

REVISTA
DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TOMO LXVII

JULIO-DICIEMBRE 1987

Cuadernos 3.^o-4.^o

REIVINDICACION DE PABLOS

En toda narración en que un individuo relata acontecimientos de su vida pasada podemos suponer, al menos teóricamente, la existencia de dos planos: en uno de ellos se despliegan las peripecias del actor y en el otro se inscribe el punto de vista del narrador acerca de esos hechos de su vida pasada. Estos dos planos pueden ser distinguidos claramente en toda narración en que el narrador muestre voluntad de separarlos¹. Este es el caso del *Guzmán de Alfarache*, donde el narrador cuenta su vida superponiéndole comentarios en los que se muestra en desacuerdo con su proceder pasado. Guzmán destaca netamente los dos planos: le mueve a ello el arrepentimiento de sus errores y el deseo de ofrecer su relato como lección moral para un lector al que interpela repetidamente. Es importante observar el tipo de relación entre narrador y destinatario en este caso: el narrador impregna de sinceridad esa narración buscando el acuerdo moral del destinatario. También en el *Lazarillo de Tormes* tal delimitación de planos es obvia, aunque no explícita: como en el *Guzmán*, el Lázaro actual que consiente en que su mujer sea la amante de un cura se distingue con precisión del Lázaro inocente del pasado².

¹ Esta separación de niveles la establece GÉRARD GENETTE en *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), quien analiza la obra de Proust para ejemplificar su distinción metodológica entre "modo" (¿Quién percibe?) y "voz" (¿Quién habla?). Véase también su *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983), donde aclara y reafirma los conceptos de "voz" y "modo".

² En una primera redacción de este trabajo se usaba el concepto de "narratario" donde ahora se dice simplemente "destinatario". El cambio se debe a la dificultad, cada vez mayor, de distinguir entre las numerosas instancias receptoras del discurso que proliferan en la teoría literaria reciente y, sobre todo, al hecho de que las observacio-

En el *Lazarillo* la distinción de los dos planos no es voluntad expresa del narrador como lo es en el *Guzmán*. En éste se acentúa la radical diferencia entre su pasado pecador y su presente piadoso, mientras que Lázaro nos muestra la continuidad entre su pasado de pobreza y su presente de estabilidad para justificar así su caída moral. Guzmán tiene voluntad de señalar la diferencia entre pasado y presente; Lázaro quiere persuadirnos de la continuidad de su vida y así, de la ineludible necesidad de su consentimiento al adulterio de su mujer. Lázaro no se dirige al "curioso lector" en general, sino que su destinatario es un "Vuestra Merced" a quien Lázaro cuenta su caso. La relación entre narrador y destinatario es así la de siervo-señor, a quien aquél trata de complacer al acceder a relatarle su caso y a quien, al mismo tiempo, trata de convencer de la necesidad que preside su proceso vital³.

nes que se hacían acerca del narratario pueden hacerse sin problema alguno acerca del destinatario. En otras palabras, la aplicación del concepto de narratario al *Buscón* no nos llevaba a conclusiones que no puedan sacarse con un término más neutro y que no presenta dificultades de definición como es el de "destinatario". Las dificultades metodológicas no han impedido que DARÍO VILLANUEVA, en su "Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca", en *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984), págs. 343-67, establezca una distinción entre "lector implícito representado", "lector implícito no representado" y "narratario" y la aplique al corpus picaresco. Darío Villanueva distingue en el *Buscón* entre "narratario" ("vuestra merced"), que él ve como "mero atavismo del *Lazarillo* por haber perdido toda funcionalidad" (pág. 354) y un "lector implícito representado" al que el narrador se dirige en varios momentos, especialmente en el libro tercero. Para el concepto de narratario véase GERALD PRINCE, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 4 (1973), 178-96 y MARY ANN PRWOWARCZYK, "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory", *Genre*, 9 (1976), 161-77. WILLIAM RAY, "Recognizing Recognition: The Intra-Textual and Extra-Textual Critical Persona", *Diacritics* (Winter, 1977), 20-33, expresa fuertes dudas acerca del concepto de narratario y de su utilidad. En mi reseña del libro *Vida del Buscón llamado don Pablos*, de ROSA NAVARRO DURÁN (Barcelona: Laia, 1983), publicada en *Uhula*, 1 (1984), 131-34, hice ya un resumen de este trabajo, pero usando todavía el concepto de narratario. Este concepto lo usé también en "La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*", aparecido en *Hispanic Journal*, 6 (1985), 123-136. Para las relaciones entre el narrador y los destinatarios del *Buscón* consúltese HARRY SIEBER, "Apostrophes in the *Buscón*: An Approach to Quevedo's Narrative Technique", *Modern Language Notes*, 83 (1968), 178-211.

³ FRANCISCO RICO, *La novela picaresca y el punto de vista* (2.^a ed. Barcelona: Seix Barral, 1976), asevera que el "caso" del *Lazarillo* es el del adulterio de su mujer. GONZALO SOBEJANO, "El *Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes", *Hispanic Review*, 43 (1975), pone en duda que el "caso" sea el que aduce Rico, ya que cree que se trata más bien del "proceso de cómo Lazarillo con fuerza y maña, venció la fortuna contraria hasta salir a buen puerto" (pág. 30). Francisco Rico replica a esta objeción con buenas razones en "Nuevos apuntes sobre la carta de Lázaro de Tormes", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid: Cátedra, 1983), páginas 413-25. Cualquiera que sea el "caso" lo importante para este trabajo es que en el *Lazarillo* la relación entre el narrador y el destinatario es la del inferior complaciente que trata de buscar aprobación a su conducta pasada.

La aparición del Guzmán hizo que los lectores vieran su similitud con el Lazarillo y que se creara así, al ser clasificadas ambas novelas bajo un mismo tipo, una poética no escrita del género picaresco, originando la aparición de un modelo que escritores posteriores tomaron como referencia al escribir novelas similares⁴. Pero parece que no todos los continuadores del género lo entendieron del mismo modo: "No se entendió que Lázaro y Guzmán nos cuentan cosas para que comprendamos el porqué de su estado presente. Y así Justina, Pablos o Teresa de Manzanares se limitan a embastar sus peripecias, sin jerarquía alguna"⁵.

Es cierto que Pablos no cuenta para explicar su estado presente. Pero de todos modos Lázaro y Guzmán cuentan por razones diferentes: Lázaro quiere convencer a su destinatario de la necesidad de ciertas acciones suyas y, por lo tanto, justificar su pasado, mientras que Guzmán condena totalmente su vida pasada a la luz de la verdad de su estado presente. Y si Lázaro quiere justificar su situación de marido consentidor y Guzmán condena su pasado, la gran diferencia en el *Buscón* es que Pablos no pretende ni justificar ni condenar su vida. Pablos no narra para pedir aprobación como Lázaro ni para mostrar al lector el camino a evitar como Guzmán, sino para, en respuesta implícita a sus predecesores, mostrar la aceptación de su pasado. Por eso su narración no contiene justificaciones ni condenas morales: su relato lo presiden la autoironía y la amoralidad.

Pablos cambia a lo largo de su vida y este cambio lo podemos inferir del punto de vista desde el que está narrado su pasado. De un muchacho un tanto ingenuo y con imposibles pretensiones de nobleza se convierte en un hombre lúcido, no avergonzado de su vida ni necesitado de aprobación, sino irónico y amoral. Pablos escribe desde el margen de la sociedad: ha comprendido perfectamente no sólo su imposibilidad de ascenso social sino también la falsedad radical de los valores sociales, y desde esa clarividencia cuenta su vida a un destinatario con el que mantiene unas relaciones que parodian a las que sostienen Lázaro y Guzmán con los suyos. A diferencia de Guzmán, Pablos no predica al "curioso lector" la verdad de su presente a costa de condenar sus errores del pasado, sino que acepta su vida de pe-

⁴ Para el proceso de formación de la picaresca como género son esenciales los artículos de CLAUDIO GUILLÉN, "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I (Madrid: Castalia, 1966), págs. 221-31 y "Toward a Definition of the Picaresque", en su *Literature as System* (Princeton: Princeton University Press, 1971), págs. 71-106 y el de FERNANDO LÁZARO CARRETER, "Para una revisión del concepto novela picaresca", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), págs. 27-45.

