudiosos y los autores (y temas) que estudian, marcada ésta por factores que van desde lo psicológico hasta lo económico, desde lo socio-histórico hasta lo cultural e incluso lo antropológico. ¿Por qué optamos por una época (la Edad Media, por ejemplo) en vez de otra (la Posmodernidad)? ¿Por qué un autor (el Arcipreste de Hita) y no otro (Gonzalo de Berceo)? ¿Por qué un género (la tragedia) y no otro (el entremés)? ¿Por qué un enfoque crítico (filológico) y no otro (feminista o marxista)? ¿En qué se fundamentan esos gustos que nos llevan en una dirección y no en otra?

Y claro, todos tenemos que comer... ¿Vamos a afirmar que no miramos un poco las condiciones del mercado al tomar estas decisiones que inciden tanto en nuestras carreras, llevándonos hacia un puesto «tenure track» o una cátedra en lugar de la vida inestable de los profesores de tiempo parcial, enseñando en dos o tres instituciones, arriesgándonos la vida al tratar de llegar a tiempo a nuestra próxima clase (por la que nos pagan mal...)? Puede haber saturación de un determinado campo (ya sobran los especialistas); puede haber momentos en que se abre un nuevo mercado⁵.

5. Dentro de muchos sistemas universitarios, el factor económico se reduce a las directrices del catedrático bajo cuyo mecenazgo uno piensa realizar los primeros pasos profesionales, comenzando con la elección del tema de la tesis doctoral. Como ese catedrático seguramente incidirá de forma determinante en las famosas «oposiciones», que suelen —en muchos países— terminar en decisiones endogámicas, la relación entre «vida» y «obra» es encauzada por gustos que pueden ser totalmente ajenos a los del joven estudiante en cuestión.

En el caso de los Estados Unidos, a partir de la época del llamado *Boom* (García Márquez, Cortázar, etc.) los departamentos empezaron a volcarse de forma masiva hacia los estudios de la literatura latinoamericana. Primero, muchísimos puestos se abrieron en la producción más reciente: los autores del susodicho *Boom*. Al saturarse esta área, llegó la estampida hacia la literatura colonial. Y finalmente, llegó el momento del siglo XIX, que siempre había sido el primo pobre del campo latinoamericanista. En tiempos recientes, incluso este campo ya se ha visto colmado de personal docente.

Luego está todo el movimiento en la bolsa de los enfoques teóricos... Los factores que influyen aquí también son múltiples. Obviamente lo que está pasando en el mundo en general incide muchísimo. Sin el movimiento por los derechos de la mujer, no entran los estudios feministas o de género. Sin el movimiento por los derechos de los *gay*, no entran los enfoques *queer*. Si no se desarticula la Unión Soviética, los enfoques marxistas estarían tan pujantes como en los sesenta, setenta y ochenta.

Y después simplemente se agotan las fechas de caducidad de las corrientes teóricas. Incluso los académicos se aburren con la misma historia de siempre —es decir, con lecturas de textos que siempre llegan a la misma frase clave, a la misma conclusión. Los enfoques tienen su momento heroico, pareciendo ser iniciadores de todo un nuevo presente eterno dentro de los estudios literarios. Así sucedió, por ejemplo, con la deconstrucción derridiana dentro de los Estados Unidos y el simultáneo auge lacaniano. Y ahora, *¿ubi sunt...?*

Si esto sucede con las obras generadas por los auténticos pioneros de la teoría, ¿qué pasará con el *maremagnum* de obras producidas por sus epígonos (muchos de los cuales no entienden bien las herramientas que están aplicando a macha y martillo)? Si bien es verdad que un enfoque considerado más neutral, como la filología tradicional, parecería resistir los embates del mercado, también se ve afectada por factores que, a primera vista, son ajenos a su intrínseco valor intelectual. Aunque en España ha remontado vuelo tras la entrada de aproximaciones teóricas y metodológicas provenientes del resto de Europa y de los Estados Unidos, en este último país la filología se encuentra muy arrinconada. Y no me refiero sólo a las zonas más abstrusas de la ecdótica sino a la anotación de textos.

Dentro de todo este vaivén de mareas teóricas, de reconfiguración de los mercados, etc., ahí estamos los estudiosos —los que nos ganamos la vida enseñando e investigando. Nuestra suerte profesional se desenvuelve en la Calle Mayor del Mundo (académico) por de dentro. ¿Hicimos bien en escoger nuestra especialidad en los albores de nuestra carrera? ¿Nos metimos en lo que resultó ser un callejón sin salida? Nuestro enfoque teórico, ¿todavía estará de moda cuando busque mi famoso *outside offer*⁶ o mi ascenso a catedrático? Las cartas externas de

6. En los Estados Unidos, una de las pocas formas de conseguir un importante au-

evaluación, ¿dirán que estoy desfasado, que ya nadie usa estas herramientas críticas? O bien, ¿me encontraré horriblemente disgustado por haberme dejado influir por lo que estaba de moda en un momento crucial de mi carrera, obligado a enseñar cosas que ya no me interesan o que nunca me interesaron y que solo elegí porque parecía que ahí sí iba a conseguir un puesto? O peor todavía, ¿qué me va a suceder cuando los propios estudiantes ya no quieran leer los textos que son el objeto de mi labor docente e investigadora?

II

Volviendo ahora a *Quevedo and the Grotesque* con el telón de fondo que acabo de dibujar, diré que mi elección tanto del autor como de la problemática estudiada surgieron de mi morada interior intelectual, sin consideraciones de mercado. Llegué a Brown University (en 1971) no sólo sintiendo una estrecha afinidad con el humor perversamente cruel del *Buscón* sino con una admiración profunda por la poesía amorosa y filosófica de nuestro autor⁷. Pero también llegué con un fuerte vínculo con Latinoamérica, habiendo regresado de mi segunda larga estadía en la Argentina⁸. Muy fácilmente pudiera haber terminado en el campo latinoamericano, justo en el momento de pujanza máxima en la expansión de éste en las universidades norteamericanas. Pese a que la mayoría de los departamentos todavía estaban dominados por los especialistas en literatura española, y aunque los estudios del Siglo de Oro todavía estaban boyantes, hubiera sido una ‘movida inteligente’ de mi parte optar por una tesis sobre un tema latinoamericano.

Pero en el preciso momento en que iba a tener que escoger el tema de la tesis, mi predilección quevediana se cruzó con mi interés en, y atracción por, lo grotesco. Quién sabe de dónde me salió esto último, pero sí existía, y de manera muy fuerte. Las obras de Gólgol me habían fascinado como estudiante de ruso en la escuela secundaria. Ya había visto los cuadros del Bosco y de Goya en el Museo del Prado en Madrid. Había estado merodeando en las ferias del humor negro de la literatura del siglo xx (Céline, Vonnegut, Grass, etc.). Me había leído los esperpentos de Valle-Inclán. No se trataba, sin embargo, de un gusto adquirido sino, más bien, de algo inherente a mi ser...

mento salarial es mediante una oferta laboral de otra institución (*outside offer* en inglés). Esta oferta idealmente genera una contra-oferta de la institución donde uno trabaja. Esto significa que un porcentaje grande de los profesores siempre están en el mercado, viendo si hay puestos que pueden solicitar (muchas veces, sin el menor deseo de realmente ir a trabajar en las instituciones donde se ofrecen los puestos).

7. Ésta también la había estudiado con Richard Andrews, mi mentor en Vanderbilt.

8. Había ganado una beca Fulbright para estudiar en la Universidad Nacional de Córdoba (1970-1971). Mi experiencia anterior fue por haber sido estudiante de intercambio al nivel secundario en Buenos Aires (1965-1966), donde estudié en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza.

Lo cierto es que desde la aparición del influyente libro de Wolfgang Kayser⁹, había surgido en la academia una repentina expansión en los estudios sobre lo grotesco. Este auge no se basaba en razones arraigadas sólo en el suelo de la academia, me parece, sino en el propio *Zeitgeist*¹⁰. Al aparecer las traducciones de la influyente obra de Mijail Bajtín sobre Rabelais¹¹, por estas mismas fechas, el estudio de lo grotesco se afincó con mayor energía todavía. Pero insisto de nuevo: opté por el tema no como parte de una meditada maniobra académica sino porque me fascinaba.

Justo en esta coyuntura me di cuenta de algo que me produjo mucha extrañeza. Todo el mundo usaba el término ‘grotesco’ al referirse a una parte importante de la obra de Quevedo pero nadie se había preocupado por hacer un estudio global del fenómeno. Es más: en muchísimos estudios del fenómeno de lo grotesco en la literatura y el arte a nivel mundial, solía estar ausente nuestro autor. ¿Cómo podía darse semejante *lacuna*?

Respecto a la falta de un estudio comprensivo de lo grotesco quevediano, me di cuenta inmediatamente que muchos especialistas en su obra se habrían quedado amedrentados por el imponente tamaño del fenómeno. Dedicarse a un ceñido análisis de todos los elementos grotescos en Quevedo parecería ser un proyecto que una persona sensata abarcaría sólo en un momento posterior de la carrera, no cuando se trataba de escribir una tesis doctoral. Una ruta alternativa, claro está, hubiera sido la de estudiar lo grotesco sólo en una parte de la obra de nuestro autor —en la poesía, por ejemplo. ¿Pero abordar toda la obra...?

Es más, la proliferación de obras teóricas sobre lo grotesco por aquellos años, muchas de ellas muy divergentes en su enfoque, representaba otro potencial obstáculo para la realización de semejante proyecto. En principio habría que tratar de familiarizarse con todos los estudios teóricos y luego escoger los más útiles —una imponente tarea al tratarse sólo de una tesis.

