

## El sentido de la lectura en Quevedo

A don Emilio Alarcos García, agudo observador  
de los recursos lingüísticos de Quevedo.

En su retiro de la Torre de Juan Abad, dos años antes de su última prisión, y seis antes de su muerte, compuso Quevedo este soneto, que su amigo González de Salas, a quien va dirigido, califica, con toda justicia, de *excelente*. El nos muestra su extraordinario dominio de la palabra escrita, y nos lleva a su vivencia apasionada de lector pensador<sup>1</sup>.

Quevedo, como es bien sabido, conoce y maneja a la perfección los tópicos y recursos literarios de su época. Pero nunca falta en sus obras el acento personal, la impronta quevedesca. Su personalidad no se deja aprisionar fácilmente en una escuela. El conceptismo, al que con frecuencia se le asocia como prototipo, es común a todos los escritores de su tiempo. Decir, pues, de él que es conceptista es casi no decir nada. Por otra parte, conoce bien la tradición culta o cultista que se va refinando a partir de Garcilaso y, de acuerdo con ella, sabe sacar buen partido al simbolismo fónico latente en las palabras y en sus combinaciones<sup>2</sup>.

---

(1) Dice textualmente González de Salas: «Algunos años antes de su última prisión me envió este excelente soneto desde la Torre». Cita tomada de *Poemas escogidos* de Quevedo, edición de José Manuel Blecua, en Castalia, Madrid, 1974.

(2) Para las relaciones entre conceptismo y culteranismo, véase F. Lázaro. *Sobre la dificultad conceptista*, en *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*, VI, Madrid, 1956; y A. Parker, *La agudeza en algunos sonetos de Quevedo*, en *id.*, III.

A pesar de que, según los casos, pueda calificarse como culterano o como conceptista, Quevedo es un autor de una gran originalidad lingüística. No resulta fácil definir su estilo peculiar, pues éste no consiste en un modo o manera que se repite. No se presta por ello a la imitación. Su originalidad proviene fundamentalmente de su especial visión del mundo. Moldea en cada circunstancia concreta el lenguaje común para expresar adecuadamente su modo de sentir o pensar una realidad. Como estas realidades son cambiantes, y como lo es también su actitud ante ellas, lo será también el estilo. Podemos decir que su lengua escrita pone de relieve el carácter creador que es propio de la lengua humana en sus manifestaciones orales. En las lenguas naturales, el hablante va deduciendo el código a partir de una multiplicidad de situaciones y de usos. Por eso, el sistema lingüístico es, desde el comienzo, abierto, y las unidades in-precisas. Pero, gracias a esta in-precisión, podemos hacer la lengua de todos a nuestra imagen y semejanza, sin dejar por ello de ser entendidos.

En Quevedo esta adaptación de la lengua común a las necesidades individuales se percibe con especial nitidez. No busca ni le preocupa la originalidad en lo externo. Rechaza la postura aristocratizante, la búsqueda deliberada de la oscuridad. Su actitud ante la lengua es radicalmente antipedante. Nunca ha pretendido deslumbrar al ignorante. De ahí proviene sin duda el carácter conservador que Lázaro Carreter ha observado en su lenguaje, y que se manifiesta en su aversión por neologismos, arcaísmos o barbarismos, o en su burla del hipérbaton latinizante<sup>3</sup>. El orden de las palabras es en él el habitual en el idioma, con las variaciones que éste permite; los vocablos son también los más comunes, pero sometidos, en cuanto al significado, a las posibilidades que el sistema semántico tolera. De este modo, todo lector puede llegar, sin un conocimiento cultural previo, al verdadero sentido, aunque para ello haya de seguir al autor en su esfuerzo idiomático.