⁵ LÁZARO CARRETER, "Para una revisión", págs. 38-39. Esta es también la opinión de FRANCISCO RICO, *La novela picaresca*, especialmente pág. 116 y nota 67, pág. 127.

gador, y parodiando al *Lazarillo* se dirige a un interlocutor con el que aparentemente se muestra sumiso, pero del que en realidad se burla. Esto se ve en que Pablos, dirigiéndose a un "v. m." como hacía Lázaro, con falsa sumisión y complacencia, lo entretiene con moralizaciones que por triviales delatan la parodia.

El camino de la picardía

Desde el muchacho ingenuo y ambicioso que no parece darse cuenta del deshonor que conlleva el ser hijo de padres como los suyos hasta el hombre que decide irse al Nuevo Mundo en busca de mejor fortuna, hay una evolución en la que pueden distinguirse varios momentos decisivos⁶. Ingenuidad y pasividad caracterizan la infancia y primera juventud de Pablos, desde sus primeros incidentes en la escuela hasta su estancia en el pupilaje de Cabra. Es a su llegada a Alcalá cuando Pablos pierde su ingenuidad y de víctima pasiva decide convertirse en personaje activo. En Alcalá, tras la bienvenida a escupitajos en la Universidad y el incidente nocturno en la posada, Pablos, por primera vez, decide poner en marcha su voluntad: "Vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos"⁷. Para Alexander Parker esta es la primera de las dos decisiones

⁶ De Pablos se ha dicho que no cambia, que no hay diferencia entre el actor y el narrador. Para RICHARD BJORNSON, *The Picaresque Hero in European Fiction* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1977), el narrador es moral y psicológicamente igual que el personaje (pág. 113). DOMINGO YNDURÁIN en la "Introducción" a su edición del *Buscón* (Madrid: Cátedra, 1980) opina que Pablos, a diferencia de Lázaro y Guzmán, "no alcanza una situación desde la que le sea posible contar y juzgar su propia vida", motivo por el que la doble perspectiva típica de las anteriores novelas picarescas se ve aquí sustituida por una nueva: "Por una parte Pablos nos informa... de sus defectos propios o heredados, pero, en otros casos, la censura y ridículo del protagonista —o de las figuras con que topa— se produce desde una óptica real... que no es la de Pablos", sino la del autor, quien impone su punto de vista por boca de Pablos, pero traicionándolo al mismo tiempo (pág. 20). Por esto "Pablos es un simple relator de hechos o tipos, no un carácter que filtra la información" (pág. 21). En este trabajo se trata de demostrar precisamente lo contrario: el personaje Pablos evoluciona hasta convertirse en un narrador muy diferente al personaje y la ambigüedad del *Buscón* procede precisamente de que ambos puntos de vista (el del personaje y el del narrador) están inscritos en la obra: pero mientras el punto de vista del personaje está clara e inocentemente expuesto, el del narrador hay que deducirlo, pues no es explícito. En lo que sigue se mostrarán los cambios que conducen a un narrador diferente al personaje (pero entre los que hay continuidad) y se explicitará el punto de vista del narrador.

⁷ FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vida del Buscón llamado don Pablos* (Salamanca: Filosofía y Letras, 1965), pág. 74. Los números de las páginas en citas sucesivas se referirán a esta edición y se insertarán directamente en el texto. La edición es de Lázaro Carreter.

vitales que conducirían a Pablos por el camino de la picardía, pero a mi entender en estos episodios no se nos muestra que Quevedo haga a Pablos responsable moral de sus decisiones (por ser tomadas en libertad, afirma Parker), sino más bien la necesidad y capacidad de adaptación a un entorno cruel, regido por la fuerza y el engaño⁸. La relación entre responsabilidad moral e infortunios padecidos que postulan los críticos ingleses queda sin valor si nos fijamos que ya antes de Alcalá —y, por lo tanto, antes de su decisión de ser bellaco— la vida de Pablos consiste en un cúmulo de desgracias. Pablos no tiene otra opción para su comportamiento, ya que sin libertad no hay responsabilidad —y el pícaro pocas posibilidades de elección tiene en el mundo en que se mueve— ni hay ante él un solo ejemplo de virtud —que él pudiera imitar— entre todos los que le rodean⁹. No hay,

⁸ ALEXANDER A. PARKER, "The Psychology of the Pícaro in *El Buscón*", *Modern Language Review*, 42 (1947), pág. 64, quien continúa así: "The decision is no automatic one, independent of the will; it is a deliberate resolution arrived at after prolonged thought... We must recognize that Quevedo is holding him morally responsible for his choice of action". PETER DUNN, "El individuo y la sociedad en la *Vida del Buscón*", *Bulletin Hispanique*, 52 (1950), 375-96, cree que la decisión de Pablos en Alcalá señala el comienzo de su declive moral, opinión que también sostiene HENRY ETTINGHAUSEN, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement* (Oxford: Oxford University Press, 1972), pág. 127. También EDWIN WILLIAMS, "The Conflict between Author and Protagonist in Quevedo's *Buscón*", *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977), observa que, tras Alcalá, a Pablos sólo le queda su deseo de ser caballero, pero reconoce que su camino hacia la virtud "has been blocked by the very nature of his circumstances" (pág. 50).

⁹ CARROLL B. JOHNSON, "*El Buscón*: Don Pablos, Don Diego y Don Francisco", *Hispanófila*, 51 (1974), 1-26 y AUGUSTIN REDONDO, "Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*", en MAXIME CHEVALIER et al., eds., *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux: P. U. de Bordeaux, 1977), han demostrado, independientemente el uno del otro, que don Diego Coronel no es el personaje modélico que muchos habían creído ver, sino que se trata de un miembro de una familia conversa. Don Diego había sido calificado como "la única persona virtuosa" por P. DUNN, "El individuo", pág. 384; "the conscience of Pablos, before which he is weaponless", por E. MAY, "God and Evil in the *Buscón*", *Modern Language Review*, 45 (1950), pág. 328; para ALEXANDER A. PARKER, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa* (Madrid: Gredos, 1971), don Diego es "el símbolo de todo lo bueno y verdadero frente al mundo ilusorio de la delincuencia" (pág. 108). MAURICE MOLHO, en su *Introducción al pensamiento picaresco* (Salamanca: Anaya, 1972), manifiesta que "Don Diego Coronel, aristócrata de pura cepa y terrateniente con sólidas rentas... es el único que escapa a la cosificación" (pág. 153); pero en "Cinco lecciones sobre el *Buscón*", en su *Semántica y poética* (Barcelona: Crítica, 1977), tras reconocer el descubrimiento de C. Johnson y A. Redondo, acepta los orígenes conversos de don Diego y manifiesta que ahora le parece mejor "asentar el *Buscón* en una lectura triangular don Pablos/don Diego/don Toribio", en la que estos personajes se opondrían binariamente, siendo el par contrastivo don Toribio/don Diego la clave del *Buscón*: "Don Toribio representa una nobleza no-potente (por carencia de dinero), oponiéndose a don Diego, representativo de una no-nobleza potente (por dinero), acogida ya en el estamento superior al que aspira" (pág. 113). Esta última interpretación

además, en la obra énfasis alguno sobre su posible responsabilidad moral, sino que lo que se destaca es el cambio de la inocencia a la astucia, y esto es lo que Quevedo insiste en resaltar en las aventuras que Pablo protagoniza en Alcalá tras su decisión de ser bellaco.