Habría que añadir el hecho que muchos de los planteamientos teóricos de aquella época se centraban en el problema de la génesis de lo grotesco. ¿Qué complejidades residen en los procesos interiores de los productores de obras de arte marcadas por este fenómeno? De nuevo, dedicarse a semejante proyecto como tesis parecería meterse en una camisa de once varas, cada vez más grande...

Desde muy temprano en mi carrera sentí, para bien o para mal, una afinidad por una sentencia de Lezama Lima: «Sólo lo difícil es estimulante». Si me iba a dedicar a un proyecto de tesis, que en principio

9. Se trata de *The Grottesque in Art and Literature* (la traducción al español se titula *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*).

10. El horror de la Guerra de Viet Nam, por ejemplo, cultivaba en muchos de mis contemporáneos un gusto por el Galgenhumor.

11. Al inglés, *Rabelais and His World*; al español, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*.

me podría tomar varios años de trabajo, me tenía que sentir auténticamente estimulado. La idea de realizar un estudio cabal de lo grotesco en Quevedo, incluyendo el problema de su génesis, representaba un auténtico desafío intelectual, capaz de mantenerme motivado durante toda la labor de investigación y de redacción.

El poder pensar en este ambicioso proyecto fue favorecido por el momento histórico que me tocó. Si bien ya había comenzado la tendencia de los programas graduados en los Estados Unidos de producir doctorados a una velocidad más acelerada de la que había sido la norma en décadas anteriores, todavía se consideraba la tesis como un rito de pasaje muy importante. Como el requerimiento de «publish or perish» («publicar o perecer») ya formaba parte del *ethos* institucional norteamericano, esto es, con las crecientes expectativas respecto a la llamada productividad de los profesores (entendida ésta casi exclusivamente en términos de la cantidad y —en menor medida— de la calidad de las publicaciones), se enfatizaba cada vez más la necesidad de escribir una tesis que pudiera transformarse, a la mayor brevedad posible, en el consabido «primer libro».

Conste que aún no había entrado la peste de insistir en que los estudiantes graduados se metieran en la ‘carrera armamentística’ de producción de artículos y de ponencias, de la organización de «Graduate Student Conferences», etc. Incluso antes de terminar sus seminarios y exámenes, e incluso antes de iniciar la elaboración de la tesis, se supone que los estudiantes graduados (aquí hablo de los Estados Unidos) imiten a sus mayores, siendo productivos en el sentido convencional actual. Este requerimiento cultiva un ambiente que desfavorece la elaboración de proyectos más ambiciosos, los cuales suelen absorber mucho tiempo; más bien, favorece la multiplicación de los panes en la forma de pequeños opúsculos que puedan ser aceptados en la cada vez más gigantesca gama de revistas especializadas (facilitada ésta, huelga decir, por la irrupción del ciber-espacio). Y claro, como los congresos y simposios siguen multiplicándose como hongos, los estudiantes graduados armados de un mínimo de ambición tienen que leer ponencias antes de presentarse en el mercado. Como todos lo hacen, uno mismo se ve obligado a participar en la investigación con afán estajanóvita.

En aquella época, sólo muy de vez en cuando un profesor le recomendaba al estudiante graduado que convirtiera un trabajo escrito para un seminario en un *artículo* para ser enviado a las revistas pertinentes. Los estudiantes raras veces —o bien casi nunca— presentaban trabajos en simposios y congresos. Hoy día, en cambio, muchos colegas les dicen a los estudiantes que esperan un «publishable paper» al final del semestre —algo ya listo para ser mandado a las revistas. Cuando asistían los estudiantes a los congresos en aquel momento, era para *escuchar* —y por supuesto, no sólo con la idea de aprender algo de lo presentado sino para desarrollar una actitud *crítica* ante ello. ¿Por qué aceptar, así no más, lo dicho por una llamada eminencia de la academia?

Al estudiante todavía se le daba la oportunidad para crecer intelectualmente, para ir familiarizándose con los distintos enfoques teóricos, antes de lanzarse a la producción de artículos, ponencias, etc. Así, pues, el ambiente reinante a principio de los años setenta constituía, en efecto, una de las ‘condiciones de posibilidad’ de lo que iba a convertirse en *Quevedo and the Grotesque* algunos años más tarde.

También es cierto que tengo que destacar la actitud adoptada por los lectores de la tesis: David Kossoff, Juan López-Morillas y, de manera, extra-oficial, Alan Trueblood. Debo aclarar que ninguno de los tres se dedicaba al estudio de Quevedo. De hecho, la única vez que se abordó una obra de Quevedo en los dieciséis seminarios graduados que tomé en dos años fue en uno sobre la novela picaresca impartido por Juan López-Morillas. A pesar de la falta de un nexo directo con el quevedismo de parte de ellos, apoyaron el proyecto desde el principio, si bien advirtiendo que sonaba «un poco ambicioso» para una tesis. Pero en vez de tratar de convencerme a adoptar un planteamiento más modesto, me dieron su bendición con la actitud de «Muy bien, a ver si lo puedes hacer».

Aunque acabo de describir aquella época como una especie de Edad de Oro en el ambiente de los estudios graduados en los Estados Unidos, también es verdad que ya se asomaban algunas de las presiones que iban a imponerse unos años más adelante. Gracias al tipo de beca que ofrecía Brown en ese momento, pude hacer todos mis seminarios en dos años, sin la necesidad de impartir clases de lengua, como es la costumbre hasta el día de hoy en ese país. Durante mi tercer año, terminé con los exámenes y presenté el proyecto de tesis, cuyo tema ya iba explorando con gran energía. En este año sí tuve que dar clases de español, lo cual, naturalmente, impedía la dedicación completa a mi investigación.

Aquí se materializa la coyuntura que ya anunciaba el fenómeno que iba a primar cada vez más en las décadas siguientes. Como había que reclutar nuevas generaciones de estudiantes para poblar los seminarios graduados, se procuraba lanzar al mercado laboral a los que ya habían iniciado el proceso de escribir la tesis. Ésta había sido una práctica muy común en las décadas anteriores, especialmente en los años cincuenta y sesenta, cuando se expandieron exponencialmente los departamentos de español en el país. El estudiante que había terminado todo menos la tesis (los llamados «ABD»—«all but dissertation»: «todo menos la disertación») la escribía durante los primeros años de su labor docente. Si bien ya se asomaba la fiera cabeza de «publish or perish» en los años sesenta, las expectativas respecto a la llamada productividad eran más modestas a la hora de llegar al sexto año del período de prueba, esto es, cuando las universidades norteamericanas tenían (y aún tienen¹²) que

12. Debo mencionar el triste hecho que van escaseando cada vez más los llamados puestos *tenure track* (o sea, los que ofrecen la posibilidad de la permanencia) en las universidades norteamericanas. Cuando yo entré a la profesión, aproximadamente 90% de los puestos eran *tenure track*; ahora son menos del 50% (y el porcentaje va bajando). Los efec-

decidir si le daban a uno la permanencia o no. Se tomaba en cuenta el hecho que el profesor había estado escribiendo su tesis a la vez que tenía que dar clases, lo cual generaba parámetros más razonables cuando se trataba de precisar cuán productivo había sido.

Para las fechas en las que yo tuve que buscar trabajo, el reclutamiento de los «ABD» había disminuido considerablemente. Por la expansión masiva de doctorados otorgados en los años cincuenta y sesenta, ya se habían saturado los departamentos, reduciendo dramáticamente el número de puestos disponibles. Junto con esto había una crisis económica que afectó muchísimo a las universidades y su reclutamiento de nuevos profesores. A pesar de las escasas posibilidades de ser reclutado como «ABD», mis profesores de Brown me alentaban a buscar de todas formas —siempre basándose en la noción de que yo era un alumno estrella (modestia aparte...) y que no tendría problemas.

Pues la cosa no resultó ser tan fácil como mis mentores esperaban... Tras meses de ansiosa búsqueda, que incluso empezó a abarcar los prestigiosos colegios privados de la zona, salió la oportunidad de un puesto en la Universidad de Boston, esto es, como *latinoamericanista*. Como el departamento no había encontrado un candidato satisfactorio, y como yo tenía muchas credenciales en el campo, me contrataron justo a finales de mayo para comenzar en el otoño. Junto con mis cursos sobre literatura latinoamericana (la novela del *Boom*, la novela mexicana del siglo xx), empecé a dar cursos sobre el Siglo de Oro. Mientras tanto tenía que escribir mi tesis —esto es, con la espada de Damocles colgada encima de mi cabeza (debía de terminarla en los primeros dos años de mi contrato).

Hasta el día de hoy, no sé cómo pude hacerlo. Tenía que enseñar tres cursos diferentes, algunos de lengua (que requieren mucha corrección), por un total de 11 o 12 horas por semana. Es más, tenía que coordinar cursos de lengua, haciendo los programas, supervisando a los lectores y *teaching fellows*, etc. Y todo esto en medio de un ambiente de alta tensión entre el profesorado y la administración, incluyendo un movimiento hacia la sindicalización. Luego, toda la precaria vida de los jóvenes profesores que tienen que llevarse bien con sus colegas mayores (entre otras cosas, porque éstos votan sobre la renovación de los contratos y luego, en el famoso proceso de *tenure*...). Encerrado en esta acuciante olla de presión, me puse a escribir un estudio sobre lo grotesco en Quevedo —en *toda* su obra.

Ejerciendo una férrea auto-disciplina, utilizando cualquier rato libre del día y de la noche, logré escribir... 800 páginas... Cuando le digo a la gente que mi tesis llegó a esa extensión, la pregunta que se me espeta de inmediato es: «¿Estabas loco, o qué?» Con la pistola en la cabeza

tos a largo plazo de esta tendencia, que sigue las pautas del capitalismo actual en su afán de gozar de máxima flexibilidad respecto al personal laboral, serán muy nocivos para lo que las instituciones universitarias —y no sólo en las siempre desprotegidas humanidades.