Lo que se ha llamado, al referirse al lenguaje de Quevedo,

---

(3) «Sorprende su absoluto respeto a la lengua como código infranqueable», dice Lázaro Carreter en su artículo citado.

retorcimiento o condensación conceptual, supone de hecho una aguda intuición de los mecanismos en que se basa el hacer lingüístico, una adivinación de las fuentes que están renovando sin cesar el habla de todos los días. Esto lo ha visto muy bien don Emilio Alarcos García en «Quevedo y la parodia idiomática»<sup>4</sup>. Toda palabra, en su constitución morfológica real o supuesta, puede actuar de modelo en la formación de otras nuevas. Y lo mismo sucede con las combinaciones habituales en las frases. Lo que don Emilio Alarcos llama parodia idiomática es esto: explotar una posibilidad que ofrece el sistema. Las novedades lingüísticas de Quevedo surgen de un esfuerzo pensante sobre el material que todos manejamos. Por eso son comprendidas sin necesidad de recurrir al diccionario. El lector las entiende apelando a su propia experiencia idiomática<sup>5</sup>. Percibimos fácilmente las infinitas posibilidades de renovar el lenguaje en el plano del contenido, si se tiene en cuenta el sinfín de asociaciones que cualquier palabra ofrece<sup>6</sup>.

Aquí está, en mi opinión, la originalidad de Quevedo: acercar su escritura a la situación de la lengua oral de un hablante concreto y en un momento dado, un hablante que se ha dado cuenta de la novedad de su pensar o sentir y que se afana en buscar las palabras que digan lo que nunca se ha pensado. El oyente, lector en este caso, puede a través de las nuevas palabras o de sus especiales combinaciones llegar a la intuición del autor. La dificultad es vencible, pues se parte de lo usual, de lo conocido, no de vocablos inusitados ni de

(4) En *Archivum*, V, 1955.

(5) *Cultedad* se deduce fácilmente de *culto*, según el modelo *claro-claridad, breve-brevidad*, y lo mismo *saca-años* a partir de *saca-muelas* y *poetas públicos* calcado sobre *mujeres públicas*. Ver E. Alarcos García, artículo citado. Innovaciones de este tipo se están produciendo constantemente en el habla individual, aunque una gran mayoría de ellas no salen de ese marco. Esto se observa bien en el lenguaje infantil: *orejar* es tirar de las orejas y *molinar* hacer girar un molinillo. Algunos de los neologismos de Quevedo, como hace notar don Emilio Alarcos, son de este tipo. Por eso, aunque algunos se recogieron en las primeras ediciones del Diccionario Académico, como voces inventadas, fueron más tarde suprimidos. Pertenecían al habla, no a la lengua.

(6) La complejidad de combinaciones en el plano del contenido no es comparable con lo que ocurre en el de la expresión. El paralelismo entre los planos dista mucho de ser total. Véase sobre esto E. Alarcos Llorach, *Unités distinctives et unités distinctes*, en *La Linguistique*, 1978 - volumen 14.

alusiones culturales recónditas. La relación autor-lector es paralela a la del hablante oyente. A un proceso de codificación lingüística que origina el texto poético sigue en el lector otro de descodificación que le permite captar el mensaje.

Veamos cómo puede ocurrir esto en el soneto que sigue<sup>7</sup>.

Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos, pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos  
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años vengadora,  
libra, oh gran don Iosef, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;  
pero aquella el mejor cálculo cuenta  
que en la lección y estudio nos mejora.

Quevedo está en el último período de su vida, seis años antes de su muerte. Se siente viejo, achacoso, desvalido de amigos y protectores, acosado por sus enemigos. Pero su temple de ánimo no se quiebra. Se refugia en la soledad, a solas con sus pensamientos. Y en su retiro vive una intensa vida de relación intelectual gracias a los libros de sus autores predilectos. Leer reflexivamente es como conversar con los mejores conversadores que han existido, y en condiciones óptimas de silencio y tranquilidad. Intuye la grandeza de la escritura y la de su perfeccionamiento en la imprenta; percibe su función mágica: salvar de la muerte las mejores conquistas del pensamiento humano, hacer posible que la letra, símbolo de la palabra, pueda volver a resonar como tal eterna-

---

(7) Está tomado de la edición de Blecua ya citada. He tenido también en cuenta el autógrafo que recoge J. O. Crosby en «En torno a la poesía de Quevedo», Castalia, 1967.

mente. Quevedo ha visto la maravilla que se esconde en el acto de coger un libro y ponerse a leer, a conversar, a pensar. La lectura es un tesoro inagotable que nos enriquece intelectualmente y que nos descubre el sentido profundo de la vida humana.