La segunda decisión a que se refiere Parker tiene lugar cuando don Diego, al tener que dejar Alcalá, ofrece a Pablos el pasar a servir a otro caballero, a lo que éste rehúsa: "Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos: más alto pico y más autoridad me importa tener" (pág. 94). Su resolución de ser bellaco llevaba aparejada una actitud más activa frente al mundo y efectivamente señala sus comienzos de pícaro, pero vemos que al mismo tiempo Pablos continúa con sus sueños de ascenso social. Everett Hesse ha señalado con acierto que en la vida de Pablos hay dos líneas de acción que se van desarrollando simultáneamente hasta que al final convergen: estas dos líneas son su metamorfosis en pícaro y su transformación en pretendido caballero¹⁰. Veamos un ejemplo de esta alternancia. En Segovia, adonde va a recoger la herencia de su padre, Pablos muestra, ante todo, su faz de falso caballero. Se hace pasar por tal en la calle, pero queda desenmascarado al reconocerle su tío el verdugo. En casa de éste su vergüenza continúa y lo único que desea es cobrar su herencia y huir, debido al desprecio que le inspiran su tío y amigos: "Escandalicéme mucho, y propuse de guardarme de semejantes hombres. Con estas vilezas e infamias que veía yo, ya me crecía por puntos el deseo de verme entre gente principal y caballeros" (pág. 143). Pero contra lo que pudiera parecer por estas declaraciones —y aquí vemos la alternancia entre sus ansias de ser caballero y su picardía—, cobrada su herencia, no pone en práctica inmediatamente sus ambiciones. Camino de Madrid asoma de nuevo el pícaro, iluminado por el relato de don Toribio acerca del modo de vivir en la Corte a base del engaño:

parece un intento un tanto forzado para mantener lo que era el centro de su primera lectura de la obra, es decir, la denuncia desde la ideología aristocrática de los intentos de ascenso social de los estamentos inferiores. JAMES IFFLAND, "Pablos' Voice: His Master's? A Freudian Approach to Wit in *El Buscón*", *Romanische Forschungen*, 91 (1979), 215-43, ofrece ideas sugestivas acerca de las relaciones de Pablos con don Diego y don Toribio. Relacionado con la libertad y la responsabilidad moral está el tema del determinismo hereditario de Pablos, el cual es postulado por numerosos autores: AMÉRICO CASTRO, "Perspectiva de la novela picaresca", en sus *Semblanzas y estudios españoles* (Princeton: n.e., 1956), pág. 78; M. MOLHO, *Introducción*, pág. 131; MICHEL y CÉCILE CAVILLAC, "A propos du *Buscón* et du *Gusmán de Alfarache*", *Bulletin Hispanique*, 75 (1973), pág. 120; CONSTANCE H. ROSE, "Pablos' «damnosa heritas»", *Romanische Forschungen*, 82 (1970), 94-101. Si la "tara original" de Pablos "predetermina y legitima su execrable destino" (MOLHO, *Introducción*, pág. 131) no cabe hablar de libertad y responsabilidad moral en sus decisiones.

¹⁰ EVERETT W. HESSE, "The Protean Changes in Quevedo's *Buscón*", *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1979), pág. 244.

“Cenó conmigo el dicho hidalgo, que no traía blanca y yo me hallaba obligado a sus avisos, porque con ellos abrí los ojos a muchas cosas, inclinándome a la chirlería” (pág. 162). Pablos parece olvidar su propósito de llegar a ser caballero y se embarca en la aventura gratuita de la caballería chirle. Esta decisión parece tener mucho de irreflexiva dados los proyectos que el pícaro tenía al partir de Segovia, pero, por una parte, muestra que Pablos ha descubierto que tiene todavía mucho que aprender —es la primera vez que se abre al mundo por sí solo, fuera de la protección de su familia o de don Diego— y, por otra, descubre en él una voluntad lúdica, un deseo de poner a prueba su capacidad de conquistar el mundo a través del juego y del engaño. T. E. May mantiene que la unión con don Toribio señala un punto decisivo al convertirse Pablos en víctima de su propio engaño: “He begins by believing that for the world at large truth lies merely in appearance and opinion”¹¹. Efectivamente, Pablos es víctima de su creencia de que la realidad no es más que apariencias, pero sólo por un tiempo limitado. Al ser desenmascarado por don Diego, Pablo nos mostrará no que su inteligencia había sido desbordada, sino que todavía conservaba rasgos de inocencia. Este nuevo avatar de su inocencia será ya el último; Pablos está en lo cierto al pensar que la realidad no es más que juego de apariencias: lo que aprende tras el castigo es que ese juego se desarrolla en círculos comunicados entre sí. La vida de la Corte es realmente un baile de máscaras, pero Pablos no ha sido invitado al baile de los caballeros.

En su actividad en compañía del grupo de don Toribio encontramos así reunidas todas las características proteicas de Pablos: seducido por la vida de falsas apariencias se entrega a la picardía por el simple placer de practicarla, pero sin abdicar de sus pretensiones de grandeza; pícaro aspirante a caballero, pero ya lúcido observador de las máscaras, se entrega al placer del engaño en un juego nihilista que no aporta nada a sus ambiciones. En este episodio de sus aventuras es necesario señalar otras dos características de Pablos que han pasado frecuentemente desapercibidas. El buscón muestra una dignidad moral insospechada en un pícaro cuando se niega a ir a comer la sopa de los frailes de San Jerónimo aduciendo “que no son tan cortas mis faltas que se hayan de suplir con sobras de otros” (pág. 177)¹². En lugar de ir a comer la sopa, Pablos se plantea la posibilidad de ir a comer con el dinero que posee y cuya existencia ocultó a don Toribio: “Iba yo fiado en mis escudillos, aunque me remordía la conciencia el ser contra

¹¹ TERENCE E. MAY, “God and Evil in the *Buscón*”, pág. 327.

¹² Este rasgo moral que se descubre en Pablos cuando se sobrepone al hambre ha sido mostrado por CATHERINE VERA, “La comida y el hambre en *El Buscón*”, en VERN G. WILLIANSSEN y A. F. MICHAEL ATLEE, eds., *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977), págs. 147-49.

la orden comer a su costa quien vive de tripas horras en el mundo" (página 178). Aun teniendo ciertos escrúpulos Pablos decide ir contra las leyes chirles: "Angustiéme de manera que me determiné a zamparme en un bodega de los que están por allí" (pág. 178), lo que no llega a hacer por aparecer una ocasión para comer por cuenta ajena. Al ocultar el dinero a sus compinches y al romper la regla del grupo de nunca comer a costa propia Pablos muestra su individualismo feroz, su falta de integración en cualquier grupo, su marginalidad incluso con respecto a un grupo marginal.

El muchacho se entrega a diversas correrías picarescas y no vuelve a recordar su aspiración central hasta después de la desgraciada aventura con la hija de su posadera. Tras este episodio Pablos llega a la conclusión de que el mejor modo para llegar a ser caballero es casarse con una joven rica, pero su mala fortuna le hace escoger como candidata a una prima de su antiguo amo don Diego y el buscón será desenmascarado, apaleado y acuchillado. Después de su convalecencia y de un período en el que se dedica a pedir limosna, toma la decisión de abandonar Madrid: "Determiné de salirme de la corte, y tomar mi camino para Toledo, donde ni conocía ni me conocía nadie" (pág. 253). Pablos renuncia definitivamente al ascenso social y su deseo de anonimato hay que entenderlo como un deseo de enterrar de nuevo su pasado. Camino de Madrid desde Segovia le interesaba ocultar sus orígenes; ahora, camino de Toledo, desea olvidar el fracaso de su intento de mejorar en la escala social.

