

Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián

Jorge Checa
University of California, Santa Barbara

1. Los monstruos y, más ampliamente, las diversas figuraciones de lo monstruoso llegan a la literatura española del siglo XVII precedidos de una larga tradición. Ya desde la Antigüedad, lo monstruoso viene asociándose a una extensa red de nociones percibidas como equivalentes o próximas, de modo que, según apunta Céard [1977], las reflexiones propiamente teratológicas no pueden siempre separarse de otras realidades insólitas pertenecientes al mundo natural¹. Fuera incluso de él, la misma fluidez de los conceptos *maravilla*, *prodigio* o *monstruo* explica por qué ese vocabulario invade diversos órdenes, en cuyos espacios terminológicos los fenómenos extraordinarios de la naturaleza funcionan más bien como ejemplos o símiles. Cuando señalo esta dimensión lingüística, no me refiero sólo al hecho de que los monstruos «reales» se consideren a menudo un signo de sucesos por lo general desgraciados, y sean en consecuencia parte de un código profético². En un sentido no literal, la terminología de lo monstruoso se desplaza también hacia los procesos psicológicos susceptibles de producir imágenes anómalas y consideradas inexistentes desde el punto de vista empírico, al tiempo que opera en el campo de las artes plásticas y de la literatura. Aquí lo monstruoso se manifiesta igualmente en el recurso a ciertas

¹ Céard se ocupa de esta cuestión a lo largo de su libro, y lo hace de modo general en la introducción (pp. ix-xiii).

² La idea del monstruo como *signo* configura, según Céard [1977], la línea «agustiniana» de las doctrinas teratológicas, muy fructífera hasta el siglo XVII. Pero ya el mismo autor indica que, en un sentido más amplio, Cicerón se ocupa en *De divinatione* de la distinción entre *monstruos* y *prodigios*, identificando los últimos con operaciones extraordinarias que señalan acontecimientos futuros (pp. 8 y 11).

imágenes desusadas, pero a la vez se relaciona con la construcción inarmónica e irregular de textos visuales o escritos. Así, los primeros versos del *Arte poética* de Horacio equiparan irónicamente la figura aberrante representada por un pintor con la disposición caprichosa de un libro compuesto a la manera de los delirantes sueños de un hombre enfermo (vv. 1-10). Este desplazamiento poético de la imagen del monstruo (significativamente unida en Horacio a las fantasías oníricas) ofrece una muestra temprana de las posibilidades de la teratología para alumbrar diferentes cuestiones literarias, en las que la deformidad o la incongruencia formal pueden adquirir valoraciones asimismo diversas. No hay ahora espacio para esbozar siquiera los usos teóricos de la metáfora del monstruo en una amplia gama de autores (algunos tan ilustres como Luciano o Rabelais³). Bastará de momento recordar cómo, en nuestro Siglo de Oro, la apelación negativa a lo monstruoso fue repetidamente esgrimida por los detractores de Góngora durante la polémica sobre las *Soledades* para rechazar los aspectos híbridos y disonantes del poema; y cómo, en un sentido favorable (aunque no exento de ironía), el *Arte nuevo* de Lope reivindica la «vil quimera» anticlásica de un «monstruo cómico» nacido de las exigencias del vulgo (vv. 49-50), cuya monstruosidad es, por otra parte, todo un lugar común en la cultura de la época⁴.

Reflejando, por tanto, la idea de exceso que le es inherente, lo monstruoso se infiltra en numerosos planos, y constituye una categoría singularmente versátil en los textos barrocos⁵. El objetivo de las páginas siguientes es estudiar sus manifestaciones más destacadas en los *Sueños* de Quevedo y en *El Criticón* de Gracián, obras donde la presencia de lo monstruoso se imbrica estrechamente en el talante satírico exhibido por ambos autores. Cada uno de ellos crea su peculiar teratología para significar el desorden moral contemporáneo a través de imágenes sorprendentes, por lo habitual basadas en asociaciones de elementos empíricamente dispares cuando no contradictorios. Como espero mostrar, las teratologías imaginarias de Quevedo y Gracián son modos de *figuración* que, al poner además de relieve sus principios constructivos, cuestionan la supuesta coherencia «pre-textual» del mundo satirizado, y lo reescriben de una manera inédita. Tal reescri-

³ Forcione [1984] se detiene brevemente en la cuestión (p. 8, especialmente nota 10).

⁴ Más adelante, Lope compara la mezcla «de lo trágico y lo cómico» en la comedia al «minotauro de Pasife», apuntando cómo la variedad es causa de deleite, según el ejemplo de la naturaleza (*Arte nuevo*, vv. 73-80).

⁵ El nombre de Calderón de la Barca viene enseguida a la memoria. Para un penetrante estudio de lo monstruoso en *La vida es sueño*, véase González Echevarría [1993].

tura no produce, sin embargo, resultados parejos en Quevedo y en Gracián, y denota en ciertos aspectos prácticas literarias divergentes. Puede proponerse que mientras Quevedo convierte su imaginería aberrante en una función también operativa en el carácter confuso y en la recepción ambigua de los propios textos, Gracián procura contener esta suerte de contagio textual, dirigiendo y limitando el alcance semántico de sus imágenes monstruosas; a semejante fin, los monstruos del *Criticón* emblematizan algunos criterios consustanciales al modo de representación alegórico.

2. Curiosamente (y al contrario de lo que sucede en *El Criticón*), los *Sueños* sólo registran en un par de ocasiones la palabra *monstruo*. La casi completa ausencia del término no significa, sin embargo, que sea arbitrario conectar los opúsculos quevedianos con la categoría de lo monstruoso, según varios críticos se han encargado de demostrar⁶. En mi tratamiento del asunto deseo primero fijarme en una correlación, creo que obvia, entre la forma y los objetos de la representación satírica. Desde esta perspectiva, se aprecia en los *Sueños* una textualidad inorgánica, sometida a una continua fragmentación, y donde los registros de la voz narrativa no son uniformes, en la medida en que pueden pasar del aviso grave a la referencia atroz y de ahí al chiste ingenioso sin solución de continuidad. A semejante cúmulo de irregularidades textuales le corresponde una imaginería no menos caótica en lo relativo a su invención y disposición, incongruente o desubicada respecto a sus espacios mundanos característicos, y, que en textos como *El juicio final*, intensifica su sentido fragmentario al representar cuerpos mutilados e inarmónicos. Por otro lado, es preciso decir que tanto las monstruosidades compositivas como las estrictamente imaginísticas resultan en la colección de Quevedo elementos internamente motivados; o, con otras palabras, los mismos textos tienden a explicar qué condiciones propician sus desarticulaciones evidentes.

El recurso temático del *sueño*, convencional en la *sátira menipea* donde se inserta Quevedo, cumple con frecuencia en dicho género esa función motivadora, que para el autor tiene implicaciones complejas⁷.

⁶ Una de las formas de atacar el tema ha consistido en comparar la literatura de Quevedo con la obra de pintores como el Bosco y Arcimboldo; veáanse al respecto los artículos de Levisi [1968 y 1963], y las consideraciones de Iffland [1982] acerca de la primera comparación (II, pp. 43-49). Sobre las figuras monstruosas del Bosco vuelvo al final de este apartado en relación a Certeau [1992], quien, dando la vuelta a los planteamientos comunes, señala la dimensión textual y retórica de la pintura del flamenco.

⁷ Sobre la conexión entre la *sátira menipea* y el recurso del *sueño*, con especial atención a Quevedo, es fundamental el artículo de Schwartz Lerner [1990], al que