(esto es, la exigencia que terminara pronto), con una situación política universitaria de pesadilla y, para mayor INRI, iniciando un matrimonio, trabajé febrilmente para completar el proyecto tal como me lo había planteado desde el principio... El segundo año lo pasé puliendo, tratando de cortar, etc. Ahí sí empecé a mandar partes del segundo borrador a mis lectores.

Tengo que admitir que sigo agradecido por la admirable tolerancia con la que ellos iban recibiendo centenares de páginas tras centenares de páginas, sin sonar la alarma nunca, y desde luego, sin gritar: «¡Basta ya!». Obviamente iba llegando una tesis bastante peculiar, fuera de los parámetros convencionales de aquella época (una en la que las tesis en general, por cierto, solían ser más largas que las actuales —punto al que volveré más adelante). La cantidad de horas que ellos invirtieron tenía que haber sido descomunal (si bien es cierto que más que nada sólo tuvieron que hacer retoques estilísticos¹³). Se dieron cuenta que esa tesis era fruto de una especie de vocación de mi parte, rayando en una obsesión. Y fue una vocación (u obsesión) que ellos optaron por respetar. (De ahí la dedicatoria de este ensayo...)

Ahora bien, ¿quién sabe cómo hubiera salido esa tesis si Brown me hubiera dejado quedarme más tiempo, como en efecto pasaba con la enorme mayoría de mis compañeros de estudio? A veces no puedo sentir cierto resentimiento por la forma en que fui echado del nido, por así decir, todo en aras de mi supuesta precocidad¹⁴. Cuando repaso esa obra primeriza, trato de imaginar qué partes habrían salido diferentes. Estoy seguro que hubiera producido algo mejor —más pulido, y sobre todo, más concentrado. Es decir, su propia extensión fue, creo yo, el resultado de toda la energía nerviosa generada por las circunstancias en las que yo escribía la tesis. *Tenía que escribir la tesis*; por tanto, escribía y escribía y escribía...

III

Pues bien, pude defender la tesis en septiembre de 1976, justo después de cumplir los veintiocho años, lo cual me permitió acceder al rango de *Assistant Professor*. Y aquí, claro, empieza el próximo capítulo de esta saga. Ya estaba avanzando el famoso *tenure clock* (o sea, el reglamentario plazo de los seis años para presentarse para la permanencia). Ya para estas fechas se había impuesto en las llamadas *research*

13. Al vaciar la casa de mis ancianos padres para ponerla en venta (hace muy poco), di con una caja de cartón que contenía el borrador comentado por mis lectores. Aunque confieso que no exclamé «Oh dulces prendas...», la verdad es que me emocioné mucho —de forma agridulce, eso sí. Por un lado, mis mentores ya no están (murieron hace veinte años); por otro, los cuarenta años que han pasado desde la época en que hicieron sus cuidadosos comentarios parecen cinco... Huelga decir que decidí conservar el manuscrito comentado.

14. Recuérdese que sólo estuve tres años en la escuela graduada antes de ponerme a trabajar de tiempo completo —a los veintiséis años.

*universities*¹⁵ de los Estados Unidos la condición *sine qua non* de tener un libro publicado, o en vías de publicarse, para ganarse la permanencia. Por motivos obvios, ese libro era, por lo general, una versión de la tesis doctoral. Pero parte de la *Doxa* sobre el tema también exigía que el libro no fuera una versión esencialmente igual a la tesis. Los comités relevantes pedían una copia de ésta para poder cotejarla con el libro. Si coincidían excesivamente, era un factor que obraba en contra del candidato. Preferiblemente, había que encontrar partes *agregadas* al texto de la tesis, ideas y análisis que no se hubieran gestado bajo el ala protectora de los mentores.

Huelga decir que en mi caso el problema no era el de aumentar el texto, sino más bien todo lo contrario: reducir a más no poder esas 800 páginas que habían salido de mi máquina de escribir en medio de la demencia febril. Aquí llegamos a otro factor característico de las últimas décadas, comenzando exactamente por las fechas en cuestión: el creciente rechazo de los libros grandes por parte de las editoriales académicas. Si miramos los estudios producidos dentro de nuestro campo durante las décadas anteriores a los años setenta, nos encontramos con muchos que son bastante extensos —incluso en el caso de libros basados en tesis doctorales. Y aquí no hablo de las notorias tesis realizadas en las universidades francesas —auténticos ‘mamotretos’ sin excepción— sino en general. Aún primaba la noción de que los temas grandes exigían estudios grandes. Por diversos motivos, principalmente económicos¹⁶, una especie de *fatwa* se declaró contra cualquier manuscrito cuya extensión, en forma impresa, se extendiera más allá de las 200 o 300 páginas. Claro está, afrontar semejante cerrazón en una coyuntura en la que yo *tenía* que publicar un libro o encontrarme en un puesto de una universidad en medio de los maizales del Medio Oeste resultaba muy preocupante¹⁷.

15. Éstas son las universidades cuyos profesores, además de enseñar, deberían estar realizando investigación de cierta envergadura. La mayoría de las universidades y llamados *colleges* norteamericanos suelen enfatizar la docencia más que nada; como consecuencia, los profesores tienen que impartir un número mayor de cursos.

16. También es verdad que la imagen del público lector dentro de la academia ya evolucionaba en la dirección de la que encontramos hoy día —«¡Nadie va a querer leer un libro tan largo!»

17. Había decidido escribir la tesis en inglés, siguiendo las prácticas típicas de la época para los que no fuéramos hispanohablantes nativos. Existía la percepción de que los eruditos del mundo universitario en los países hispanohablantes dominarían esta lengua en la cual se habían escrito muchas obras importantes en el campo del hispanismo. Es decir, no era por motivos como los que privan ahora, cuando incluso los hispanohablantes nativos que trabajan en la academia norteamericana se ven obligados a publicar en inglés —en aras de poder ser leídos por los colegas de otros departamentos de literatura y por sortear los obstáculos del proceso de *tenure*, donde los miembros de los comités, los decanos, etc., que participan en la magna decisión no suelen dominar el español. Si bien deberían fiarse de las cartas de evaluación que mandan los expertos externos que han leído el dossier de las publicaciones del profesor en cuestión, siempre prefieren leer por lo menos algunos párrafos ellos mismos, para ver si en realidad el candidato no está hablando tonterías. («¿Quién sabe si esos profesores que evalúan no serán tontos ellos mismos...?»).

Para acortar una historia larga, la solución encontrada se basó en la buena voluntad de Germán Bleiberg, co-editor con John Varey de Támesis Books, Ltd. Huelga decir que la sugerencia inicial fue la que ofrecen todos los editores que tienen la mala suerte de recibir un verdadero tocho de manos de un ansioso autor: reducir drásticamente la extensión del manuscrito. Germán sugirió que cortara unas 300 páginas del texto; de las 500 que quedaban, saldría un libro impreso de unas 350. Incluso esta extensión sería considerada desmedida, tomando en cuenta la dirección ya emprendida por las editoriales académicas. De inmediato le expliqué a Germán que si se cortaba semejante cantidad de páginas, tal vez eliminando secciones enteras del planteamiento original, mi obra saldría tan deformada como los seres grotescos en los que se centraba su análisis.

Tras digerir mis plegarias de joven profesor desesperado (de nuevo, el fantasma de los maizales...), Germán sugirió otra alternativa: publicar el texto en dos tomos. Entre la publicación del primer tomo y el segundo, pasarían sólo un par de años. Frente al destrozo irreparable al texto que representaría cortar 300 páginas, esta noción salomónica de dividir al bebé en dos me parecía una auténtica bendición. Dije que sí inmediatamente (esto es, tras consultar con mis mentores, que sufrían, como yo, al verme tratar de colocar el manuscrito que ellos consideraban una gran obra).

Así, pues, proseguí a dividir el manuscrito en dos partes¹⁸. Salió el primer tomo en 1978, lo cual cumplió con la exigencia de tener un libro publicado antes de presentarme para la permanencia (esto es, en el año 1980). Pude mostrar que el segundo tomo también venía en camino, lo cual también obraba a mi favor. Sin embargo, no me salvó de tener que mostrar que había realizado cambios en el manuscrito original, que era, claro, la tesis defendida en 1976. Aunque suene ridículo, tuve que explicar por qué no había agregado nuevas secciones al original (de 800 páginas...) —que la tarea que tuve que llevar a cabo, más bien, era la de imponer una dieta radical a instancias de la editorial. Les pasé mi manuscrito enmendado, mostrando todas las pasajes tachados, además de los retoques estilísticos.

A continuación aprendí una de las primeras grandes lecciones en mi vida dentro del gremio académico: los vaivenes de todo el proceso editorial, tanto en el caso de los libros como en el de los artículos, reseñas, etc. En resumidas cuentas, se trata del hecho de que a los autores siempre se les mete prisa en todo momento («¡Necesitamos el manuscrito pasado mañana, sin falta!»). Por supuesto, ante la amenaza de que todo el proyecto se postergue indefinidamente, el típico autor se rompe el cuero para cumplir con la fecha límite señalada (suspendien-

18. Hacerlo directamente por la mitad produciría un efecto no muy satisfactorio, cortando justo por el centro de la Segunda Parte, que constituía una unidad coherente en sí. Opté por publicar la Primera Parte en el primer tomo, y luego la Segunda y la Tercera en el siguiente.

do compromisos de toda índole —familiar, romántica, etc.). Luego, con toda la sensación de auto-satisfacción al haber cumplido como Dios (y el editor) manda, y habiendo pasado tiempo restañando las heridas en la vida doméstica (o sentimental), el autor se pone a esperar el fruto de todo este esfuerzo frenético... Y espera... y espera... y espera...

