

Quevediana de Amparo Amorós (1988) Homenaje a Quevedo y reescritura poética

Marie-Claire Zimmermann

Universidad de Paris IV-Sorbona

En *Palabras previas*, texto en prosa que sirve de prólogo a *Quevediana*¹, afirma en seguida la poetisa: «Estos poemas que desde el título he querido convertir en un homenaje al Quevedo metafísico, desde el Quevedo satírico...»². Si examinamos ahora la estructura y el lenguaje del libro, nos llaman la atención, primero, la evidente opción por una única forma poemática, el soneto —son treinta y uno— y, en segundo lugar, la tonalidad esencialmente crítica y burlona de los títulos: *Soneto burlesco a un doncel que se declara víctima de sus encantos* (p. 221), *Soneto burlesco a un Apolo para necias acaloradas* (p. 224), *Soneto geriátrico a un laureado de tercera edad* (p. 236), manteniéndose hasta el final este mismo tipo de lenguaje. ¿De qué se trata en este poemario? A primera vista la autora escribe a la manera de Quevedo, imitando las formas quevedescas, mejor dicho reescribe en 1988³ a partir de uno de los grandes modelos del Siglo de Oro. Pero si leemos con atención el libro de Amorós, observamos el juego de distintas estrategias poéticas, todas sumamente complejas, lo que nos lleva a interrogarnos sobre lo que es realmente el fenómeno de la *reescritura*:

- 1) ¿Qué tienen que ver los sonetos del xx con los sonetos del xvii? Examinaré detenidamente la relación entre los sonetos de Quevedo y los de Amorós.
- 2) ¿De qué manera se vale Amorós de la retórica quevedesca?
- 3) ¿Cómo se integran las transgresiones —porque la reescritura tiene que transgredir a Quevedo— y cómo se reinventa un lenguaje?

¹ Amparo Amorós, *Visión y destino. Poesía 1982-1992*, Madrid, Ediciones La Palma, 1992. *Quevediana* figura en pp. 210-250.

² Amparo Amorós, *Visión y destino. Poesía 1982-1992*, Madrid, Ediciones La Palma, 1992, p. 213.

³ Amparo Amorós, *Quevediana*, Valencia, Mestral, 1988.

Por fin formularé algunas hipótesis sobre la razón de ser de *Quevediana* en el itinerario de la poetisa.

Sorprende la adopción del soneto satírico por parte de Amparo Amorós porque sus anteriores publicaciones ponen de manifiesto la adopción de un lenguaje que no tiene nada que ver con las formas poéticas de *Quevediana*: es el caso de *Ludia* que obtuvo en 1982 un accésit al Premio Adonais, publicándose en 1983⁴; de *Al rumor de la luz* (1985)⁵; y de *La profunda travesía del águila* (1986)⁶. En estos textos el yo se vale de la polimetría y del verso blanco, siendo los poemas de variable extensión, breves en *Ludia*, más largos después; pero lo que destaca es la concisión de la expresión, la tensa sintetización de la palabra poética. La eficacia del texto reside en la resistencia de un significante que parece inmediatamente descifráble, «transparente» como se suele decir, pero que mantiene su enigma conforme el lector-receptor va avanzando en la lectura lineal del texto.

Si ahora nos referimos al *significado* que nutre las formas y que se elabora a través de ellas, vemos que Amorós inventa una voz poemática para celebrar las formas del mundo sensible, pero siempre a través de una búsqueda metafísica, la cual implica, también, una sutil meditación metalingüística. Así en *Ludia*:

LA lucidez mortal es este cielo:
un vacío acotado de color.
El ojo no adivina si mira desde fuera.
Abolido el cristal,
un ave desolada atraviesa la frente. (p. 56)

RAÍZ. Mineral. Astros.
Negaciones del tiempo
que nos finge el espacio. (p. 77)

en que se crean, como ecos o reflejos, indicios de una perpetua puesta en abismo del acto poético:

AHORA cruzan tus alas
el umbral del poema
y proyectan su sombra de estaño sigiloso
sobre la zarza en llamas
sellando las pupilas. Atraviesas
en silencio el zaguán
como la migración de lo indecible.
El vuelo de un halcón
sirve de techo al mundo. (p. 109)

⁴ Amparo Amorós, *Ludia*, Madrid, Rialp, 1983.