Las numerosas tachaduras y enmiendas en el autógrafo original nos muestran los pasos del autor para encontrar la palabra justa. Quevedo, que no solía poner título a sus poesías, sí lo hizo en este caso, lo que demuestra, según J. O. Crosby<sup>8</sup>, la importancia que daba a este poema. El resultado final, tras estas correcciones, es un soneto de una apretada unidad estructural, gracias a la cual el lector atento va avanzando hasta llegar a la experiencia del autor.

El contenido global está organizado en dos partes. La primera, correspondiente a los cuartetos, es un cuadro lleno de viveza y plasticidad, en el que el acto de leer se nos presenta como una conversación silenciosa. La segunda es una reflexión en torno a este hecho maravilloso. Hay una subdivisión en cada una de estas dos unidades, bien marcada estrófica y gramaticalmente.

El primer cuarteto constituye una oración de sentido completo, que exige por consiguiente, en una buena lectura; mantener el contraste entre los tonemas sucesivos hasta llegar a la cadencia final. La estructura oracional es sencilla: dos núcleos verbales coordinados, *vivo* y *escucho* más dos complementos con sus indicadores funcionales: *vivo en conversación con los difuntos* = *escucho con mis ojos a los muertos*; un sujeto gramatical común 'yo', con un predicado complejo que comprende los dos primeros versos. La organización de este predicado es semejante a la de los grupos sintagmáticos verbales: un núcleo nominal + dos términos adyacentes con parecidos indicadores:

<i>retirado</i>	<i>en la paz de estos desiertos</i>	<i>con pocos, pero doctos libros =</i>
<i>vivo</i>	<i>en conversación</i>	<i>con los difuntos</i>
<i>escucho</i>	<i>con los ojos</i>	<i>a los muertos</i>

(8) Obra citada. El título primero era *comercio de difuntos contrapuntos*.

El orden, aunque no difiere del habitual, requiere algunas observaciones. El comienzo por un adjetivo, *retirado*, referente a sustantivo no nombrado, exige una atención expectante, manifestada en la lectura por inflexiones tonales de suspensión o de semianticadencia. Pero los significados de los signos léxicos van creando un clima: *retirado* = 'alejado', *paz* = 'tranquilidad', *desiertos* = 'solitarios'. Estos contenidos se atenúan levemente al añadir = 'compañía', y *juntos* = 'reunidos' en cierta oposición con *desiertos* = 'solitarios'. En los dos versos siguientes, los dos grupos sintagmáticos están en un orden lógico común: Núcleos verbales + dos complementos que los precisan: *vivo en conversación con los difuntos* = *escucho con mis ojos a los muertos*. Al llegar a *vivo*, los dos primeros versos cobran sentido, y mentalmente reconstruidos: 'yo', *retirado en la paz de estos desiertos, con pocos, pero doctos libros juntos, vivo*. Pero en el complemento que acompaña a *vivo* inicia una contradicción con la anterior, que se irá acentuando: *vivo en conversación*, es decir, converso. Esto va en contra de las ideas de paz, aislamiento, soledad del primer verso. Conversar supone un hablante y un oyente, o que es alternativamente ambas cosas. Al añadir *con los difuntos*, se llega a los límites del rechazo. Se conversa con los vivos, no con los muertos. Pero como el signo lingüístico es abierto y una palabra se puede entender de muchas maneras, caben diversas interpretaciones. Conversar con los difuntos puede significar pensar en ellos, hablarles mentalmente o incluso de palabra, imaginar que ellos también nos dicen algo o nos contestan.