Pues esto es exactamente lo que me pasó con la publicación del segundo volumen de *Quevedo and the Grotesque*. Salían reseñas (favorables) del primer tomo y ahí estaba yo, frotandome las manos en anticipación de la publicación del segundo, pensando consolidar mi reputación de joven promesa. Me repuse a retocar, de nuevo, la prosa de esta parte del manuscrito y a agregar referencias a obras críticas que seguían saliendo desde la publicación del primer tomo. Germán me pidió el manuscrito del segundo tomo, diciendo que lo iba a sacar dentro del plazo que me había señalado originalmente. Y después, la consabida demora...

Quedó atrás la fecha prometida, y cuando empecé a recordarle a Germán, suavemente al principio, me dijo que no me preocupara, que ya iba a salir, que tuviera paciencia, etc. Empecé a dudar de él, de Tamesis, de los editores en general (porque, entre otras cosas, ya había empezado a acumular más experiencia en el terreno de las promesas rotas...). En algún momento, incluso empecé a sospechar que el segundo tomo nunca saldría —que mi *Quevedo and the Grotesque*, fruto de tantas horas de trabajo, de tantas energías, con todo el costo personal que representaba su composición, iba a quedar grotescamente truncado, con un segundo tomo reducido a la condición de fantasma.

Pues finalmente, tras una larga campaña de reclamos, cada vez más agrios, vio la luz el famoso segundo tomo —no a los dos años de la publicación del primero, sino a los cuatro... Huelga decir que me sentí profundamente aliviado en ese momento, pero desde luego, también plenamente consciente del costo de ese retraso. Si bien salieron buenas reseñas del segundo tomo, era evidente que el lapso entre la publicación entre los dos tuvo un efecto en el impacto global del estudio¹⁹. Ahí, naturalmente, empecé a cuestionar mi decisión de publicar la obra en dos partes, amén de maldecir las prisas que me habían metido las instancias administrativas / burocráticas por lo del libro publicado como condición *sine qua non* para conseguir la tan anhelada permanencia (que me salvaría de los maizales...).

IV

Aquí llegamos a la próxima fase de estas reflexiones un tanto melancólicas. En el título de este texto aludo a la perplejidad. Proviene de algo que vengo rumiando durante décadas ya —algo que creo que puede haber sentido más de uno de mis colegas al mirar la recepción que ha

19. Robert Pring-Mill, quien escribió una reseña positiva del segundo tomo, me dijo en una conversación, años más tarde, que según su parecer, la recepción de *Quevedo and the Grotesque* sí fue adversamente afectada por la demora.

granjeado su labor como estudioso. En efecto, es un fenómeno que le habrá tocado a todos los creadores culturales —escritores, artistas, compositores— en el transcurso de sus carreras (y tal vez a más de un científico).

Desde el principio de la elaboración de *Quevedo and the Grotesque* siempre estaba convencido yo que la parte más importante —la que abría nuevos caminos y que resultaría fuente de aplauso y de polémica simultáneamente— era la parte dedicada a la génesis de lo grotesco en la obra quevediana.

Sigo sintiendo cierto orgullo por la osadía de haber emprendido un proyecto de tesis no solamente sobre la totalidad del fenómeno de lo grotesco en Quevedo sino también por haberme metido en el peliagudo terreno del origen del fenómeno. Es más: el haber abordado no sólo la psicogénesis sino en la sociogénesis. Como dije anteriormente, la problemática de la génesis estaba en el aire por esas fechas —por un lado, por la popularidad de los enfoques psicoanalíticos en los estudios de los procesos de creatividad de los grandes autores; por otro, por la pujanza de varias corrientes de lo que podríamos llamar la sociocrítica, de orientación marxista o no. La tendencia entre los que optaban por introducirse en el tema de la génesis era, o bien, la de hurgar en la psicología individual, tomando en cuenta elementos detectados en las obras en sí, o bien, centrándose en los factores históricos, sociales, políticos y económicos que, en principio, incidirían en la creatividad individual.

Con el ingenuo entusiasmo de los veinte y tantos años, yo me eché al hombro, en la Tercera Parte de mi estudio, la imponente tarea de ir en las dos direcciones, con un capítulo titulado «The Interior Processes» y otro, «The Environmental Influences». Sin duda, el primero fue el más arriesgado, si bien el más potencialmente pionero. Sigo insistiendo, hasta el día de hoy, que el caso de un Quevedo, con una masiva presencia de lo grotesco en toda una extensa gama de obras, suscita la pregunta obvia: ¿Por qué? ¿Por qué en él y no en Lope, en Cervantes, en Góngora, etc.? En efecto, se pueden encontrar elementos de lo grotesco en muchos otros autores de la época, pero en ninguno se encuentra esta especie de *pulsión* hacia lo grotesco —una profundización y una persistencia tan llamativas.

Claro está, podríamos quedarnos en el simple escrutinio analítico de los objetos estéticos en sí, como hago en la primera parte de mi estudio. Pero como ha pasado con otros estudiosos de lo grotesco, en los casos más extremos de *grotesque-production*, es difícil resistir la tentación de buscar las raíces del fenómeno.

Hasta el día de hoy, me siento orgulloso de mi esfuerzo *sistemático* por destapar las fuentes interiores de la insistente presencia de lo grotesco en nuestro autor. Es más: opté por hacerlo desde dos acercamientos teóricos disímiles pero, en mi opinión, reconciliables. Y el mérito mayor, creo yo, fue todo mi intento de llegar, como en el campo de la física, a una especie de ‘teoría unificada quevediana’ (‘unified Quevedo theory’). Se habla mucho de la esquizofrenia de don Francisco —de la

aparente imposibilidad de que sea el producto de una misma pluma, de una misma cabeza, obras tan dispares como sus grandes poemas amorosos como «Podrá cerrar mis ojos...», por un lado, y sus poemas tan groseros, misóginos y sádicos como «Salió trocada en menudos» o «Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona» por otro; obras tan monumentalmente diferentes como *Política de Dios* o *Virtud militante* frente a *Gracias y desgracias del ojo del culo* o *Execración contra los judíos*.

Atribuir esto a la simple influencia de los géneros utilizados —señalando a otros autores cuyas obras también muestran grandes diferencias de acuerdo a la modalidad genérica utilizada— resulta demasiado fácil²⁰. Lo que procuré hacer en la sección dedicada a los «procesos interiores» era precisamente ver toda esta disimilitud, toda esta cualidad disonante, como un todo, como síntoma de unos mecanismos psíquicos que se imbricaban, y se retroalimentaban, de forma pertinaz. Se trataba, en efecto, de dos lados de una misma moneda (para usar la metáfora trillada) —una tensísima totalidad, pletórica de contradicciones que se complementaban y se reforzaban mutuamente.

No voy a repasar, por motivos obvios, todo lo estudiado ahí. Solo le recordaré al lector que, basándome en varias teorías prevalentes en ese momento²¹, rastree los focos de miedo, de ansiedad, de rechazo en la psique de Quevedo que quedaban neutralizados como resultado de mecanismos vinculados con lo cómico. (Los dominé «spheres of negativity» —«esferas de negatividad»— en mi estudio²²). El punto de partida de este planteamiento se fundaba en un riguroso análisis de la cualidad ambigua, discordante, tanto de las imágenes grotescas en la obra de Quevedo como de las situaciones representadas. Me había sumado al nutrido grupo de estudiosos de lo grotesco que se enfocaban en el hecho de que la mayoría de los fenómenos y objetos a los que se ha aplicado el término (desde que se acuñó) encarnan aspectos que suscitan a la vez una reacción negativa —de asco, de miedo, etc.— a la vez que provocan risa. El terreno afectivo vinculado con la recepción de lo grotesco es precisamente uno lleno de tensiones y de vectores encontrados. ¿Cómo podemos sentir asco, cómo podemos sentir miedo, a la vez que nos reímos²³?

Siguiendo mi esfuerzo por sistematizar mi análisis de lo grotesco en Quevedo, había identificado, como acabo de señalar, lo que llamaba «esferas de negatividad» que se hallaban presentes, *grosso modo*, en la enorme gama de imágenes y situaciones estudiadas. En la sección dedi-

20. Por aquellas fechas ya habían empezado a salir intentos por desvelar los rincones muy oscuros y confusos de la obra quevediana, por ejemplo, en «Hacia una semblanza de Quevedo» de Francisco Ayala, y «Quevedo: la obsesión excremental», de Juan Coytísolo.

21. Principalmente, Lee Byron Jennings, *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*.

22. Ver *Quevedo and the Grotesque*, 1, pp. 61-70.

23. Entre los estudiosos en cuestión, se encuentran Kayser, Jennings, Clayborough y Thomson.

cada a la génesis de todas éstas, procuré buscar en el *maremagnum* del resto de su producción indicios de que, en efecto, Quevedo manifestaba honda preocupación, incluso obsesión, con esas esferas de negatividad que permeaban su cosmos grotesco²⁴. Si bien lancé diversas hipótesis de índole psicológica, incluso abordando todo el problema de sus propias deformaciones físicas (blanco fácil solo a primera vista, dicho sea de paso²⁵), terminé —especialmente en el capítulo dedicado a las llamadas «environmental influences»— conectando esa dimensión interior con manifestaciones de tipo cultural y socio-histórico²⁶. Es decir, intenté mostrar que cualquier tendencia natural que tuviera Quevedo de sentir ansia respecto a estas esferas de negatividad podría verse *reforzada*, no *causada*, por el «software cultural»²⁷ prevalente en la época. Si la coyuntura histórico-cultural hubiese causado la producción de textos estéticos llenos de lo grotesco, esperaríamos encontrar algo parecido en muchos más escritores contemporáneos y no es así. Dicho brutalmente: no hay otro Quevedo, y punto.