⁵ Amparo Amorós, *Al rumor de la luz*, Valencia, Zarza Rosa, 1985.

⁶ Amparo Amorós, *La honda travesía del águila*, Barcelona, Llibres del Mall, 1986. Se leerá: *La profonde traversée de l'aigle*, présentation et traduction de Laurence Breysse, Paris, José Corti, Ibériques, 1989.

Los numerosos epígrafes esencialmente consisten en citas de poetas del siglo xx (aunque es cierto que los versos de Juan de la Cruz tienen un especial impacto), y se dirá que la obra de Amorós es exclusivamente del siglo xx, que en ella la voz consigue elaborar una nueva belleza de la modernidad, a la vez grave y lúdica, pero totalmente desprovista de irrisión y de sarcasmos, decididamente ajena al estilo burlesco. Entonces se insistirá inicialmente en el contraste entre la obra anterior y *Quevediana*. Aparentemente existe aquí una ruptura, quizás un paréntesis, cuyo funcionamiento nos importa analizar ahora, yuxtaponiendo el modelo quevedesco y los 31 sonetos de Amorós, para tratar de ver cómo se alían dos estructuras, dos sintaxis, dos léxicos, dos maneras de versificar.

Vamos a observar primero el juego homotético, el uso de la simetría, globalmente el papel de la reproducción, confrontando el soneto quevedesco con su imagen en el espejo de *Quevediana*.

El soneto es el eje del libro, una forma fija por definición; de los 31 sonetos, 22 tienen 14 versos; 9 tienen estrambote, de dos o tres versos. Se mantiene sin la menor excepción la estructura de los dos cuartetos. El verso mayoritario del poemario es el endecasílabo: en efecto, sólo aparecen dos sonetillos octosilábicos (p. 242 y 248). Por fin, Amorós se vale casi exclusivamente de la consonancia, con una sola asonancia y sin asomo alguno de verso blanco:

Cumplido tributo a quien gustó de estas rimas

No te excites, alerta, reflexiona:
 si gustas mis sonetos, y no poco,
 éste te dejará cara de mona
 porque lo ha escrito el tan temido coco
 al que la risa fácil no emociona.
 Este autor —pensarás— se ha vuelto loco
 ni siquiera a sí mismo se perdona
 y la posteridad le importa un moco, ... (p. 249)

Hasta ahora sólo hemos comprobado que el soneto es la única forma poética de este libro. Pero ¿en qué medida son quevedescos, y no gongorinos o lopescos? El exclusivo examen del significante es la indispensable etapa antes de formular algunas posibles hipótesis. Los signos de presencia del soneto quevedesco son inmediatamente visibles en la estructuración sintáctica, sobre todo en los cuartetos, lo que le da al lector o al oyente que está leyendo o escuchando, un calco, una *compositio* en que la anáfora es un procedimiento clave. Así, una o diversas palabras enfatizan el motivo burlesco que ya se había anunciado en el título del poema:

Érase...
 Érase...
 Érase...
 Érase... (p. 224)

En el café se gestan las hazañas;
 en el café los premios se reparten;
 en el café se traman artimañas
 sin que los camareros se nos harten? (p. 225)

Se podrían citar otros ejemplos de este tipo, pero que se valen de la negativa quevedesca:

Ni a premios amañados presentarse,
 ni en turba de borregos incluirse,
 ni a editor poderoso doblegarse,
 ni ante fama o político rendirse; ... (p. 226)

La anáfora léxica, a veces deja paso a la anáfora sintáctica, sucediéndose unas a otras, en los cuartetos,

¡Qué inspirado metejón!
 ¡Qué aliteradas caricias!
 ¡Oh ceñido asíndeton
 de ritmos y de delicias! (p. 242)

La epífora es igualmente eficaz; es más bien de tipo sintáctico que no léxico. Así en *Soneto del mal consejo*, en que la última palabra del verso en los dos cuartetos es un verbo:

Ni a premios amañados presentarse,
 ni en turba de borregos incluirse,
 ni a editor poderoso doblegarse,
 ni ante fama o política rendirse; ... (p. 226)