Para deshacer el equívoco hemos de continuar la lectura: *Y escucho con mis ojos a los muertos*. Aquí los dos complementos chocan violentamente con el sentido del verbo. Fijémonos primeramente en *escuchar con los ojos*. Las palabras cobran sentido en sus combinaciones con otras. El aparente absurdo de *escuchar con los ojos*, proviene de la destrucción del esquema esperado o paralelo *escuchar con los oídos, mirar con los ojos* y también *oír con los oídos, ver con los ojos*. Y es en la comparación con estos modelos, comparación que el oyente o lector hace de un modo instantáneo y automáti-

co, donde puede surgir la luz que ilumine el sentido. De los numerosos rasgos semánticos que una palabra encierra sólo un número mínimo de ellos es tenido en cuenta en cada enunciado concreto. Los demás quedan en suspenso, son no pertinentes. Lo que se llama a veces condensación conceptual es en realidad aligeramiento semántico. Gracias a él, la palabra trivial puede albergar el pensamiento novísimo. *Mirar, escuchar* tienen de común frente a *oír, ver*, el rasgo de 'atención' / 'no atención'. Ambos son por ello equivalentes a *atender*. El contrasentido de *escuchar con los ojos* se supera incorporando el rasgo de 'ojos' en *escuchar*. Al hacer eso, *escuchar* se ha transformado en *mirar*, 'atender con los ojos'. Pero este nuevo *escuchar* no posee un total equivalente con *mirar*. La referencia al oído no ha sido eliminada por completo, ha quedado como latente, como lo indican las reiteraciones *vivo en conversación, escucho* y otras que vendrán más tarde. Al añadir *a los muertos* («escucho con mis ojos a los muertos»), se insiste en la idea del verso anterior: vivo en conversación con los difuntos. Ahora se puede interpretar 'atiendo con mis ojos a los muertos'. Ahora bien, ¿es esto posible? ¿Qué quiere decir? La experiencia nos dice que se habla, se mira, se atiende a los vivos, no a los muertos. Aquí se trastrueca la relación habitual de las cosas. Se trata de una conversación extraña, pues soy yo, el vivo, el que escucho y son ellos, los muertos o difuntos, los que tienen voz. Hay una insistencia en la idea de conversación, pero silenciosa hasta el máximo, ya que por una parte, la del oyente, se ha eliminado el oído, se escucha con los ojos, esto es, se mira; y por la del hablante, se ha suprimido la voz, ya que se trata de muertos, el símbolo del eterno silencio, como indican expresiones comunes del tipo *callados como muertos, silencio de muerte*.

Para superar estas dificultades, el poeta ha dejado caer en los primeros versos algunos indicios que nos pueden poner en la verdadera pista. No se trata de trucos, sino de medios que nos fuerzan a pensar. Si ponemos en relación este especialísimo *conversar con libros* del segundo verso, todo puede empezar a aclararse; y también si reparamos en el paralelismo ya aludido entre *retirado en la paz de estos desiertos con pocos pero doctos libros juntos* y *vivo en conver-*

sación con los difuntos. De este cotejo parece deducirse una clara relación entre *libros* con *muertos y difuntos*. Pero es necesario proseguir la lectura para confirmar o rectificar esta primera impresión.

El segundo cuarteto está organizado de modo semejante al primero. Al sujeto 'yo', presente en *escucho* y *vivo*, corresponde ahora un 'ellos' en *enmiendan, fecundan, hablan, entendidos, abiertos*. Para saber a qué sujeto real corresponde este 'ellos', hay que tener en cuenta, además de los rasgos gramaticales, los semánticos y su congruencia con el resto del enunciado. Se trata de algo que puede abrirse o cerrarse, entenderse o no entenderse; que se dirigen a mí aunque de modo silencioso. Teniendo en cuenta todo esto, se impone la conclusión de que *libros* del segundo verso, transmutados luego en *muertos y difuntos*, ha pasado a ser el sujeto de los verbos en el segundo cuarteto.

Los dos últimos versos del cuarteto definen de modo insuperable la función de los libros:

Y en músicos callados contrapuntos  
al sueño de la vida hablan despiertos.