Esto es lo que me llevó, tal vez ilusoriamente, a identificar la posible imbricación de fenómenos psicológicos característicos de nuestro autor y dinámicas presentes en la cultura del momento. Lo hice pensando, repito, que gran parte de la originalidad de mi estudio provenía justamente de este esfuerzo de contestar la pregunta: «¿Por qué Quevedo?». Al mismo tiempo, me preparaba, huelga decir, para una posible andanada proveniente de un nutrido grupo de estudiosos y críticos que rechazan terminantemente cualquier intento de psicoanalizar a los autores, especialmente si estos ya están muertos. Asimismo, esperaba por lo menos un poco de fuego procedente de los sectores que rechazan cualquier esfuerzo por explicar el objeto estético a partir de factores socio-culturales y políticos.

Pues, ¿cuál sería mi sorpresa cuando todo este planteamiento pionero, innovador, etc., recibió como respuesta de la cofradía quevedista... el silencio absoluto... Olvídense del potencial aplauso que esperaba, por lo menos de algunos lectores. Olvídense de los ataques para los que ya me estaba preparando. Lo que hubo, con muy contadas excepciones, fue el silencio...

Aquí puede haber incidido el factor que mencioné anteriormente: el tiempo que transcurrió entre la publicación de los tomos. Si hubiera salido el libro de una vez, o si no se hubiera producido la lamentable demora, tal vez habría producido mayor reacción —positiva o adversa— esta parte de mi estudio.

Soy plenamente consciente del hecho de que no resulto ser el primer autor —y aquí hablo de autores de todo tipo— que ha quedado

24. Ver *Quevedo and the Grotesque*, II, pp. 186-231.

25. Ver *Quevedo and the Grotesque*, II, pp. 233-239. Me baso en un sugestivo trabajo de la Dra. Annie Reich, «The Structure of the Grotesque-Comic Sublimation».

26. Ver *Quevedo and the Grotesque*, II, pp. 240-248.

27. Tomo el término del útil libro de Balkin, *Culture Software: A Theory of Ideology*.

sorprendido por la falta de reacción hacia una obra que consideraba lo más valioso que jamás había producido. Y confieso que tampoco soy el primero en sentir la herida al amor propio que suele darse en estas circunstancias.

El paso de los años ayuda, desde luego, a curar la lesión. Y es verdad que tras los treinta y tantos años que han pasado desde la aparición del segundo tomo de *Quevedo and the Grotesque*, no pierdo el sueño por las noches a causa de ese mutismo atronador que se dio respecto a la parte de esta obra que yo consideraba la más importante. Pero sí es cierto que cuando me refiero a mi libro cuando enseño a Quevedo, no puedo sino preguntarme para mis adentros: ¿Por qué pasó eso? ¿Dije tales estupideces que nadie quería hacerme sentir mal, señalándolas en reseñas, artículos, etc.? Mis colegas quevedistas, ¿deseaban ahorrarme el mal rato que habría sufrido si me hubieran pasado por la vergüenza, tirándome berenjenas verbales, etc.? Pensaba que algún que otro miembro del sector más duro de la cofradía —me daría por lo menos un codazo, si no un palo en la cabeza. Pero quedé esperando en vano, ya con la espada lista para defenderme²⁸...

La invitación a participar en este número de *La Perinola* me llevó a pensar nuevamente en ese silencio que para mí resultaba tan curioso (y doloroso, confieso...). ¿Por qué sería?

En el ámbito hispanohablante, creo que sí incidió el hecho de que los textos escritos en inglés simplemente no circulan con tanta soltura que nos alientan a pensar a veces. No se trata de un desconocimiento de la lengua necesariamente, pero en muchos casos sí es el factor determinante. También se trata de la simple realidad de que los libros en inglés (y en otras lenguas extranjeras, incluso las románicas) no se consiguen con tanta facilidad. Las bibliotecas universitarias, por lo menos hasta hace poco, también eran relativamente pobres en España (y tal vez peor todavía en Hispanoamérica).

Pero tal vez también era resultado, en parte, de una especie de choque de civilizaciones en el ámbito de los enfoques críticos utilizados dentro del hispanismo practicado en los Estados Unidos frente a lo más corriente en España. En aquella época primaban, en gran medida, variantes de la «filología», junto con incursiones en la estilística y un historicismo de abigarrada proveniencia. Un esfuerzo por hurgar en los intersticios del inconsciente humano, por modesto que fuera, al tratar de encontrar las raíces de lo grotesco en nuestro autor no iba a suscitar una cálida recepción dentro de la academia de la Península²⁹.

28. Cuando salió el monumental estudio de Pablo Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, cuyo esfuerzo biográfico abordaba la compleja personalidad de Quevedo —todas sus idiosincrasias, etc.— me alisté para algún comentario por lo menos amistosamente descalificador. Pero, de nuevo, nada...

29. Recordemos que tanto Ayala como Coytisoló, cuyos ensayos mencioné arriba, trabajaban fuera del ámbito de la Península.

Pero, ¿qué pasaba en los Estados Unidos y Gran Bretaña, países de habla inglesa con gran tradición hispanista? ¿Por qué el silencio respecto a esta parte de mi estudio que en principio tendría diferente recepción por la efervescencia en la teorización literaria del momento? Pues como ya saben mis colegas que trabajaban en aquella época, si bien el retraso respecto a la adopción de las nuevas corrientes teóricas en el caso de España era bastante grande, en el de los Estados Unidos y Gran Bretaña también era llamativo³⁰. Claro está, esto se producía en parte por el hecho de que nuestros interlocutores seguían siendo, en gran medida, los estudiosos españoles, lo cual, por fuerza, incidía en lo que escribíamos. También es cierto que dentro de las propias universidades de los Estados Unidos había una gran presencia de colegas provenientes de España, quienes trajeron consigo gran parte de la sensibilidad crítica que caracterizaban a sus compatriotas que se quedaron en la Madre Patria. Miraban con igual recelo, o desdén abierto, todas las corrientes raras que iban surgiendo en el campo de los estudios literarios en los Estados Unidos (alimentados por todos los malos ejemplos que se iban manifestando cada vez más en la notoria *Modern Language Association*). En muchos casos lograron influir a sus alumnos dentro de las universidades norteamericanas, convenciéndolos que se apartaran de las modas del momento.

Mucho de esto cambió, desde luego, en las décadas posteriores, comenzando hacia mediados o finales de los ochenta. Cada vez más iban manifestándose las nuevas corrientes teóricas (desde la «deconstrucción» y el feminismo hasta los planteamientos neo-marxistas y psicoanalíticos). Sin embargo, había cierta sensación entre los hispanistas de haber llegado tarde a la fiesta, por así decir —de ser los primos pobres en comparación con nuestros colegas en los departamentos de francés y de inglés. Si bien nuestro papel de subalternos dentro de los estudios literarios —esto es, por la general falta de teorización literaria en lengua española hasta el día de hoy— no ha cesado del todo, ahora es cierto que estamos plenamente instalados en los parámetros de la profesión tal como se practica en los Estados Unidos. Estudios «poscoloniales», feministas o de género, «queer», «cultural studies», etc., se ven por todas partes en el hispanismo estadounidense, lo cual, es evidente, nos ha distanciado enormemente de nuestros pares españoles³¹. Esto ha lleva-

30. Es de notar que los hispanistas franceses tampoco se sumaron a la gran ebullición teórica que caracterizaba su país por aquellas fechas, quedándose, en gran medida, en una especie de historicismo relativamente convencional. Los hispanistas italianos, en cambio, sí eran más receptivos a los vientos teóricos que corrían.

31. Muchos menos, por cierto, de los colegas latinoamericanos, que en varios países también han abrazado las nuevas aproximaciones. En el caso de España, sí hubo un breve momento teórico (con la creación, incluso, de cátedras dedicadas a la teoría literaria) a partir de los ochenta. Desde entonces, nuestros colegas en la Península han hecho un repliegue, afianzándose incluso más todavía en planteamientos filológicos. Me acuerdo de los comentarios de mi llorado amigo y vecino Claudio Guillén sobre la frustración que sentía al tratar de desarrollar el estudio de la literatura comparada cuando volvió a España

do a una especie de lastimoso ninguneo mutuo entre los dos gremios, reforzado aún más por la creciente hegemonía de las secciones de los departamentos dedicadas al estudio de las letras y cultura latinoamericanas. Muchos colegas latinoamericanistas nos consideran dinosaurios *a priori* —esto es, por dedicarnos a las letras peninsulares. No sólo nos meten en el saco con los vestigios de la *leyenda negra* sino que nos asocian con la polvorienta filología peninsularista.

Ahora bien, cuando destaco cierta tendencia teorizante en mi estudio, debo añadir que lo que yo hacía tampoco cabía en la Teoría que surgía con potencia en ese momento en los Estados Unidos —esto es, todo el movimiento post-estructuralista y las variantes de la sociocrítica y del neo-marxismo académico (Fredric Jameson, etc.) Yo hacía teoría, pero no ‘la Teoría’, tal como se entendía la noción en ese momento. Si recurría a ciertos parámetros psicoanalíticos, se inclinaban estos más hacia el freudianismo, que ya había sufrido una baja en la bolsa del saber universitario en los departamentos de literatura norteamericanos, y no hacia el *demier cri* lacaniano. Es decir, mi enfoque no logró encontrar interlocutores ni entre los hispanistas de la Península ni entre muchos de mis colegas en los Estados Unidos, o bien por encontrarse estos aún bajo el tutelaje de sus mentores originarios de la Península, o bien por no estar suficientemente vinculada con la insurgencia teórica que se alzaba en mi país.