A estas formas estructurantes se les da un carácter globalmente arcaico, es decir que en los cuartetos, el soneto proclama su pertenencia al Siglo de Oro: no sólo el texto es la reescritura de un texto quevedesco sino que hiperboliza el hecho de ser lengua del XVII, lo que se insinúa siempre lúdicamente con referencias a otros autores de la literatura española áurea, como en el *Soneto festivo en honor de Don Esteban Manuel de Villegas*. El locutor personal dice en el primer verso: «Un soneto me manda hacer Villegas» (p. 238) —calco evidente del tan conocido verso de Lope de Vega, «Un soneto me manda hacer Violante»—, pero en vez de seguir comentando metapoéticamente, como hacía Lope, la progresiva edificación del soneto entre los dos cuartetos y la final liquidación de los tercetos, el nuevo locutor aunque se refiere al «cuarteto» en el verso 4 y al «verso» en el verso 8, en realidad convierte el soneto en poema erótico de tono burlesco, para ridiculizar con «el follar» y el «tema de cuernos» el tratamiento poético del erotismo. En otro texto titulado *Soneto a una insula barataria* (p. 227), se evidencia la eficacia cómica de un episodio del *Quijote*, la cual sirve para construir la caricatura entre grosera y escatológica de «chulos, sí, barriobajeros» en los «poéticos salones». Pero si Amorós se vale de otros autores es para que resalte mejor aún el papel de

Quevedo en ese gran juego poético de la reescritura: el libro, a pesar de todo se llama *Quevediana* y la referencia clave son los textos de Quevedo.

Se ve claramente que los sonetos de Amorós son quevedescos ante todo en la medida en que ponen en escena, teatralizan y exhiben jocosamente una intención esencialmente satírica. El locutor anuncia de antemano el significado básico al que tiene que llegar el lector o el oyente, cualquiera que sea la retórica que él utilice, literal o figurada, a través de la ironía, de la parodia y del pastiche. Locutor y receptor se ponen de acuerdo para deleitarse con los inventos formales que permiten ilustrar la mala intención de la voz poemática. En *Quevediana* Amparo Amorós escoge esencialmente las grandes obsesiones del Quevedo moralista. Es indispensable señalar aquí las tres vías que sigue la autora, porque la identificación de esos motivos para literarizar la intención lleva inmediatamente al análisis de la reescritura del estilo de Quevedo. Se observará de antemano que si se exhibe la intención en el texto del xx, no es para satirizar los vicios o los personajes del xvii, sino para denunciar los vicios y las ridiculeces del xx.

En primer lugar el locutor de *Quevediana* pone en tela de juicio al mundo español de los años 1980, aludiendo a fenómenos de sociedad (*la movida*, p. 247), a conflictos y dudas de tipo político (*Soneto de un votante desencantado*, p. 237, cuyo último verso es: «en este eterno caos que es España»). Se advertirá también la malicia del jocosos y desilusionado *Soneto con mala uva de un escéptico en materia política* (p. 248). Además, en muchos textos aparece una España que se va perpetuando a través de ciertos defectos que denunció Quevedo: así el exceso de sumisión a las modas, el apego al qué dirán y el constante deseo de lucir (*El capricho*, p. 243), también la afición un poco morbosa a la desgracia colectiva o individual (*R.I.P.*, p. 235). Se burla el locutor moderno del peligroso contagio de los medios de comunicación, tan típico de los años 1980, y aunque se denuncia el mismo fenómeno en otros autores en el mundo entero, el discurso de Amorós se sitúa claramente en el marco de España, con referencias a específicos personajes o títulos de emisiones (p. 232). La moraleja del soneto es siempre implícita, porque emana del pastiche de un yo ridiculizado (p. 232) o bien del discurso crítico del locutor que es el enunciador principal del lenguaje en los sonetos de *Quevediana*, y por lo tanto es el único creíble en el libro.