Otra vez, para comunicarnos o insistir en la vivencia original, se recurre a la armonía de contrarios. No se trata de un mero juego verbal. La nueva idea exige la ruptura de los moldes usuales. Contrapunto es en la técnica musical la armonía de voces contrapuestas. La armonía de contrarios es el equivalente en el lenguaje literario al contrapunto en el musical. Es el modo de llegar a la expresión perfecta, el único camino para decir lo que nunca se ha dicho porque nunca se ha pensado<sup>9</sup>. Las notas que emiten los libros para el lector son calladas, porque están cifradas en letras como las notas de un pentagrama; pero son al mismo tiempo músicas, porque la música, la voz originaria está latente y como tal puede resonar en el lector. Esto es el significado de *escuchar con los ojos*, 'atender a la letra', pero tras ella está la palabra con todo su simbolismo fónico o semántico.

---

(9) Así lo dice el Diccionario de Autoridades al definir el contrapunto: «Concordancia armoniosa de voces contrapuestas... Dícese contrapuestas, porque estas

Estos libros familiares, amados en la intimidad por nosotros, como contrapuntos músicos callados *al sueño de la vida hablan despiertos*. Otro excelente verso que mediante la armonía de contrarios nos lleva de la consideración trivial a la raíz profunda. Los libros, de autores ya muertos, nos hablan a nosotros los vivos: ellos, ya definitivamente despiertos, vigilantes, porque no pueden dejar de ser lo que han sido, dictando perpetuamente su lección a quien quiera oírla. Y, frente a ellos, la vida de cada uno de nosotros en permanente cambio, escurriéndose de entre las manos, convirtiéndose en recuerdo, al igual que el sueño. Realidad y sueño se confunden en una consideración metafísica. Son radicalmente tiempo, memoria que progresivamente se desvanecen<sup>10</sup>. Quevedo, que ha mirado insistentemente a la vida bajo la perspectiva de la muerte subyacente en ella, siente la perdurabilidad de las grandes obras del pasado; y en contrapartida, ve la vida contemporánea, la suya y la de los que están en su entorno, como algo que se va desdibujando al igual que los sueños del amanecer. Esta visión sorprendente, la vida como muerte porque hacia ella caminamos, y lo muerto como inmortal, incambiable, tiene un reflejo lingüístico: *el sueño eterno* para referirse a los muertos se ha convertido en *el sueño de la vida*.

A través de los ocho primeros versos el lenguaje coloquial ha sido sometido a un enorme grado de tensión con objeto de reflejar el sentido profundo de la lectura. Los libros son como grabaciones silenciosas que podemos oír cuando nos place. Con la ventaja sobre nuestras grabaciones de que en principio son silenciosas, y que tienen la música que cada uno de nosotros sepamos sacarles.

El cuadro de la lectura se desenvuelve en dos actos o escenas. En el primero (primer cuarteto) aparece el receptor del mensaje, el oyente, con atención concentrada al máximo,

---

especies, que la música llama perfectas...» Para Parker (artículo citado), el efecto que debe producir un concepto bien ideado es comparable al del relámpago en una tempestad nocturna: ilumina con repentina brillantez los objetos que la oscuridad no dejaba distinguir»; pero para distinguirlos, hay que intuirlos primero.

(10) Ver F. Ayala, *Sueño y realidad en el Barroco*, en *Insula*, n.º 184, 1962.

lo que corrientemente se dice *todos oídos*, pero aquí sin intervención de este órgano, pues la atención es visual. Las condiciones para captar el mensaje son las mejores: paz, silencio de muerte, aislamiento. El segundo acto, en el segundo cuarteto, es más dinámico. Está centrado en el emisor del mensaje, los emisores, que enmiendan, fecundan, hablan al sueño de nuestra vida. Su actividad se desarrolla en un clima de silencio, de mudez, pero que puede ser percibida como música sonora para quien se compenetre con ella.

En los tercetos cambia el tono y el contenido y, por tanto, el tratamiento del material lingüístico. Al cuadro que mostraba la experiencia del lector oyente por medio de la técnica de claro oscuro (armonía de contrarios) suceden ahora consideraciones de tipo general y abstracto. El esfuerzo semántico se aloja en el autor y lector.