Lo podría haber hecho, por cierto, si no hubiera tomado una decisión crucial respecto a la pujante ola bajtiniana de esas fechas, una que no ha menguado, en gran medida, hasta el día de hoy. Hubiese sido muy fácil optar por un esquema bajtiniano respecto al cuerpo grotesco y lo grotesco carnavalesco. Si bien aludo a Bajtín a la hora de señalar la posible incidencia de la cultura festiva popular en ciertos aspectos del tratamiento de lo grotesco en Quevedo, al final decidí que nuestro autor *no* pertenecía a ese momento histórico-cultural que Bajtín asocia con el Renacimiento y que produjo a un Rabelais, un Shakespeare y, sí, un Cervantes. Si bien el estrato corporal inferior está ampliamente representado en la escatología quevediana, el enfoque no pertenece a la coyuntura de estos últimos autores sino a una posterior, bien delineada por el propio crítico ruso, en que el estrato corporal inferior ya no se percibe de la manera polivalente —con su fase destructiva y regeneradora a la vez— sino como algo simplemente negativo: sucio y degradante. Bajtín detecta esta tendencia a partir de los comienzos del siglo xvii —esto es, cuando las medidas estatales y eclesiásticas con respecto a la cultura festiva popular empiezan a arreciar, lo cual afecta, asimismo, la lógica carnavalesca tal como ésta se plasma en el llamado cuerpo grotesco. Lo grotesco en Quevedo, según me pareció en ese momento (y me sigue pareciendo), no coincide con lo que hallamos en *Gargantua et*

en los años ochenta, confesando que incluso él no captaba lo que los españoles entendían por el término sobre filología.

Pantagruel, en última instancia, y si bien me hubiera convenido vincular mi proyecto con la boyante pujanza bajtiniana del momento, no pude hacerlo por honestidad intelectual³².

La última razón por la cual puede haberse dado este silencio sobre mi arriesgado planteamiento es que simplemente se reconoció la validez de lo que yo estaba argumentando y que nadie quería decirlo en forma impresa. Se trataba, potencialmente, de un hallazgo trascendente, salido de la pluma no de una figura consagrada en el campo, sino de la de un joven aún en el proceso de establecerse. Si bien la tendencia de hacer caso omiso de las contribuciones de críticos, o bien porque han dicho algo de cierta relevancia sobre el tema que uno está tratando (especialmente, reitero, si se trata de un colega joven y desconocido), o bien porque el argumento desarrollado refleja un molesto impedimento para el que uno mismo quiere desarrollar, ha crecido enormemente en los últimos años, ya existía en aquel tiempo. ¿Este imberbe cree haber encontrado la llave maestra para desarrollar una ‘teoría unificada’ sobre Quevedo, mostrando cómo se relacionan áreas aparentemente tan dispares de su producción? Pues simplemente no decimos nada sobre su obra, como si no existiera.

Reconozco, de nuevo, que puedo sonar como el autor cuyo amor propio ha quedado vulnerado. Mas también es cierto que en aquel momento intenté no sonar prepotente, reconociendo que mi teoría podría estar equivocada. Insistí, sin embargo, que si los lectores pensaban que lo que había dicho era erróneo, tenían la obligación de ofrecer una teoría alternativa. Todo el mundo reconoce la aplastante presencia de lo grotesco en Quevedo. Pero la pregunta, de nuevo, es: ¿Por qué él, en concreto, y no uno de los centenares de otros escritores de la época? ¿Y por qué con las cualidades precisas que yo había identificado a través de un minucioso análisis de imágenes y situaciones que se encuentran en la obra de nuestro autor? Hasta el día de hoy (creo), nadie se ha dignado a levantar el guante que había echado al suelo.

Noto, con satisfacción, que yo sí abordé —hasta con minuciosidad— todos los aportes relevantes a mi estudio que se encontraban en la crítica sobre el tema existente en ese momento. Al considerar la trayectoria de la investigación literaria en las últimas décadas, percibo una tendencia a no sentirse tan obligado a demostrar que uno ha leído todo lo posiblemente pertinente al asunto en cuestión. Eso era lo que a mí me habían inculcado mis mentores por aquellos años: hay que ser exhaustivo en la investigación, no dejando fuera nada de lo posiblemente relevante. A las contribuciones ya realizadas había que hacerles justicia, incluso si se trataba de algo sólo tangencialmente relevante.

32. Vuelvo a todo este problema, en profundidad, en *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, donde destaco, entre otras, la distancia entre Quevedo y el autor del *Quijote*.

Pero también regía otra norma: si los argumentos adelantados por otros estudiosos iban en una dirección muy diferente de los nuestros, había que mostrar por qué estábamos en desacuerdo. Si existía una contradicción frontal, entonces había que refutar los argumentos del otro crítico —con respeto, eso sí, pero de manera abierta y detallada.

Hoy día, en cambio, hay una tendencia a salir del compromiso de forma muy anodina (o incluso un tanto cobarde, diría yo, en ciertos casos). Se encuentran con frecuencia, por ejemplo, frases como «Para otra perspectiva sobre este tema, que llega a conclusiones diferentes del presente trabajo, ver Fulano, pp...» Es decir, el autor no se toma el tiempo necesario para rebatir la perspectiva contraria. El lector no sabe cuál es la divergencia de perspectivas —si es seria o no, si el autor del texto que estamos leyendo es realmente capaz de refutar el otro argumento, etc. Pero el autor que recurre a esta estrategia, evitando una confrontación directa, sabe perfectamente que muchos lectores no se tomarán el tiempo de buscar el texto aludido. Su propio argumento quedará ileso, dejando la sensación que las debilidades de la perspectiva contraria son tan evidentes que ni siquiera hay que señalarlas.

Ahora bien, la verdad es que reconozco, años más tarde, que tal vez me excedí al procurar refutar los argumentos que consideraba obstáculos en el camino que quería seguir. Siempre me ha gustado el debate³³ y veo que por ahí sucumbí a la tentación de rebatir todo lo que me parecía un posible problema para mis interpretaciones. En fin, el brío juvenil, y cierta soberbia, se notan...

Dicho esto, sigo convencido que mi tendencia de refutar planteamientos que formaban óbices para mi propio acercamiento se basaba en criterios sólidos. La obra de Kayser se citaba casi como una especie de Biblia por aquellas fechas y tenía que explicar por qué no iba seguir yo su esquema teórico en mi propio análisis³⁴. Todo el esfuerzo de la crítica por conectar lo grotesco de Quevedo con las artes plásticas —principalmente con el Bosco (y en menor medida, con Arcimboldo)— me parecía desafortunado por diversos motivos (y sigo pensándolo)³⁵. Asimismo, aún creo que querer ver la presencia de lo grotesco en nuestro autor como efecto, en gran medida, de la lectura de textos literarios de la Antigüedad clásica no resulta satisfactoria.

Aquí remito a la larga nota al pie con la que finaliza mi libro, donde entro en un debate amistoso con Lía Schwartz (de cuya obra continúo siendo gran admirador)³⁶. Lo hice en la parte de mi estudio dedicado a las posibles influencias ambientales que incidían en la producción de lo

33. Fui miembro del equipo de debate de mi colegio y casi opté por la carrera de abogado.

34. Ver *Quevedo and the Grotesque*, I, pp. 19-25.

35. Ver *Quevedo and the Grotesque*, I, pp. 129-130; II, pp. 43-49, para mis críticas del planteamiento sobre estos dos artistas por parte de Margarita Levisi: «Hieronymus Bosch y los Sueños de Quevedo»; «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo».

36. Ver *Quevedo and the Grotesque*, II, pp. 268-69.

grotesco en Quevedo. Lía me había enviado una serie de trabajos que habían salido, por la mayor parte, después de terminar yo la tesis, pero antes de publicarse los dos tomos de mi libro. El enfoque de ella (y de muchos más que siguen una línea filológica) privilegiaba la noción de que muchas imágenes específicas en Quevedo se inspiraban en versos de los poemas satíricos de determinados autores latinos. Pese a que se plantea más bien como un diálogo entre los dos textos, en esencia se trata de la clásica búsqueda de fuentes que caracteriza la labor de gran parte de la filología de corte tradicional. Una vez que se encuentra la fuente, ya se resolvió el problema. Es como si los textos producidos por los grandes autores de aquella época no tuvieran ninguna raíz en alguna materia prima vivencial, como si todo fuera cuestión de *Dichtung*; sin alguna injerencia de *Erlebnis* (para usar el planteamiento de Dilthey). El arte se mantiene dentro del coto del arte, sin nexos con la experiencia.

En efecto, quedarse en el terreno de la búsqueda de fuentes es menos arriesgado que intentar explicar el por qué vital detrás del fenómeno en cuestión. Quevedo, como todos en aquella época, quería hacer alarde de su dominio de las letras clásicas. Sin embargo, eso no puede explicar por qué se ensaña de modo tan insistente con las viejas, por ejemplo. ¿Por qué no se ensañan de la misma manera Lope, Góngora, Villamediana, etc., que casi seguramente habían leído los mismos textos que Quevedo? Es como si el punto de arranque para cualquier texto de un autor de esa época solo fueran sus lecturas. Un poema sobre el amor, sobre la muerte, etc., no tiene ningún vínculo con las vivencias de su autor. Si bien ha habido mucho abuso en los esfuerzos por leer la obra de determinados autores en términos de su vida, también se dan pasos equivocados en la otra dirección. En efecto, estos enfoques intrínsecos muchas veces sufren de la tendencia de separar la literatura y arte no sólo de la vida del creador sino de la vida en general.