En segundo lugar, Amparo Amorós dedica por lo menos cinco sonetos, y otro más, en parte, al tema erótico, visto igual que en Quevedo, como objeto de burla y de mofa. Pero mientras Quevedo da rienda suelta al humor en contra de las mujeres, Amparo Amorós toma al hombre como meta de un discurso tan crudo y grosero como el del poeta del xvii (p. 220, 221, 222). Más especialmente la locutora denuncia al macho que se jacta de su virilidad. Citaremos aquí el *Soneto burlesco a un Apolo para necias acaloradas*, e inmediatamente después el famoso soneto de Quevedo, *A un hombre de gran nariz*, en que el hiperbólico órgano del olfato tiene también un sentido sexual:

Soneto burlesco a un Apolo para necias acaloradas

Érase un hombre a un pito atornillado,
 érase un mascarón superlativo,
 érase el propio Fallo redivivo
 érase un torreón desenvainado,

érase un priapismo tan osado
 que perdiera de vista hasta el ombligo,
 un ciprés-surtidor intempestivo,
 espolón pertinaz siempre engallado.

No le pidáis ingenio ni prudencia
 porque exigirle fuera desvarío
 a un Tarzán bien dotado, inteligencia,
 o a un King-Kong miramientos y albedrío
 que para consolar una impaciencia
 hasta un orangután cubre el avío. (p. 224)

*A un hombre de gran nariz*⁷

Érase un hombre a una nariz pegado,
 érase una nariz superlativa,
 érase una alquitara medio viva,
 érase un peje espada mal barbado;

era un reloj de sol mal encarado,
 érase un elefante boca arriba,
 érase una nariz sayón y escriba,
 un Ovidio Nasón mal narigado.

Érase un espolón de una galera,
 érase una pirámide de Egipto,
 las doce tribus de narices era;

érase un naricísimo infinito,
 frisón archinariz, caratulera,
 sabañón garrafal, morado y frito.

Y en tercer lugar —pero aquí topamos con el aspecto esencial del libro—, la locutora toma la palabra para dedicarse a la sátira literaria que consiste en la crítica del mundo de los letrados, atacando despiadadamente tanto a los autores como a los críticos y a los editores, siendo objeto de especial virulencia los jurados y los Premios de Literatura en España. Es visible en estos numerosos sonetos el impacto de los *Sonetos* dirigidos por Quevedo contra Góngora, y en este tipo de poemas se notará un cambio de tonalidad, pasando el yo de la burla a la agresiva y destructora condenación de la impostura literaria. La tercera parte del poemario (11 textos) trata de este tema: *Letanía de previas a un autor nonato* (p. 223); *¡Poetas al salón que hay jurados!* (p. 225); *Soneto del mal consejo* (p. 226); *Soneto a una ínsula barataria* (p. 227); *Misiva explosiva* (p. 230); *Soneto burlesco a un crítico sobrante de temperatura* (p. 231); *Soneto admirativo y laudatorio de arte menor a un poeta que ha equivocado su oficio* (p. 242); *Viaje del parnaso de un poetilla sudeño* (p. 244). Pero en el primer soneto (p. 219), ya se unen el motivo erótico y el motivo literario, apareciendo a las claras en la

⁷ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Planeta, 1990, soneto 513, p. 514.

exclamación inicial el irónico pesimismo del yo espectador en ese *Soneto entre festivo y lúgubre ante la vista panorámica*:

¡Qué país, santo dios, cuánto jumento
presume de poeta y de letrado,
de follador eterno y bien dispuesto,
de gracioso y de erótico probado! (p. 219)

Analícemos ahora el material verbal. En los 31 sonetos se observa, pues, que predomina la vía jocosa de Quevedo, pero de ninguna manera el motivo amoroso, el cual era uno de los esenciales aspectos del resto de la obra anterior de Amorós. El libro tiene mucha unidad y se puede afirmar que el discurso es, ante todo, un juego burlón, una construcción en contra. Excepto en el caso que señalamos anteriormente, ningún soneto de *Quevediana* es la reproducción de otro soneto puntual de Quevedo. La reescritura opera, pues, a través de distintos textos quevedescos, manteniéndose básicamente un espacio poemático que es un esquema, el del soneto en sí. El estilo de Quevedo, o su impronta, resulta desde luego de una sutil asociación entre sintaxis y léxico. Lo importante no es que surjan las mismas palabras de Quevedo —excepto *locura, cuernos, fiambre...* que pertenecen en su mayoría al lenguaje bajo y que sirven para el soneto burlesco—, sino que en las palabras de Amorós se reconozca en seguida el voluntario calco, la aplicación de un procedimiento retórico que es propio de Quevedo, o por lo menos que viene a ser uno de los caracteres de su estilo en la burla. El uso del hipébaton en Quevedo es claramente irrisorio, pero en Amorós no es primordial, y sólo sirve para notificar el arcaísmo o el color arcaico, para fechar el texto. En el *Soneto del mal consejo*, por ejemplo, se usa al mismo tiempo que el futuro de subjuntivo en *re*, el cual forma parte de una lengua pretérita:

Esto te recomiendo, pero advierte
que si del desengaño el buen consejo
por grandeza de alma tú siguieres,
sin aplauso y sin éxito has de verte,
y, cano por la ira antes de viejo,
solo, olvidado y pobre al fin murieres. (p. 226)

Como Quevedo, Amorós procura intensificar el enunciado, llamando la atención sobre el común exceso retórico que es la clave de la poetización. Así se vale de la enumeración de adjetivos y participios pasados, introduciendo además, de vez en cuando, un sustantivo, para acabar con uno o dos adjetivos a los que da un especial relieve, como para resumir todos los efectos del significante sonoro, en el cuarteto o en los tercetos, es decir en la unidad estrófica:

Fecha de caducidad

Conflictivo, inestable, con un raro complejo,
angustiado, indeciso, rollazo, taciturno
o agresivo y colérico en plan progre de turno
vas dejando a tu paso un rancio tufo a viejo. (p. 228)

R.I.P.

Tullidos, mancos, borrachuzos, sidas,
drogotas, homoadictos, marginales,
depresivos, estériles, perláticos, ... (p. 235)⁸

El impacto de ese encadenamiento retórico en todo el soneto tiene que llevar a un apogeo final, y, como en Quevedo, el último verso tiende a ser una agudeza o bien un efecto de sorpresa, algo inesperado pero siempre serio y elegante aunque totalmente negativo y destructor: «que antes de hablar aprendas a leer» (p. 231), o bien una expresión grosera o que se acaba por un vulgarismo ya que en Quevediana se emplea sin ambages la palabra literal: «vaya a parar al ojo del retrete?» (p. 230), «lo has colocado en el lugar del culo» (p. 241).

La clave de la reescritura es, a pesar de todo, el empleo particular del léxico, cierta manera de evidenciar la sonoridad de las palabras, y de exaltar la función fónica del verso. Como Quevedo, Amorós se vale de las combinaciones con prefijos: *proto* («protohumanísimo», p. 231), *archi* («archisabidos», p. 239), sufijos: *ísimo* (p. 231), sin multiplicarlas tampoco, ya que en 31 sonetos sólo se había de señalar una manía estilística, sin destruirla por el abuso de la recurrencia. Más a menudo surgen palabras-nido, composiciones o quevedescas o hechas a la manera de Quevedo. En *Soneto burlesco a un bocazas cobarde* (p. 236), el locutor juega con la asociación entre ese tipo de palabras y otros vocablos peyorativos o vulgares, también con palabras cuya sonoridad crea un efecto cómico, sea por las aliteraciones, sea por la identidad de los sufijos:

Pecas de lameculos genuflexo,
de sórdido y baboso halagador,
de eunuco en el cerebro y en el sexo,
de perro ladrador no mordedor,

como el enano de la venta tienes
tronante voz de bravucón airado
mas, llegado el momento, no te atreves
a dar la cara en caso tan menguado.