Pérdida de la vergüenza y marginalidad

Borrón y cuenta nueva. Los haberes de Pablos se reducen a una experiencia que le ha revelado, sobre todo, la imposibilidad de trascender sus orígenes sociales, una cicatriz que le recordará para siempre la inutilidad de sus esfuerzos por salirse de sus límites y una soledad (y libertad) total. Recapitulemos: en el duro camino para salir de la nada Pablos se desembaraça de su inocencia en Alcalá al mostrársele la necesidad de la astucia y del engaño para sobrevivir en un medio cruel; la charla con don Toribio y su posterior experiencia madrileña le enseñan que la sociedad es un juego de máscaras en el que todos tratan de engañarse mutuamente; con el castigo sube un peldaño más en el camino de la lucidez, al comprender la imposibilidad de trascender su estamento social. Consiguientemente renuncia a sus aspiraciones y al mismo tiempo pierde también la vergüenza, sentimiento que hasta entonces emergía en él cuando se le planteaba un conflicto entre

sus orígenes y sus deseos de ascenso social¹³. Al renunciar a la mejora el conflicto ya no se le vuelve a plantear y, lógicamente, tampoco volverá a sufrir vergüenza. Un nuevo Pablos se nos mostrará en los episodios de su vida que se desarrollan hasta su marcha al Nuevo Mundo. Además de ni mencionar siquiera sus antiguos sueños y de no volver a sentir vergüenza, el buscón se encierra más en sí mismo, se intensifica su alejamiento de los demás, se agudiza su marginalidad.

Pablos no se baña dos veces en el mismo río

Ha sido advertido repetidas veces el parecido entre el episodio en casa del tío Pablos y el que sucede en Sevilla cuando el pícaro se junta a un grupo de rufianes. Peter Dunn ha señalado el contraste entre la vida de Pablos antes y después del castigo: se disfraza de fraile para jugar a cartas y ganar por medio de trampas como antes del castigo un fraile había hecho con él; se hace falso mendigo cuando antes había despreciado a don Toribio y a los suyos; escribe versos por encargo olvidándose de sus burlas del pretendido poeta que hacía lo mismo; y, finalmente, se ve envuelto en relaciones con unos ladrones en Sevilla sin recordar al parecer el desprecio que había manifestado hacia su tío y amigos en una situación similar. De estos paralelismos deduce Dunn que, de este modo, Quevedo “descubre la última etapa de la desintegración de una personalidad, haciendo que el «héroe» se asocie a tipos de los cuales su vergüenza le había apartado” y que esta nueva actitud “procede necesariamente de su desilusión, que le deja sin más sostén psicológico que su cinismo”¹⁴. En otro lugar, P. Dunn insiste en las mismas ideas y, para subrayar el contraste entre los dos Pablos, señala que aunque coopere con el grupo de don Toribio, “he remains intellectually

¹³ No estoy así de acuerdo con GONZALO DÍAZ-MIGOYO, *Estructura de la novela. Anatomía del Buscón* (Madrid: Fundamentos, 1978), para quien tras el castigo, Pablos no ha “cambiado de personalidad básica. Sigue interesado, como siempre lo estuvo, en hacerse pasar por caballero y este deseo le desazona ahora tanto como lo hacía antes. La diferencia está en que ahora no hace nada por llevar adelante tal deseo, como no sea el mencionarlo y cambiar de profesión sin sentido” (pág. 42). En realidad Pablos no vuelve a mencionar su deseo de ser caballero si no es en el episodio del galán de monjas, donde afirma que ante su monja “yo había finjido que era hijo de un gran caballero” (pág. 264). Que Pablos pierde definitivamente sus aspiraciones se revela no sólo en que a partir del castigo ya no hace nada por ascender socialmente, sino también, y más importante, en que a partir de ese momento no vuelve a sentir vergüenza, sentimiento que antes aparecía, en la mayor parte de las ocasiones, aparejado con sus deseos de negar sus orígenes y, por lo tanto, en situaciones que le recordaban su procedencia social. Para los lugares en que Pablos muestra vergüenza véase DÍAZ-MIGOYO, págs. 18-19.

¹⁴ P. DUNN, “El individuo”, págs. 384-85.

aloof and sharply satirical, evaluating stupidity and hypocrisy for what they are”¹⁵. Pero también con los rufianes sevillanos Pablos se muestra tanto o más satírico que con los compadres de don Toribio —su descripción de los matones provoca tanta hilaridad como cualquier otro episodio del libro—. Lo único que ha cambiado es que Pablos no siente ahora vergüenza como la sentía con los amigos de su tío, porque Pablos ya no tiene aspiraciones caballerescas. Pablos se deja llevar adonde el azar le empuja y participa en las correrías nocturnas en Sevilla llevado por la borrachera, porque se ha situado al margen de toda moral. Y así, aunque diga que la vida de acogido en la iglesia en compañía de la Grajales “súpome bien y mejor que todas” (pág. 279), al ver “que duraba mucho este negocio y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado —que no soy tan cuerdo—, sino de cansado, como obstinado pecador” (pág. 280), decide marcharse a las Indias. El cinismo de Pablos es aquí obvio: no está escarmentado sino cansado y ese “como obstinado pecador” hay que entenderlo como mera comparación irónica, muy significativa por otra parte. Pues al compararse con un pecador Pablos está ironizando, ya que él se sitúa en el extremo opuesto a un pecador arrepentido: acaba de decirnos que en su vida disfrutó tanto como cuando estuvo conviviendo con una prostituta y perseguido por la justicia. Eliminada toda referencia moral en su vida, el pícaro puede interpretar sus avatares como persecución de la fortuna: como bien ha dicho Leo Spitzer, nada da sentido a sus acciones sino el azar, la mera ocurrencia desprovista de todo sentido moral¹⁶.

¹⁵ PETER DUNN, *The Spanish Picaresque Novel* (Boston: Twayne, 1979), páginas 70-71. Este autor se muestra de acuerdo con C. B. MORRIS, *The Unity and Structure of Quevedo's "Buscón": Desgracias encadenadas* (Hull: University of Hull, 1965), quien considera que estos y otros motivos recurrentes (viejas, paseos de condenados, suciedad, verdugos), los cuales se resumen en el lamento de Pablos acerca de sus “desgracias encadenadas”, dan a la novela una unidad temática (página 7), con lo que su unidad y coherencia estarían creadas “by something other than the hero's presence” (pág. 6). Pero, aun sin que ellos lo manifiesten, difieren en que mientras para Morris “the greatest hardship Pablos has to endure is his parentage” (pág. 7), Dunn ve a Pablos como una personalidad cuyas decisiones le conducen a la disgregación moral.

¹⁶ LEO SPITZER, “Sobre el arte verbal de Quevedo en el *Buscón*”, en GONZALO SOBEJANO, ed., *Francisco de Quevedo* (Madrid: Taurus, 1978), pág. 161: “El relieve del azar en nuestra novela es muy intenso, pues las diversas situaciones que se van sucediendo con cierta regularidad... sólo por él se encadenan. Algunos críticos ven una falla artística en esta técnica encajonada: a mí me parece que la situación condicionada por el azar viene impuesta por el carácter del héroe: un carácter (y bien puede decirse que el *buscón* tiene carácter) solo se forma en la corriente del mundo”.