El primer terceto, constituido por una sola oración, destaca por su fuerte hipérbaton. Los grupos sintagmáticos que se van sucediendo han de permanecer en la memoria para, al final, reordenarlos y deducir el sentido. Observemos el orden en que figuran.

1.º *Las grandes almas que la muerte ausenta*. La función gramatical de este grupo queda pendiente de lo que sigue; pero por su contenido guarda una evidente relación con lo anterior. Es como una nueva clave que confirma la interpretación que ya habíamos supuesto. Estas grandes almas son los muertos o difuntos que nos hablan silenciosamente en sus libros. Son los muertos inmortales, presentes eternamente en sus obras.

2.º *De injurias de los años vengadora*. La anteposición del término adyacente al núcleo nominal es corriente en la poesía española de todas las épocas. Gracias a este orden, los dos grupos nominales quedan realzados semántica y fónicamente. Gramaticalmente el verso está desconectado con el anterior. Pero hay una serie de conexiones semánticas con todo lo precedente. Por ello la coherencia lógica no se interrumpe. A *las grandes almas*, ausentadas por la muerte, siguen *los*

años, el paso de días que todo lo deforma o lo destruye, lo *injuria* ( *de injurias de los años*), y el ansia de que alguien o algo detenga esta marcha hacia la ruina. De ahí, *vengadora* de la fuerza aniquiladora. Gramaticalmente la coherencia queda en suspenso o en suspense hasta el verso siguiente.

3.º *Libra, oh gran don Iosef, docta la empremta*. El hipérbaton, ahora leve, continúa hasta el punto. Pero el orden del poema mantiene la expresividad. A *vengadora* que implica la idea de revancha frente a lo que nos está destruyendo, sigue *libra*, es decir, el logro, seguido de una apelación como de grito de júbilo, y por fin la mención de esa fuerza liberadora, *la docta empremta*. Al llegar aquí, los membra disiecta se reordenan automáticamente: *la docta empremta, vengadora de injurias de los años libra, oh gran don Iosef, a las grandes almas que la muerte ausenta*<sup>11</sup>.

El hipérbaton no es aquí una manía latinizante. Viene exigido por la coherencia con todo lo anterior. El comienzo por *grandes almas*, conduce, tras varios tanteos (*lleva, esconde* son los primeros verbos en el autógrafo)<sup>12</sup>, a la elección definitiva de *ausenta*, que por ello pasa a funcionar como transitivo. De este modo, *grandes almas* se comporta en realidad como sujeto paciente: *las grandes almas que la muerte ausenta = que se ausentan o son alejadas por la muerte*. *Ausenta* nos lleva a la idea de presencia: ausente es el que estará presente. Y en este caso indica ausencia material de los escritores, pero eterna presencia espiritual en sus escritos. La unidad del terceto se destaca por la clara asociación del final *docta empremta* con el comienzo *grandes almas*, y también con *doctos libros* del primer cuarteto. Hay como una insistencia o reiteración en la misma idea por si algún lector aun no ha llegado a ella.

Al cuadro de la lectura, centrada en el receptor del mensaje primero y al emisor después, ha seguido ahora la explicación de cómo es posible esta maravilla de la conversación

(11) Si hay coma tras de *injurias*, tal como aparece en Blecua, *de injurias de los años* pasaría a depender directamente del verbo: *libre de la injuria de los años*.

(12) Crosby, obra citada.

silenciosa. La invención de la escritura, la imprenta después, ha hecho una realidad el milagro de salvar de la muerte el pensamiento de los mortales.

El soneto se cierra con una reflexión más general sobre la esencia de la vida humana en su realidad más radical, y cuál ha de ser en consecuencia nuestra actitud ante este hecho. El Quevedo metafísico se muestra en todo su vigor expresivo. Siente su vida y la de todos como marcha inexorable hacia su destrucción: *En fuga irrevocable huye la hora*. Otro gran poeta moderno ha expresado también bellamente la misma sensación:

Al borde del sendero un día nos sentamos;  
ya nuestra vida es tiempo<sup>13</sup>.