Más bien risa me das cuando alardeas
de comemundos y quebrantahuesos
siempre que no hay peligro ni ventaja
porque, entre tanto, los calzones meas
temiendo garrotazos tentetiesos
del gran señor Poder que te rebaja. (p. 236)

El papel del esdrújulo dentro de los sonetos o en la rima es esencial en el libro. Si en Quevedo el esdrújulo es ocasional —«Dícenme, don Jerónimo, que dices» (Quevedo, p. 542), «Resístete a la rueda, que procura» (Quevedo, p. 546), «Dígote pretendiente y

⁸ Este «terceto» se incluye en un bloque de ocho versos constituidos por los dos tercetos del soneto seguidos por un dístico a modo de estramóote.

cortesano» (Quevedo, p.548)—, en cambio Amorós lo utiliza, casi siempre en grupos binarios, sobre todo en la rima para reforzar la intención satírica:

No aguanto tus histerias ni tus brotes neuróticos:
te has pasado de fecha como los antibióticos. (p. 228)

son consagrados santos iniciáticos
de esta siniestra raza de lunáticos. (p. 235)

me predice un viaje a un sitio exótico
en canoa o camello y que un narcótico (p. 247)

El uso del sufijo *ótico*, *ético*, *ítico*, es otra malicia del locutor ya que designa los tres ejes de la sátira, y figuran en el libro los tres adjetivos: *político* (p. 226), *erótico* (p. 219), *poético* (p. 227).

Por fin, como en los sonetos satíricos de Quevedo, es capital el juego de las rimas. No se puede decir que Amorós reproduzca un gran número de rimas quevedescas; sólo en los dos cuartetos de un soneto, *Cumplido tributo a quien gustó de estas rimas* (p. 249), aparecen dos veces las rimas *pocolcoco* y *loco/moco* (Quevedo, Soneto 552 «A moco de candil escoge, Fabio», p. 540); pero los motivos creadores son distintos, ya que Quevedo habla de la «fragilidad de la vida», mientras que Amorós propone aquí un último soneto que le sirve de conclusión y es de tipo metapoético, ya que en él el locutor se dirige al lector, revelándole con una pirueta que: «si engañoso te halagó mi verso / fue escrito para faltos por perverso» (p. 249). La rima quevedesca del soneto 552 no es burlesca, sólo sirve para ilustrar el motivo, asociando el candil y el reloj en una misma imagen meditativa sobre la muerte, pero Amorós también le da un carácter juguetón, sacándola de su contexto inicial y transformando también el esquema de las rimas abrazadas en otro de rimas cruzadas.

Amorós no reproduce exactamente las mismas rimas: pero se sirve de una alianza de palabras peyorativas que tanto por el sonido como por el significado crean en la parte final de los versos un efecto cómico o burlesco, dándole a una palabra en particular más peso semántico: Así, en *Soneto a una insula barataria* (p. 227), «cabrones» rima con «salones», lo que confiere a esta palabra, que no es nada cómica en sí, un nuevo valor jocoso; de igual modo en la parte final del texto «cojones» rima con «pones». En el primer caso se trata de una refracción, en el segundo de una proyección. En todos los dominios (sintaxis, léxico, rimas), la reescritura supone una comprensión muy profunda de lo que es el soneto satírico quevedesco, y luego se plasma por medio de ciertos fenómenos de reproducción, por cierta continuidad de los procedimientos clave del sistema.

La reescritura es esencialmente, pues, la aplicación de un sistema retórico. Pero la reescritura, si no es pura paráfrasis, incluye además necesarias transgresiones del modelo inicial. Reescribir es transgredir. *Quevediana* exhibe también sus rupturas, su alejamiento del sistema quevedesco, y esas transgresiones son de tipo estructural y rítmico. En efecto, después de los cuartetos no aparecen nunca los tercetos separados por un espacio en blanco: siempre en los 31 sonetos los 6 versos quedan agrupados, como para recordar el antiguo origen del soneto: la canción de 6 versos que luego se dislocó en 2, con un espacio en blanco. Casi siempre se interrumpe la anáfora

estructurante en el verso noveno de cada soneto de Amorós. A veces se añade un estrambote que es un terceto o un dístico de rimas pareadas. Además, empieza la transgresión rímica en el segundo cuarteto ya que al esquema ABBA del primero, sigue en la mayoría de los textos (21 de los 31 del volumen), el esquema CDCD o CDDC; y en los tercetos, al lado de CDE, CDE, CDC, DCD, figuran a menudo dos pareados: EEFF, o en posición inicial, o en posición final, y en ambos casos el soneto lleva un estrambote. En cuanto al juego de las rimas, el conjunto de las que emplea Amorós incluye ciertas rimas quevedescas pero de modo puntual. Y vemos que no se reproducen nunca esas series rímicas a partir de un esquema de 2 sílabas, como aparecen en el soneto 519 de Quevedo («Mejor me sabe en un cantón la sopa» p. 518), donde se asocian *opalapa*, *apalopa* (cuartetos) *ipalepalipa*, *epalipalepa* (tercetos).