Experiencia e interioridad

Se ha trazado hasta aquí la trayectoria vital de Pablos con el propósito fundamental de mostrar cómo va evolucionando a lo largo de su vida: Claudio Guillén ha puesto de manifiesto que en toda novela picaresca hay un constante reajuste entre exterioridad e interioridad: mientras el pícaro asume un papel social se da al mismo tiempo un proceso de interiorización, y este hombre interior afirma su independencia frente al hombre exterior, se hace diferente a su papel social¹⁷.

Este proceso es evidente en el *Buscón*. A medida que va viviendo, Pablos aprende, interioriza, y ese hombre interior es muy diferente al que representa un papel social. Con cada choque con la realidad Pablos se va desprendiendo de su inocencia, se hace astuto, ve la necesidad de guardar unas apariencias en las que no cree. Su último resto de ingenuidad es creer que controlando las apariencias puede conseguir su objetivo de ascenso social. Su desenmascaramiento por don Diego le enseña sus límites sociales y al no poder lograr su ambición se agudiza en él la astucia, su capacidad para controlar el reducido entorno social en que se verá condenado a moverse de ahí en adelante, al quedar aislado dentro de un medio en el que el más astuto es el que triunfa. El ha comprendido esa lección y se empeña en su soledad, en su marginalización absoluta, no ya con respecto al estamento que lo rechaza, sino, además, con respecto al medio al que pertenece por su nacimiento¹⁸.

¹⁷ CLAUDIO GUILLÉN, "Toward a Definition", pág. 89.

¹⁸ En la nota 16 ya veíamos que Spitzer afirma que se puede decir que Pablos tiene carácter. SHERMAN EOFF, "Tragedy of the Unwanted Person in three Versions: Pablos de Segovia, Pito Pérez, Pascual Duarte", *Hispania*, 39 (1956), página 192, insiste en que el desarrollo y representación del carácter de Pablos no es en modo alguno secundario a los aspectos sociales de la trama. Evidentemente no debe buscarse —ni sería lícito: el *Buscón* no se escribe en el siglo XIX— un desarrollo psicológico minucioso o como un fin en sí mismo. La psicología de Pablos está dada a grandes rasgos y no es en sí una finalidad, sino una base de sustento para el desarrollo de la obra, la cual, sin los cambios de actitud de Pablos, no podría escribirse. A Quevedo no le interesa el análisis psicológico de cómo se operan los cambios del *buscón*, sino que le bastan los cambios en sí, el paso de un muchacho de ingenuas pretensiones al lúcido amoral que apuesta por la marginación. Nadie ha prestado atención a lo que me parece tener más vigencia del fundamental artículo de Leo Spitzer, quien ve el *Buscón* como "la representación virtuosista y amoralmente vital de un virtuoso del vivir amoral" (pág. 125), donde "tenemos un carácter en su autodespliegue, en su desarrollo hacia una afirmación amoral de sí propio en el mundo" (pág. 158). Pablos es un "pecador curtido que deliberadamente rehúye la virtud" (pág. 160) y de cuya marginalidad brota la ironía: "La actitud irónica incluso frente a los padres, responde a la posición solitaria (pero alegre) del *buscón* en el mundo: éste se enfrenta «críticamente» a todo aquello de que otros hombres se sienten parte" (pág. 167).

Podemos deducir, además, que la evolución de Pablos no finaliza con las aventuras narradas en el *Buscón*. La última frase de la novela resume su andadura en el Nuevo Mundo, pero, al mismo tiempo, indica que el pícaro ha continuado acumulando experiencias: "Y fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres" (pág. 280)¹⁹. Pablos pasa de la ingenuidad de creer que puede ser caballero a pesar de sus orígenes, al abandono de esa idea. Al mismo tiempo se amoraliza completamente, se marginaliza de todos los grupos y sus leyes inherentes, incluso de los de más baja condición, a los que es llevado no por voluntad propia, sino por su sometimiento a lo que le dicte el azar y por su incapacidad de arraigo: nunca mejor dicho que destino es carácter.

¹⁹ Esta frase final ha recibido numerosas y contrapuestas interpretaciones. Para muchos críticos este final es un resumen de las intenciones morales de la obra; en este sentido se manifiestan (con diversas matizaciones, por supuesto) Edward Wilson y José Manuel Blecua en su edición de *Lágrimas de Hieremías Castellanas* (Madrid: CSIC, 1951); DALE B. J. RANDALL, "The Classical Ending of Quevedo's *Buscón*", *Hispanic Review*, 32 (1964), 101-108; PETER DUNN, "El individuo", página 390; RICHARD BJORNSON, pág. 113; ANTONY ZAHAREAS, "Quevedo's *Buscón*: Structure and Ideology", en ANTONIO CARREIRA *et al.*, eds., *Homenaje a Julio Caro Baroja* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978), pág. 1070; ELIZABETH BOYCE, "Evidence of Moral Values Implicit in Quevedo's *Buscón*", *Forum for Modern Language Studies*, 312 (1976), pág. 353; JOSÉ A. MARAVALL, "La aspiración social de «medro» en la novela picaresca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312 (1976), pág. 618; RAIMUNDO LIDA, "Sobre el arte verbal del *Buscón*", *Philological Quarterly*, 51 (1972), pág. 267; GONZALO SOBEJANO, "El Coloquio", pág. 32. Por el contrario, E. MERIMÉE, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo* (Paris: A. Picard, 1866) no cree que el final sea más que "un expédient pour masquer la brusque interruption du récit" (pág. 167) y opiniones semejantes las mantienen JAMES FITZMAURICE-KELLY, "La vida del *Buscón*", *Revue Hispanique*, 43 (1918), pág. 7; W. M. FROHOCK, "The *Buscón* and Current Criticism", en A. David Kossoff y José Amor, eds., *Homenaje a William S. Fichter* (Madrid: Castalia, 1971), pág. 226; STUART MILLER, *The Picaresque Novel* (Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1967), pág. 113. Que esa sentencia final es un lugar común de la época parece claro, pues la encontramos también en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega: "¿cómo me puedo quejar, / pues que me pudo enseñar, / la fama que quien vivía / tan mal, no se enmendaría, / aunque mudase lugar?" (vv. 1039-1043), edición de A. David Kossoff (Madrid: Castalia, 1970). Esta sentencia última muestra que Pablos tiene lucidez suficiente para entender su problema, pero al ser un lugar común nos indica que no está tomando en serio el sentido moral de la sentencia, lo que podemos ver en que no hace absolutamente nada para mejorar moralmente y ni siquiera se lo plantea. Pablos está así parodiando la ideología del momento, lo que Roland Barthes en *S/Z* (Paris: Seuil, 1970) llama "códigos culturales" (véase especialmente las págs. 210-12). Lucidez, negativa a la integración y burla de los valores sociales son así las tres notas dominantes con que se cierra el *Buscón*.