Creo que los profesores y estudiosos de la literatura nos hemos hecho escaso favor al no querer vincular de manera más estrecha el arte y la vida en un sentido profundo. Por algo los estudiantes están abandonando las humanidades en hordas —un fenómeno que tiene que ver, es cierto, con complejas dinámicas socioeconómicas y culturales, pero que también se debe al hecho que no pueden entusiasmarse por el estudio de algo que parece ser la reserva exclusiva de eruditos que no se preocupan por las cuestiones de ‘vida y muerte’, por así decir.

Ahora bien, debo aclarar que en mi caso, no se trata de una antinomia entre el enfoque que escogí yo y el que representa los esfuerzos de índole más filológica. Reconozco plenamente que las lecturas de Quevedo de los autores clásicos sobredeterminarían los mecanismos de comicidad que neutralizaban los núcleos ansiogénicos que llevaba en su psique, o que servían como cortina de humo para la agresividad presente de sus deformaciones caricaturescas. Eran, en efecto, armas en su arsenal cómico, con la ventaja de granjearle prestigio social. Pero, repito: esto último no puede explicar, así no más, la naturaleza obsesiva

de imágenes vinculadas, por ejemplo, con la decrepitud corporal. Hay algo más que está ocurriendo y sigo pensando que ese es el terreno que nos incumbe explorar.

Asimismo, aún pienso que tenía razón al no querer ver la sátira donde aparecen las imágenes y situaciones grotescas puramente desde la perspectiva moralizante como ha insistido un sector de la crítica —esto es, como si Quevedo fustigara a sus contemporáneos únicamente con el deseo de llevar a España en una dirección más favorable desde la perspectiva doctrinal. La saña tan evidente, la crueldad terrible ejercida en tantas ocasiones, difícilmente se pueden ver en estos términos, creo yo. En ese sentido, todo el planteamiento jungiano de Arthur Clayborough sobre la manera en que ropaje «progresivo» en la movilización de lo grotesco puede esconder oscuras corrientes «regresivas»³⁷, me parece hecho a medida para una figura tan problemática como don Francisco. Ver su empleo de lo grotesco simplemente en términos moralistas no sólo lo tergiversa sino que lo trivializa.

Con la distancia de los años, aún siento cierto orgullo por el énfasis que puse en el papel de lo grotesco presente en la cultura festiva-popular³⁸ y géneros dramáticos allegados, como el entremés, la *commedia dell'arte* y el teatro de títeres³⁹ —sin caer, recalco, en planteamientos bajtinianos *tout court*. Frente a la tendencia de enfatizar un nexo con cuadros (del Bosco, de Arcimboldo) que tal vez no vio Quevedo nunca, realcé el hecho que hubiera sido imposible no entrar en contacto, y muy a menudo, con todo el caldo de cultivo callejero de las fiestas y de los géneros menores del teatro.

Asimismo, siento satisfacción por haber basado mis argumentos en abundantes ejemplos textuales. Si se me permite otra queja en contra de las crecientes tendencias que noto en los estudios literarios de la actualidad, señalaré que leo con preocupante frecuencia libros y artículos donde se lanzan ambiciosas hipótesis sobre una obra o autor determinado, sin presentar suficiente evidencia textual —o sin ninguna en casos extremos. Creo que algunas de las figuras más influyentes de los últimos treinta o cuarenta años cargan con la culpa de este fenómeno. La persuasiva brillantez de sus argumentos es tal que muchas veces el lector se deja convencer, sin notar el hecho que en muy escasos momentos se han dignado a señalar pasajes precisos para mostrar —de manera clara— cómo han llegado a esos planteamientos tan ambiciosos. Es una cosa cuando lo hace alguien dotado de un verdadero talento analítico o teórico —un Foucault, verbigracia— pero es otra por completo cuando lo hace una figura menor.

Habría que puntualizar que este fenómeno también puede deberse al vigente *fatwa* contra libros y artículos largos. Incluir ejemplos textua-

37. Ver el resumen de su esquema teórico en *Quevedo and the Grotesque*, I, pp. 25-29.

38. Ver *Quevedo and the Grotesque*, II, pp. 248-255.

39. Ver *Quevedo and the Grotesque*, II, pp. 255-264.

les, especialmente cuando hay que incluir traducciones al inglés como sucede en el caso de los libros para las editoriales universitarias en el mundo angloparlante, no puede sino abultar el número de páginas (incluso si sólo son electrónicas). Habiendo estado (o estando actualmente) en juntas editoriales o de jurados de premios, yo tomo con un grano de sal (si no con el salero entero) cualquier libro o ensayo que no incluya suficientes ejemplos sacados del texto para mostrar cómo el autor llegó a sus conclusiones. Mi consigna continúa siendo: «Muéstrame las pruebas si quieres que te crea». De ahí, mi propio esfuerzo, exitoso o no, de anclar mis propios planteamientos sobre la conexión de lo grotesco en Quevedo con problemáticas sociopolíticas, económicas y culturales con pasajes específicos de su obra.

Prosiguiendo con los auto-piropos, me parece que un aporte significativo de *Quevedo and the Grotesque* es el haber desvelado el papel del ingenio verbal en la reacción compleja que produce lo grotesco en nuestro autor⁴⁰. Es decir, el componente cómico que nos hace reír a la vez que sentimos asco, rechazo, etc., surge justamente de los malabarismos verbales que abundan en los textos bajo consideración —en los conceptos, en los retruécanos, las dilogías, etc. Nuestra mente se ve obligada a descifrar la pirotecnia verbal antes de poder reaccionar del todo ante la imagen en cuestión, agregando una dimensión de complejidad cerebral a la complejidad anímica que lo grotesco suscita. Es el efecto cómico surgido del manejo de la palabra lo que choca con lo desagradable, lo repugnante, de lo referido en el texto. Aquí radica, como argumenté, gran parte de la originalidad de Quevedo dentro de la historia de lo grotesco en la literatura y arte.

Otra fuente de satisfacción para mí, años más tarde, es el haber acuñado la noción de la «estructura vituperante» de muchos de los poemas satíricos en los que se encuentran sus imágenes o retratos grotescos⁴¹. En la época en que escribí el libro, había cierta tendencia de pensar que en la obra de cualquier genio, siempre encontraríamos cierta unidad, cierta coherencia interna, si bien difícil de identificar. En el caso de Quevedo, argumenté, buscar esa unidad, ese orden, muchas veces era como la busca de El Dorado. El desaliño, el caos, que se nota es real; es más, está ahí porque Quevedo pone en escena arrebatos de agresividad, de vituperio, al lanzar insulto tras insulto, como nos sucede cuando estamos furiosos y con ganas de herir (verbalmente) a otra persona.

Dije «pone en escena» para aclarar el hecho de que no estoy sugiriendo que Quevedo escribiera estos textos en un auténtico estado de furia (aunque a veces uno se pregunta...); más bien, que logra remedar esa modalidad expresiva cuando maneja la pluma en determinadas circunstancias. Este desorden en el amontonamiento de imágenes justo

40. Ver el capítulo titulado «Wit and the Grotesque» en *Quevedo and the Grotesque*, 1, pp. 112-133.

41. *Quevedo and the Grotesque*, 1, pp. 83-97.

daba lugar a ese aspecto de estos textos de Quevedo que se vinculan con la larga tradición del arte grotesco, comenzando con el estilo decorativo que dio lugar al propio término⁴² y siguiendo con los disfraces estafalarios de Carnaval.

V

Ahora bien, este tema sirve como puente al ejercicio de la auto-crítica que me incumbe a realizar, siquiera por un mínimo de decoro profesional... Porque, en efecto, el acto de mirar esta obra primeriza también me produce remordimientos. En el caso de los dos fenómenos que acabo de esbozar —el empleo del ingenio verbal y la presencia de la estructura vituperante— reconozco que debiera haber tomado en cuenta la práctica de los *apodos* que primaba con fuerza en el mundo de la Corte durante gran parte del siglo xvi —práctica cuya verdadera importancia desconocía en gran medida, lo admito, hasta que leí la excelente obra de mi llorado amigo Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Los *apodos* eran de rigor no solo entre los bufones y hombres de placer de los palacios sino de los propios cortesanos que se preciaban de serlo. Close señala que la costumbre de apodar se veía con progresivamente menos favor hacia finales del siglo xvi y comienzos del xvii (factor que puede haber explicado la problemática inserción de Quevedo en el mundo cortesano de su momento, como arguyo en «“Todos somos locos / los unos y los otros”: Quevedo con cascabeles»), pero no hay duda que la praxis satírica de Quevedo, que incluía los dardos de lo grotesco, se nutría de esta tradición. Sus estructuras vituperantes surgirían de la práctica bufonesca / cortesana de los apodos y motes. Otra de las llamadas influencias ambientales que traté de identificar sería la remanente de esta práctica en la época en la que nuestro autor vivió.

Otra espina que se me ha quedado clavada es la de no haber definido adecuadamente los mecanismos de todas las variantes de comicidad que entran en la compleja dinámica de la producción de lo grotesco en Quevedo. Es decir, nos reímos por motivos muy diferentes, como han mostrado todas las diferentes teorías y análisis sobre el fenómeno del humor⁴³. Aunque abordo, en efecto, algunas variantes de los mecanismos cómicos que están en juego en el caso de Quevedo, creo que mi estudio se habría enriquecido considerablemente si me hubiera

42. El término se acuñó para denominar el arte decorativo romano descubierto en «le grotte» en Roma a finales del siglo xv, el cual combinaba motivos animales, vegetales y arquitectónicos; posteriormente, se extendió al fantástico arte decorativo de los manuscritos iluminados de la Edad Media. Un crítico que enfatiza mucho la fusión de elementos incompatibles típicos de este tipo de arte, para luego aplicarla a la literatura, es Willard Farnham (ver *Quevedo and the Grotesque*, I, pp. 47-49).