Las transgresiones técnicas resultan del trabajo que se efectúa dentro del soneto mismo, y se explican por la fecha de fabricación: la lengua que emana del locutor del xx tiene que inventar sus libertades, y éstas empiezan con una mayor flexibilidad de la consonancia, con otro reparto del esquema consonántico. Asistimos desde luego a una insinuante invasión del lenguaje arcaico por las palabras de la lengua española de hoy y en este caso por las manías de la movida. Los peregrinismos son a menudo extranjerismos, casi siempre sacados del inglés: «gags» (p. 228), «coupling» (p. 242), «sexy», «light», «mass media» (p. 223), «jet-set», «body» (p. 243), eso para parodiar los comportamientos que censura el locutor, para construir el *pastiche* de un aborrecido lenguaje. Así se explica la irrupción de palabras referentes a la droga, vista ésta como moda («morfar», «éxtasis», p. 247), de elementos cinematográficos («Tarzán», «King-Kong», p. 224), pero también, y es un guiño entre autores, del adjetivo «subnormales» (p. 223, 235) que pertenece a la escritura de Manuel Vázquez Montalbán. En el libro no sólo es implícita o explícita la referencia a la lengua y a la literatura del Siglo de Oro, sino que también queda notificada la creación poética del xx, esencialmente como resultado de la intertextualidad y una vez como reescritura. En efecto, llama la atención el título del poema de la p. 222: *Soneto del quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, que, como se sabe, es el título de un Auto de Miguel Hernández; pero antes destaca el verso, también de Hernández, que sirve de epígrafe en *Quevediana*: «Un rayo soy sujeto a una redoma» (p. 217). Este verso es el último del soneto 20 de *El rayo que no cesa*⁹, que es otro libro de sonetos en que la reescritura se efectúa sobre todo a partir de la obra de Góngora, a veces de la de Lope de Vega. Pero observamos que este soneto de Miguel Hernández es esencialmente quevedesco, mejor dicho, del yo enamorado de los sonetos a Lisi tal como se expresa en los sonetos 474 («Solicitud de su pensamiento enamorado y ausente», pp. 581-582), 478 («Exhorta a los que amaren, que no sigan los pasos por donde ha hecho su viaje», p. 484), 479 («Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante», p. 485). La presencia y la posición inaugural de este verso, que no es de Quevedo, simboliza el acto de reescritura. No es el modelo básico sobre el que se fragua el poemario de Amorós, pero sí alude a la vez al endecasílabo y al soneto como elementos de la escritura, y él mismo señala su origen clásico, el acto de reescritura de donde procede. Si hubiese aparecido aquí un verso de Quevedo, el libro consistiría más bien en un homenaje bastante claro, mientras que esta cita que no va

⁹ Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Austral, Espasa Calpe, n° 908, 1966, p. 58.

acompañada del nombre del autor, Miguel Hernández, señala a la vez el acto de reescritura y la necesaria distancia del reescritor. Además interesa desentrañar el sentido de este verso: aquí surge un yo metafórico («un rayo») que se sabe prisionero de una forma cerrada («redoma»), lo que aclara la relación entre el yo del xx y la obra del xvii, entre el reescritor y su modelo. En Hernández, el verso es una queja amorosa; en *Quevediana* es el signo de una clara conciencia poética frente a un acto de escritura que es único en su itinerario y cuya significación trataremos de formular ahora.