El narrador desvergonzado

Tras un período que comprende su aventura americana (y no sabemos cuanto más), Pablo se pone a narrar su vida dirigiéndose a un "v. m." de quien no tenemos ningún dato. Lo que habíamos deducido de su evolución ateniéndonos a los hechos narrados, se confirma ahora si analizamos el punto de vista del narrador. Si el joven Pablos tiene algún sentimiento éste es el de la vergüenza, cuyas manifestaciones, como ya se ha dicho, están relacionadas con el recuerdo de sus orígenes sociales, recuerdo que puede hacer peligrar su deseo de ascenso social. Lo más llamativo no es el abandono de la vergüenza típica del Pablos actor, sino el modo en que esa vergüenza es tratada por el Pablos narrador. Si la vergüenza se origina en el frustrado deseo de mantener algo en secreto, no puede menos de advertirse cómo el narrador del *Buscón* procede sin recato alguno allí donde el actor sufrió tanto, pues ese narrador no tiene reparos en decirnos cuándo y por qué sufrió vergüenza en su juventud. Parece sorprendente por esto que Díaz-Migoyo mantenga que el viejo Pablos "sigue sintiendo la misma vergüenza del qué dirán que tanto le atormentó de joven... Pablos es un infame que todavía tiene vergüenza de su infamia, pero que ya no tiene medio de encubrirla"; el buscón "tiene interés en ocultar la verdad de su situación presente, su vergüenza actual, y cree conseguirlo a base de confesar la vergüenza de su pasado"²⁰. Díaz-Migoyo hace una observación fundamental al afirmar que el narrador confiesa sin rubor su vergüenza pasada, pero lo que no ve es el momento, claramente señalado en el texto, en el que Pablos deja de sentir vergüenza. Ese momento decisivo es el castigo. A partir de ahí Pablos deja ya de sentir vergüenza precisamente porque este sentimiento iba ligado a sus deseos de medro social a los que ahora renuncia para siempre. Tras el castigo la vida del buscón continúa llena de desgracias, pero él ya es otro: el Pablos que deja Madrid es ya muy parecido al narrador, un individuo sin norte en su vida y para quien sus peripecias son meras manifestaciones del azar. Estas características son las que conforman el punto de vista desde el que se narra el *Buscón* y la infamia presente del narrador —que es tal sólo desde un punto de vista exterior a la obra, pero no desde la óptica del narrador— es diferente a la infamia del joven Pablos, la cual estaba ligada a sus orígenes deshonorosos y resultaba de un conflicto que ahora trae sin cuidado al narrador. Pablos se ha distanciado de todo valor, incluido el ser caballero —que para él era prácticamente el único valor—

²⁰ DÍAZ-MIGOYO, págs. 77 y 78.

y puede así hablarnos de su familia con ironía y distanciamiento, porque ya está más allá de la deshonra de sus orígenes. El desdoblamiento entre el actor y el narrador se manifiesta así lógicamente desde la primera línea de la obra y de ahí la doble perspectiva con la que están contadas las primeras páginas del *Buscón*. En la presentación de sus padres, Pablos nos ofrece primero la opinión popular, la cual suele ser ambigua (“Dicen que era de muy buena cepa”, pág. 15), o maliciosamente insinuante (“Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja”, pág. 16). Las dudas que el lector pueda tener acerca de esas afirmaciones quedan inmediatamente disipadas al contraponerse al punto de vista popular la opinión del Pablos narrador: “y, según él bebía, es cosa para creer”; “aunque ella por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era decendiente (*sic*) de la letanía”. Esta doble perspectiva usada en las primeras páginas es similar a la que se usa en toda la novela con respecto a Pablos: a la perspectiva que nos presenta al Pablos cuyas aspiraciones no pueden menos de levantar las sospechas del lector en cuanto a legitimidad y viabilidad, se superpone la perspectiva del Pablos narrador, desvergonzado, irónico con respecto a sí mismo como lo es con respecto a sus padres al comienzo de la novela.

En el contexto de ironía y sarcasmo con respecto a sus progenitores, el Pablos narrador nos dice, con aparente candidez, que siempre tuvo pensamientos de caballero desde chiquito. Este tono de candidez que inmediatamente levanta nuestras sospechas —¿cómo con tales padres puede nadie pensar en llegar a ser caballero?— es así equivalente al plano de la opinión popular en la presentación de sus padres. Pero así como al hablar de ellos Pablos nos daba a continuación su opinión personal (y actual) que aclaraba mordaz e irónicamente las ambigüedades de la opinión popular, cuando se trata de sí mismo es el lector el que a través de la lectura tiene que contraponer la ironía o el sarcasmo del narrador a la candidez del actor, ya que Pablos no nos dirá jamás directamente que sus aspiraciones eran ridículas, sino que nos dará todo tipo de indicaciones para que así lo juzguemos.

En el transcurso de la novela podemos seguir la evolución y la creciente lucidez y distanciamiento de Pablos con respecto al mundo, por lo que vemos que el actor progresivamente cínico desemboca naturalmente en el narrador irónico. De este modo no me parece correcta la afirmación de Francisco Rico para quien, si hay algo relativamente firme en Pablos, es “el deseo de honra y preeminencia social”, y que este propósito “no puede conciliarse con la redacción de una autobiografía pareja, toda ella testimonio inequívoco de la vileza e ignominia del supuesto autor”. Pero es el mismo narrador el que, clara o subrepticamente, nos da todos los elementos para que nosotros juzguemos, por lo que es erróneo hablar de ironía autorial con respecto al

narrador, la cual se ha querido ver en las moralizaciones con que está salpicada la novela ²¹.

Las moralizaciones de Pablos son realmente lugares comunes y quedan fuera de contexto en el tono general de la obra, pero de ahí no se sigue la posible ironía del autor hacia el pícaro. Ya se ha dicho que en el *Guzmán* el narrador se dirige a un destinatario a quien quiere convencer de la esterilidad de una vida que no esté regida por los principios cristianos. El narrador Guzmán ocupa así una posición de superioridad moral frente a su destinatario. En el *Lazarillo* el narrador mantiene una relación de inferioridad con respecto a su destinatario, en quien busca aprobación para su proceso vital y para su renuncia moral. En el *Buscón* el destinatario es una parodia de los anteriores: a imitación del *Lazarillo* es un "vuestra merced" y, como réplica al *Guzmán*, las escasas (y la escasez misma ya es una réplica) digresiones morales son lugares comunes y el pícaro no muestra indicio alguno de intentar regirse por ellas. El narrador del *Buscón* hace un pelele

²¹ FRANCISCO RICO, *La novela picaresca*, pág. 126. Díaz-Migoyo sostiene que hay ironía autorial contra el narrador en su *Estructura de la novela*, págs. 96-97. Darío Villanueva también postula una divergencia entre autor implícito y narrador: "La primera persona de la narración no se ajusta fielmente a la voz del protagonista, sino que deja vislumbrar otra, más poderosa, la de un autor implícito que habla para aquel lector implícito, dejando al fantasmal narratario "Vuestra merced" como enunciatario del traicionado narrador Pablos" (pág. 354). Se puede poner en duda la legitimidad de establecer estas separaciones que Darío Villanueva hace (los emparejamientos autor implícito-lector implícito y narratario-narrador), pero, sobre todo, hace falta sustanciar el divorcio entre el autor implícito y el narrador en el *Buscón*. Si nos atenemos a la definición de autor implícito que nos da Wayne C. Booth, autor que propuso tal término en *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), como la "imagen" que una obra deja en el lector al final de la lectura, entendida tal imagen como la suma de valores morales que en la obra defienden, hay que demostrar que los valores morales implícitos en el *Buscón* se oponen a lo que el narrador (no lo confundamos con el personaje) propone o asume. Recordemos que Booth establece una estrecha relación entre el autor implícito y los conceptos de narrador digno e indigno de confianza, que también él propuso por vez primera en "Distance and Point of View: An Essay in Classification", *Essays in Criticism*, 11 (1961), pág. 63: un narrador es digno de confianza "when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms)" y tenemos un narrador indigno de confianza cuando "the narrator is mistaken, or he pretends to qualities which the author denies him". Si nos atenemos estrictamente a estas definiciones (y ninguno de los que las usan al analizar el *Buscón* propone corrección alguna a ellas) no parece posible decir que el autor implícito desmienta al narrador: nada de lo que éste afirma se ve contradicho por ese conjunto de valores que constituye el autor implícito. La simpatía que el autor real siente por su pícaro puede verse, además, por una omisión. Sabida es la obsesión de Quevedo por el personaje del "cornudo", de tan frecuente aparición en sus entremeses y en las obras festivas redactadas en los mismos años que el *Buscón* (*Vida de la Corte*, etc.). Lázaro y Guzmán son cornudos consentidos: ¿podemos creer que cuando Quevedo tiene tan a mano un recurso para degradar a su pícaro —en caso de que fuera esa su intención— no lo iba a utilizar?

sin substancia de su destinatario: no hay, así, ironía autorial con respecto al narrador, sino parodia de los destinatarios de las novelas picarescas anteriores y de los propósitos de éstas.