El sentimiento de fluidez se intensifica semánticamente por la reiteración de *fuga + huye*, y fónicamente por la acumulación de sonidos fricativos /f, g, y/. En el grupo fónico final, el predominio vocálico con el apoyo de consonantes de mínima tensión contribuye al efecto de ligereza: /úye la óra/. El adjetivo *irrevocable* con su silabismo más complejo y su erre fuerte en contraste con las demás palabras del verso se siente como un símbolo de la imposibilidad de la siempre ansiada marcha atrás.

El terceto gira en torno a los dos núcleos verbales en coordinación adversativa restrictiva: *huye, cuenta*. No es posible detener la marcha del tiempo en nosotros, pero sí aprovecharlo de muchos modos. El mejor es el dedicado al estudio. La sabiduría que brota de la meditación lectora puede acompañarnos en nuestro peregrinar. El poeta aprovecha hábilmente las dos acepciones de *hora*: el tiempo en general (*huye la hora*) y la hora concreta (aquella que en la lección y estudio nos mejora). *Cálculo* tenía en aquella época el sentido de piedrecilla. Se cree que Quevedo en *el mejor cálculo cuenta* hace referencia a la costumbre antigua de señalar con piedra blanca los días favorables y con una negra los nefastos<sup>14</sup>. Pero es

(13) A. Machado, Poesías completas, XXXV.

(14) Crosby, obra citada; Corominas, DCELC, s. v. *cálculo*.

posible que el sentido moderno de cómputo esté también presente, con lo cual se produciría una intensificación de *contar*.

Los sujetos de las sucesivas estrofas, que coinciden con las partes de la composición, se han ido haciendo más generales (*yo, los libros, las grandes almas*) hasta concluir en el de mayor extensión: *hora* = tiempo. Justamente en el último verso aparece nombrada de modo directo la palabra o palabras claves de toda la composición: *lección* 'lectura', *estudio* 'lectura reflexiva'. El poema es un elogio de la lectura silenciosa, y al mismo tiempo un excelente ejemplo del esfuerzo que el lector debe hacer para adueñarse del sentido. Las palabras finales *lección, estudio* no son un acertijo. Llegamos a ellas como culminación de un proceso de atención y de ahondamiento pensante, igual que el recorrido por el autor. El entender a otro, bien de palabra bien por escrito, es esto: acompañarle atentamente en sus palabras para saltar después a sus ideas, a sus vivencias singulares. Quevedo ha disfrutado con la lectura, ha intuido la maravilla que significa la invención de la escritura y de la imprenta. Lo que llamamos lectura silenciosa o interpretativa es para él un tipo especial de conversación: muda, sin voces perturbadoras, pero precisamente por ello en condiciones inmejorables de generar el pensamiento en cada lector.

La lección que Quevedo nos dicta en este poema sigue con plena validez en este siglo XX. La cultura ha crecido. Hay mucha gente que sabe leer. Pero la cultura no brota naturalmente como las hojas de los árboles en todas las primaveras. Es algo muy delicado. Está ahí, apilada en los estantes de nuestras bibliotecas. Pero para que siga viviendo hemos de trabar contacto con ella individualmente y en silencio. Como en el siglo XVII, tenemos que conversar con los difuntos y escuchar con los ojos a los muertos. Si esto no ocurre, los pensadores del pasado se habrán muerto y nuestra cultura se morirá un poco. Hoy estamos rodeados de ruidos. Hay supervaloración de imagen<sup>15</sup> (visual, acústica) sobre la letra que es

---

(15) Como dice bien J. L. Pinillos, «la hipertrofia de la imagen a costa de la palabra conduce a la potenciación de los niveles inferiores de la comunica-

símbolo del pensamiento. La técnica publicitaria ha extendido el slogan, la consigna reiterada en vez de la reflexión. Y esto es evidentemente un peligro para el pensamiento racional, que surge de la conversación serena, o de la meditación silenciosa a que nos lleva la lectura. Leer es conversar sin ruidos perturbadores. Y esta conversación nos hace más conscientes, más plenamente hombres. Esta es la gran lección que Quevedo nos dicta en esta hora.

JESÚS NEIRA