Como hemos visto, el poemario es el tejido de dos locutores, o sea de dos voces poemáticas. La primordial es la de Quevedo, ya que resulta de una decisión poética; pero a veces el locutor de 1988 decide tomar el poder, imponiendo sus transgresiones como signos de su propia escritura. La prueba es que el adjetivo se feminiza: «repites y yo atónita me quedo» (p. 221), situándose muy claramente el autor moderno al lado del autor áureo, y declinando el arte de reescribir:

No extrañes de esta burla ser el pasto
en el humor rimado de Quevedo
porque mostrarse seductor y casto
más bien parece ser *quiero* y *no puedo*. (p. 221)

Reescribir es otra manera de recrear otra voz y de confortar la propia voz, pero ¿a qué necesidad responde entonces el libro? Cuando Amparo Amorós redactó el poemario no tenía la intención de publicarlo. El trabajo poético le aparecía como algo necesario, pero íntimo y secreto. Seguramente la reescritura coincide aquí con un momento de indignación frente al mundillo literario, frente a la dificultad de ser una lo que es, una gran poetisa de implacable rigor entre gente que sólo está interesada por el éxito editorial y la adhesión de incapaces y vanidosos. Pero sobre este aspecto más personal no insistiremos. Lo que sí es evidente en las *Palabras previas* es que al habitual ahogo de la vida cotidiana, a lo insignificante en que vivimos hundidos, la poetisa siempre contestó escribiendo poesía. Y con *Quevediana* ocurre lo mismo. Siempre escribe Amorós para llegar a la autenticidad del ser. En estos sonetos pasa por esa violencia lingüística, por el afeamiento, para volver a la belleza. De la experiencia vital nació lo que Amorós llama «un poso de lenguaje bello y brutal» (p. 215); y entonces, valiéndose de nuevas vías de expresión, quiso forjar un mundo poético cuya fuerza oral descubrió ella cuando leyó por primera vez algunos de estos sonetos, lo que la llevó, frente al entusiasmo de los receptores, a aceptar la idea de la publicación. Ninguna poetisa se atrevió hasta ahora a reescribir los sonetos de Quevedo. La reescritura es un riesgo: en nuestro caso, permitió la poetización en *humilis stylus*, es decir que le dio a la escritura más libertad lingüística para la obra ulterior. Además, en esa experiencia del fuego destructor, asistimos a la restauración de la belleza reflexiva propia de Amorós y que otra vez triunfa en *Árboles en la música*¹⁰. El único soneto de *Quevediana* que se relaciona con los sonetos metafísicos de Quevedo se titula humorísticamente *Cronos y los alpinistas* (p. 233), pero en los cuartetos se amplifica la imagen simbólica de las plantas trepadoras que desflora el otoño, mientras en los seis versos seguidos vuelve el

¹⁰ Amparo Amorós, *Árboles en la música*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 1995; *Arbres en la musique*, présentation et traduction de Laurence Breysse, Paris, Corti, 1995.

lenguaje a la tonalidad poética anterior, la que surgirá más tarde en los poemas de *Árboles en la música*, restaurándose en un discurso austero el eje principal de la poetización: la valoración de la interioridad secreta, fuente e instrumento del poema, en vez de la exhibición de formas que sólo se aprovechan de intermediarios. El último verso es un emblema de una práctica a la vez ética y literaria: aunque el reescrito se nutre de lo escrito y juega con él, el acto de reescritura sirve para afirmar o para confirmar la autonomía del escritor,

que es crecer de sí mismo y a diario. (p. 233)

*

ZIMMERMANN, Marie-Claire. «*Quevediana* de Amparo Amorós (1988). Homenaje a Quevedo y reescritura poética». En *Críticón* (Toulouse), 74, 1998, pp. 155-166.

Resumen. Estudio estilístico y semántico de la reescritura en 31 sonetos de Amparo Amorós, reunidos en *Quevediana* (1988). Lecturas de Quevedo, transgresión y reinvención; función del libro en la trayectoria poética de Amorós.

Résumé. Étude stylistique et sémantique de la réécriture dans 31 sonnets de Amparo Amorós, réunis dans *Quevediana* (1988). Lectures de Quevedo, transgression et réinvention; fonction du livre dans la trajectoire poétique de A. Amorós.

Summary. Stylistic and semantic study of rewriting in 31 sonnets of Amparo Amorós (*Quevediana*, 1988). Reading, transgression and reinvention; function of this book in poetic itinerary of Amorós.

Palabras clave. Amorós (Amparo). Poesía. Quevedo. Reescritura. Siglo xx. Soneto.