El ingenio del Buscón

La estructura del *Buscón* se asienta así en el triple plano de la vergüenza del actor, la desvergüenza e ironía del narrador y la parodia del destinatario y de las intenciones de las novelas picarescas que le preceden. Desde esta perspectiva ya no podemos decir simplemente que Pablos “funciona como la percha de que su autor cuelga aquellos cuentos que ha oído o que ha inventado... y no se nos presenta nunca como una conciencia individual con la que no podemos entrar en relación”, ni que el buscón “es poco más que un pelele, sin otro oficio que abrir camino a una desordenada caravana de sarcasmos”²².

Nadie podrá tomarse en serio que el hijo de un ladrón y una hechicera conversa tenga ninguna posibilidad de ascenso social en la España del siglo XVII. De esta imposibilidad nace uno de los rasgos artísticos más importantes en el *Buscón*, su distorsión lingüística y descriptiva, ya que “en cuanto el intento de Pablos es inverosímil y procede de una aspiración absurda que distorsiona la realidad, ... el mensaje lingüístico que nos comunica está alentado por esa distorsión y juega prodigiosamente con lo que la inverosimilitud le proporciona”²³. Lo inverosímil de la situación de partida se con-

²² La primera opinión es de FRANCISCO DE AYALA, “Observaciones sobre el *Buscón* de Quevedo”, en su *Experiencia e invención* (Madrid: Taurus, 1960), página 162, y la segunda es de FRANCISCO RICO, *La novela picaresca*, pág. 125. Creo haber mostrado que la situación es más compleja de lo que opinaba RAIMUNDO LIDA, “Pablos de Segovia y su agudeza”, en GONZALO SOBEJANO, ed., *Francisco de Quevedo*: “El escritor, urgido por su afán de agresión y lucimiento... puede desahogarse más fácilmente haciendo hablar a Pablos como pecador, desde el principio hasta el fin. El escritor se mantiene así a salvo, fuera del juego, mientras el buscavidas exhibe dentro de él, públicamente su abyección” (pág. 207). Contra la opinión de Rico ya se manifestó JAMES IFFLAND, “Pablo’s Voice”, quien postula la unidad entre el personaje y el narrador y para quien el ingenio del *Buscón* es el producto natural de la conciencia de un paria social (pág. 243). Para ALFONSO REY, “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, *Hispanic Review*, 47 (1979), “en Pablos hay ramalazos, jirones de dolida humanidad” que ocasionan “un elemento de simpatía en el lector” (pág. 73), lo que estaría en contradicción con el supuesto propósito de Quevedo de representar a Pablos “como un ser ridículo cuyas pretensiones de honra sólo son objeto de desprecio por parte del autor y, verosímelmente, por parte del lector” (pág. 72).

²³ ANTONIO PRIETO, “De un símbolo, un signo y un síntoma (Lázaro, Guzmán, Pablos)”, en su *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (2.^a ed., Barcelona: Planeta, 1975), pág. 63. Lo que no es exacto es su afirmación de que Quevedo desnuda a Pablos “para jugar con él”, para divertir a su auditorio (pág. 63).

vierte, naturalmente, en distorsión, en situaciones o descripciones grotescas, pero estas características emanan ya de la condición del actor y podrían darse en cualquier obra en que el personaje central tuviese unas ilusiones que estuvieran en franca contradicción con sus posibilidades. Pero además de las andaduras del actor tenemos la perspectiva del narrador y, por esto, es inexacta la afirmación de Lázaro Carreter de que “a Quevedo le divierten las posibilidades que ofrece la ambición de un vil para el sarcasmo y la desmesura ingeniosa”, ya que tiene en cuenta sólo al Pablos actor y no considera lo que añade a la obra la presencia de un narrador que no es considerado “vil” por el autor²⁴. A partir del momento en que se da cuenta de que su aspiración es absurda, en lugar de seguir el rumbo de Lázaro o Guzmán, Pablos aprovecha su conciencia de la situación para crear una distorsión que aumenta —al mismo tiempo que se basa en ella— la distorsión proveniente de lo inverosímil de sus pretensiones como actor. En lugar de someterse a la realidad (como Lázaro) o de renunciar a ella (como Guzmán), Pablos juega en cuanto narrador con la tremenda contradicción entre las ambiciones y las posibilidades del actor.

El punto de partida de la novela, un individuo de la más baja condición social que tiene desmesuradas ambiciones de ascenso, podría ya servir de base para que cualquier narración creara una obra dominada por la distorsión. Pero en el *Buscón* hay que tener en cuenta, además, que el narrador es ese mismo individuo una vez que se ha dado cuenta de lo ridículo de sus sueños, y aquí se origina la ironía de Pablos con respecto a sí mismo y a sus aspiraciones. Podría ser un narrador resentido, moralista o ingenuo, pero es autoirónico, mordaz con sus antiguos delirios, distorsionador de todo, resaltador de lo grotesco, lúdico. Y es por su lucidez, autoironía y por su juego con el destinatario por lo que se ve que Quevedo está detrás de él, prestándole gustosamente toda su habilidad verbal²⁵. El análisis del *Buscón*

²⁴ FERNANDO LÁZARO CARRETER, “Glosas críticas a *Los pícaros en la literatura* de Alexander A. Parker”, *Hispanic Review*, 41 (1973), pág. 485.

²⁵ La mayoría de los críticos sostienen que Quevedo desprecia a Pablos. Sólo he encontrado dos excepciones. Leo Spitzer afirma que “Quevedo (y con él lector) no puede menos de admirar en cierto modo al buscón: no se trata de benévolos sentimientos de compasión, como con el pobre Lazarillo de Tormes, sino de homenaje a la aptitud para arrostrar la vida, cualquiera que sea la forma en que se manifieste”. Además, al ser Pablos el narrador, “todo el espíritu de su inventor, Quevedo, redunda así en beneficio del buscón: los chistes, las agudezas, en suma, el estilo del artista Quevedo, es el estilo del buscón” (pág. 161). Spitzer es el único crítico que mantiene con firmeza y acepta sin reparos moralizantes la marginación y amoralidad de Pablos. De todos modos, la tesis central de su estudio, el *Buscón* como “tensión barroca entre afán mundano y huida del mundo” (pág. 127) no parece hoy plausible. Esta conclusión errónea es producto del método de análisis estilístico de Spitzer, el cual trata el texto como un todo uniforme, sin diferenciar entre los diversos planos (actor, narrador, destinatario) que sirven de base constructiva a

que hace Lázaro Carreter se ve limitado por fijarse sólo en los datos exteriores de la obra (orígenes de Pablos, peripecias ridículas o desgraciadas, ambientes viles y grotescos, distorsión lingüística) y no en los datos constructivos o estructurantes (relación entre actor, narrador y destinatario), lo que no deja de ser paradójico, pues este fallo metodológico es similar al que él reprocha a los estudiosos de la novela picaresca en su artículo, ya citado, "Para una revisión del concepto «novela picaresca»". El *Buscón* es más que burla sin moralidad, pero Lázaro Carreter está en lo cierto al afirmar que la denuncia de las pretensiones de Pablos no es el objetivo de la obra, sino "simple dato"²⁶. El no ver esto es el error metodológico fundamental de los críticos que reducen el *Buscón* a las dimensiones del documento social y ven como finalidad de la obra —la imposibilidad del ascenso de Pablos— lo que no es más que su obvio punto de partida. Me refiero, por supuesto, a todos aquellos críticos que ven el *Buscón* como la denuncia, en nombre de la ideología dominante, de las aspiraciones de medro social en el siglo XVII que unos centran en los estamentos socialmente inferiores, otros en los conversos y aun algunos, en fin, en los mercaderes de paño segovianos²⁷. Quevedo le da a Pablos más de lo que los críticos quieren concederle:

la novela. Por otra parte, HERMAN IVENTOSCH, "Onomastic Invention in the *Buscón*", *Hispanic Review*, 29 (1961), mantiene que "the peculiar emphasis on plays with proper names" en la novela revela "how the author is in league with his pícaro" (págs. 31-32).