43. Trato de resumir muchas de las teorías en mi ensayo titulado «Hacia una teoría de la función del humor en la poesía revolucionaria (a propósito de Roque Dalton)», que se encuentra en *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*.

ahondado más en el tema, esto es, como parte de su afán sistematizador. Pero de haberlo hecho, la tesis se hubiera alargado aún más, con los concomitantes problemas a la hora de buscar editorial...

Ahora bien, el sentimiento mayor de desazón proviene de una fuente bastante diferente. Al principio de *Quevedo and the Grotesque*, observé la extraña ausencia de menciones de nuestro autor en las investigaciones sobre lo grotesco en la literatura y otras artes. Esperaba que mi libro, escrito en inglés (y publicado en Londres...), suscitaría por lo menos un poco más de atención entre los estudiosos en subsiguientes años. Desgraciadamente, no ha resultado así: Quevedo sigue siendo una figura ausente en la bibliografía crítica sobre lo grotesco en la historia literaria. Claro está, muy bien puede ser —lo reconozco— que mi estudio no resultó todo lo convincente que yo hubiera deseado. En mi defensa, no obstante, sugeriría la presencia de otros posibles factores.

Para comenzar, se podría tratar de la consabida marginación de las letras hispánicas dentro del mundo cultural hegemónico, donde siguen primando las obras escritas en inglés, en francés, en alemán, en italiano e incluso en ruso. Llevamos mucho tiempo en esta situación, ya se sabe, y a lo mejor seguiremos en ella durante mucho tiempo más —esto es, a pesar del interés suscitado, de forma esporádica, por autores principalmente latinoamericanos (García Márquez, Borges, Vargas Llosa, etc.). Aunque es tema para otra ocasión, en algún momento el *Establishment* cultural del mundo hispanohablante tiene que llevar a cabo un proyecto de *rebranding*, para usar el concepto manejado por la rampante mentalidad mercantilista de nuestra (triste) coyuntura histórica. (Aludo aquí a la marca España, la marca Perú, etc.). Es decir, hay que ofrecerle otra cara al mercado cultural global, haciéndole saber que hay algo más que el *Quijote* (y *Cien años de soledad*), algo más que la poesía de García Lorca (y tal vez Neruda), que vale la pena tomar en cuenta al medir el valor de la literatura producida en lengua española.

Para que esto suceda, sin embargo, hace falta una ingente labor de *traducción* de los autores de lengua española, y no sólo al inglés, dicho sea de paso. Aunque la cantidad de personas que se dedican a aprender el español como segunda lengua continúa aumentando a nivel mundial, muchas (¿la mayoría...?) lo hacen por motivos prácticos —turismo, negocios, y entre los ricos del suroeste de los Estados Unidos, para poder hablar con sus jardineros, niñeras y mujeres de limpieza. Pero incluso entre los que se interesan por la cultura producida en lengua española, muchos no logran llegar al nivel de dominio necesario para leer a los clásicos en el original. Y cuando se trata de la complejidad lingüística de un escritor como Quevedo, ni se diga...

Sigo creyendo, tal vez con total ingenuidad, que el perfil de don Francisco irá levantándose más enérgicamente a la hora de aparecer traducciones de su obra que le hagan justicia. El mayor impedimento, desde luego, es precisamente una de sus mayores virtudes —a saber, su deslumbrante ingenio verbal. Éste es muy difícil, e incluso tal vez

imposible, de traducir —esto es, de forma capaz de transmitir el nivel de genialidad que caracteriza el original. Ha habido valientes intentos (por ejemplo, la reciente traducción de Christopher Johnson⁴⁴), pero sigo pensando que traducir a Quevedo es tan difícil como traducir al Joyce de *Ulysses* y de *Finnegans Wake*⁴⁵. Y en el caso que nos concierne, es justamente el papel del juego verbal lo que le confiere, como ya he señalado, su originalidad en la historia de lo grotesco en la literatura. A Goya, en cambio, no hay que traducirlo para que aparezca en todas las historias de lo grotesco en el arte y literatura.

Terminaré este ensayo —que a algún que otro lector le puede parecer un tanto auto-complaciente, lo reconozco— donde lo comencé. Creo que los críticos y estudiosos deberíamos explorar en mayor profundidad, y con mayor franqueza, nuestra relación con las obras y autores a los que les dedicamos la vida. Dentro de nuestras moradas interiores, sí lo hacemos con mayor frecuencia de la que admitimos. No lo hacemos públicamente, entre otras cosas, para no perder nuestro aureola de objetividad, para no revelar el por qué existencial / espiritual de nuestros vínculos con las figuras literarias a las que estudiamos, para no admitir cómo en ocasiones vivimos de manera vicaria la vida de ellos, convirtiéndolos en 'ideales del yo' (en términos psicoanalíticos). Asimismo, creo que nos hace bien a todos echar, de vez en cuando, una mirada retrospectiva sobre la obra que hemos producido a través de nuestro quehacer investigador, reconociendo sus debilidades, sí, pero también sintiendo orgullo por lo que consideramos nuestros auténticos logros. Hacerlo puede, asimismo, generar cierta melancolía, como me ha pasado a mí al escribir este ensayo, pero bueno, a veces la melancolía es un sentimiento saludable...

Finalmente, sostengo que debemos mirar con frecuencia, y de modo crítico, el funcionamiento de nuestro gremio dentro de las instituciones que nos sustentan económicamente. He estado en reuniones con altos cargos universitarios donde se habla, sin sonrojarse, de la «industria» en la que trabajamos los profesores y estudiosos universitarios. Y sí, a lo mejor la educación superior es una industria, un simple sector de la economía —lo admito. Pero mantengo que también es otra cosa, y que debería seguir siéndolo. En ese sentido, estamos obligados a estar atentos a las crecientes deformaciones a las que están sujetas nuestras instituciones, de algún modo u otro siempre surgidas de las presiones malsanas de la industria y de los capitanes que la manejan cada vez más en términos del mercado, de la marca, etc.

44. Ver *Selected Poetry of Francisco de Quevedo: A Bilingual Edition*.

45. Es evidente para mí que Joyce figura en el canon universal no por la calidad de las traducciones de su obra sino gracias a la potencia del aparato cultural del mundo angloparlante. En sus mejores momentos Joyce es, admitámoslo, intraducible...

Se habrá notado por muchos de mis comentarios arriba que no me siento muy a gusto con muchos de los fenómenos que están surgiendo en nuestro campo en tiempos recientes. (Sí, ya sé que sueño como un viejo gruñón –igual que los que eran el blanco de mis propios dardos cuando era más joven...). Pero creo que nuestro oficio peligra, en efecto, en esta coyuntura de su historia, y si no me equivoco, tiene que ver con factores vinculados a esa mentalidad de mercado que reina ahora. Por ejemplo, toda la manía de la productividad, tal como se está dando ahora, tiene su raíz última, estoy seguro, en este síndrome que estoy destacando. Los que tenemos suficiente edad para recordar los tiempos en que esto no era así tenemos la obligación, sostengo yo, de levantar la voz y denunciar –para que nuestros estudiantes sepan que existe otra manera de hacer las cosas, esto es, si tenemos la valentía necesaria para resistir. Y claro, aquí vienen como anillo al dedo para cerrar este ensayo esos versos que tal vez le suenen al lector:

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca, ya la frente,
me representes o silencio o miedo.

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, Francisco, «Hacia una semblanza de Quevedo», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 235-271
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- Balkin, Jack M., *Culture Software: A Theory of Ideology*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- Clayborough, Arthur, *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- Close, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Farnham, Willard, *The Shakespearean Grotesque: Its Genesis and Transformations*, Oxford, Clarendon, 1971.
- Goytisolo, Juan, «Quevedo: la obsesión excremental», en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 117-135.
- Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque*, Londres, Tamesis Books, Ltd., 1978, 1982, 2 vols.
- Iffland, James, *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*, San José, Costa Rica, EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana), 1994.
- Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid / Pamplona / Frankfurt am Main, Editorial Iberoamericana / Universidad de Navarra / Vervuert, 1999.

- Iffland, James, «“Todos somos locos / los unos y los otros”: Quevedo con casca-
beles», en *Quevedo en Manhattan*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero,
Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 141-163.
- Iffland, James, «Transcripción (exacta) de un sueño que tuvo Quevedo minutos
antes de su muerte en Villanueva de los Infantes, el 8 de septiembre de
1645, en el transcurso del cual ensayó una confesión general para el *Juicio
Finab*», en *El humor en Quevedo: Homenaje a Francisco de Quevedo y Villegas en
iv Centenario del Sueño «El Mundo por de dentro», escrito en Torre de Juan Abad
en 1612*, Ciudad Real, Fundación Francisco de Quevedo / Ayuntamiento de
Torre de Juan Abad, 2012, p. 138.
- Jauralde, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Jennings, Lee Byron, *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German
Post-Romantic Prose*, Berkeley, University of California Press, 1963.
- Johnson, Christopher, *Selected Poetry of Francisco de Quevedo: A Bilingual Edition*,
Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- Levisi, Margarita, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Quevedo», *Filología*, 9,
1963, pp. 163-200.
- Levisi, Margarita, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo»,
Comparative Literature, 20, 1968, pp. 217-235.
- Reich, Annie, «The Structure of the Grotesque-Comic Sublimation», *Bulletin of
the Menninger Clinic*, 13, 1949, pp. 160-171.
- Thomson, Philip, *The Grotesque*, London, Methuen, 1972.