²⁶ "Quevedo convierte su acuerdo con la ordenación social vigente, en fría burla hacia un personajillo suburbial que pretende mudarse al centro de la sociedad discreta. Pero ni siquiera es ese su objetivo, porque tal pretensión es intrínseco dislate y, por tanto, simple dato... Pícaros y delincuentes, el censo todo de "figuras" de la corte, lo seducen únicamente, y cuánto, como pretextos para el ingenio sin moralidad, como garabatos para un pie de humor negro", afirma LÁZARO CARRETER en "Glosas críticas", pág. 489. De Lázaro Carreter es fundamental también "Originalidad del *Buscón*", en GONZALO SOBEJANO, ed., *Francisco de Quevedo*, páginas 185-202. Numerosos aspectos burlescos en el *Buscón* tienen relación con el entremés. Véanse en este sentido MARIANO BAQUERO GOYANES, "El entremés y la novela picaresca", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI (Madrid: CSIC, 1956), págs. 215-46 (especialmente las págs. 220, 225-26, 236 y 242 para la relación entre el entremés y el *Buscón*); EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés* (2.ª ed., Madrid: Gredos, 1971), especialmente las págs. 190-200; RAIMUNDO LIDA, "Tres notas al *Buscón*", en JOSEPH M. SOLÀ-SOLÉ et al., eds., *Estudios dedicados a Helmut Hatzfeld* (Barcelona: Hispam, 1974), págs. 457-69 y "Sobre el arte verbal", pág. 261. AURORA EGIDO, en "Retablo carnavalesco del *Buscón* don Pablos", *Hispanic Review*, 46 (1978), 173-97, analiza las similitudes del *Buscón* con el entremés (págs. 185-88), la «comedia dell'arte» y los títeres (págs. 189-91), la sátira y el verso germanesco (págs. 192-94) y ciertas cartas del siglo XVII (Francesillo de Zúñiga, Gaspar de Tejada) (págs. 195-96).

²⁷ Peter Dunn pasa de una interpretación del *Buscón* como el proceso de la desintegración de Pablos en "El individuo" a una lectura doble en *The Picaresque Novel*, donde ve la novela como el diseño de una vida moralmente errada y como la sátira de un aristócrata contra los intentos de ascenso de Pablos (pág. 72). MAU-

le da la lucidez e ironía del que acaba comprendiendo perfectamente su situación y le da la libertad del que prefiere entregarse al vagabundeo que le dicta el azar y al pecado impenitente antes que claudicar como sus predecesores.

Si reconocemos que Quevedo le confiere a Pablos aspectos positivos y no se empeña solamente en maltratarlo —y el maltratarlo es inevitable: está escribiendo una novela picaresca—, podemos concluir que el Pablos que cuenta su vida muestra independencia frente a la sociedad (a diferencia de Lázaro) y frente a la religión (en oposición a Guzmán) y, de ese modo, afirmándose en su independencia y libertad, hace lo único que le es posible; burlarse de todos y de todo. Pirueta de sarcasmo e ironía que es el último reducto de un ser al margen de toda moral y de todo compromiso social, y si no orgulloso del desarrollo de su vida, al menos afirmado en su libertad presente. Empujado a la soledad, este francotirador emite su discurso ambiguo e inquietante porque es la palabra del que, entregado al azar, juan sin tierra, con sus contradicciones impenitentes y la aceptación de su fracaso social, perturba nuestra seguridad y nos recuerda nuestras claudicaciones²⁸.

RICE MOLHO, "Cinco lecciones", afirma: "Libro concebido para dar al grupo hegemónico, y en especial a la casta dominante, la conciencia de su dominación... lo que se denuncia en el *Buscón* es el vértigo ascensional que en la España de los Austrias ha llevado a la gente de poco a pugnar por elevarse en una jerarquía nobiliar en la que no tiene derecho a penetrar" (pág. 102). En la misma línea están ANTONIO PRIETO, "De un símbolo", págs. 62-63 y HARRY SIEBER, *The Picaresque* (Londres: Methuen, 1977). M. y C. CAVILLAC, "A propos du *Buscón*", ven la obra como expresión no conformista de la ortodoxia nobiliaria (pág. 131); ANTHONY ZAHAREAS, "Quevedo's *Buscón*", sostiene que el fin de la obra es "to destroy all pretensions of social change", lo que Quevedo hace usando el estoicismo, ideología de la aristocracia (págs. 1077-84): Pablos "reacts violently to his past deviance because he now stoically opposes his aspirations to change classes". Pero H. ETTINGHAUSEN, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, pág. 127, afirma, sin embargo, que "Pablos is portrayed as the antithesis of the Stoic Sage" desde el momento en que abandona el deseo de mejorar moralmente. EDMOND CROSS, "Approche Sociocritique du *Buscón*", en *Actes Picaresque Espagnole* (Montpellier: CNRS, Université Paul Valéry, 1976), ve el núcleo temático del *Buscón* "dans la dénonciation des origines douteuses d'une certaine noblesse" (pág. 90) y posteriormente, en *Ideología y genética textual* (Madrid: Cupsa, 1981), afirma que el texto denuncia unas tentativas "por trastornar las estructuras de la sociedad (ruptura del «status social») por parte de ciertos elementos que pertenecen al medio ambiente de los hacedores de paño" (págs. 183-84). Véase PEDRO SALINAS, "El «héroe» literario y la novela picaresca española", en sus *Ensayos de Literatura hispánica* (Madrid: Aguilar, 1968), para una crítica de la consideración de la picaresca "exclusivamente como la resultante del estado social de España" (pág. 70).

²⁸ Otro imaginador de héroes sin destino, JUAN GOYTISOLO, "Quevedo: la obsesión excremental", en *Disidencias* (Barcelona: Seix Barral, 1977), con su proverbial vehemencia, no duda en calificar a Quevedo como "personaje repulsivo y fascinador como pocos, mezcla fantástica de anarquista, guerrillero de Cristo Rey y agente de la NKVD o de la CIA" (pág. 132).

Lázaro y Guzmán encuentran destinos a su medida y allí se detienen, convertidos en voceros de la autoridad: Lázaro inscribe la letra de las órdenes municipales en la conciencia de sus conciudadanos y busca en el señor comprensión a su andadura y claudicación; Guzmán, vocero de la autoridad divina, anula los renglones de su vida grabando sobre ellos la nueva y en su opinión indiscutible verdad. Sin ligaduras, prófugo que acepta surcar sin fin los caminos de la tierra, Pablos adquiere al mismo tiempo la autonomía de la moral y de la palabra. Puede así burlarse de todas las ataduras (familia, religión, sociedad) e incluso de sí mismo: sin principio ético ordenador la voz se libera y la letra se convierte en garabato, puro presente del sarcasmo y de la ironía que desrealizan todo lo que, físico o moral, pugna vanamente por tenerse en pie.

ÁNGEL G. LOUREIRO
University of Massachusetts