

CARNAVAL, REPRESENTACIÓN Y FRACASO EN *EL BUSCÓN* 1.4

Carmen R. Rabell

University of Pittsburgh

La merecida difusión alcanzada en las últimas décadas por el concepto de “carnaval”, entendido a la manera de Bajtín, ha sido quizás la razón por la cual se le tienda a aplicar como panacea explicatoria a prácticamente todo lo que caiga dentro de la esfera de lo cómico, subsumiendo y simplificando en un solo modelo explicativo toda la rica gama de elementos que implica. Nada más característico que lo que ocurre con textos como *El Buscón*, donde la crítica suele reconocer claramente paradigmas carnavalescos. Por ello, nos hemos interesado en definir un poco más cómo funciona el concepto de “carnaval” en esta novela. Observaremos que puede y debe ser visto bajo una perspectiva más compleja y justa. El capítulo IV del Libro Primero nos puede servir como punto de partida. Este capítulo cumple una función transicional en la estructura global del *Buscón*, relato que coloca el carnaval como paradigma textual tanto a nivel de su historia como de su discurso.

El tratamiento del motivo del carnaval en el *Buscón* ha sido trabajado por Aurora Egido en su artículo “Retablo carnavalesco del buscón don Pablos” y por Edmond Cros en *Ideología y gramática textual: el caso del Buscón* y en *L'aristocrate et le carnaval des gueux: Étude sur le “Buscon” de Quevedo*. Ambos críticos toman como punto de partida la definición bajtiniana del carnaval que, a nuestro parecer, no coincide totalmente con el texto de Quevedo. Como intentaremos demostrar a partir del análisis del *Buscón* 1.4, la definición nietzschiana del carnaval es un complemento teórico relevante en el estudio de dicho texto.

En su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Mijail Bajtín define las características particulares que poseía el carnaval en las épocas medieval y renacentista. El carnaval se caracterizaba: 1) por ser una inversión o abolición paródica de las reglas sociales establecidas (15); 2) por ser una burla festiva ambivalente y no destructiva (17) y 3) por romper los límites del espectáculo para pasar a ser una forma de vida transitoria (12-13). En el carnaval no hay espectáculos, ni actores, ni espectadores; en éste el pueblo se burla del orden instaurando un orden opuesto, pero sin quedar excluido de la burla.

La parodia carnavalesca se diferencia de la parodia moderna puramente negativa y demoleadora. En aquélla la burla es renovadora, destruye y crea al mismo tiempo al establecer un nuevo orden invertido que destaca lo bajo, la vida material y corporal, por sobre lo tradicionalmente elevado.

En el *Buscón* se observa la instauración parcial de un orden invertido y la ruptura momentánea de los límites del escenario, pero, a diferencia del carnaval popular medieval y renacentista, la burla se presenta con un aspecto demoleador y, si se quiere, determinista, que lo acerca más bien a la visión nietzscheana del espíritu carnavalesco imperante en las fiestas dionisiacas de la cultura romana.

En *El origen de la tragedia*, Nietzsche identifica el carnaval romano como una manifestación del espíritu dionisiaco, el que, a su vez, define por oposición a lo apolíneo. Lo apolíneo se relaciona con el paradigma del sueño, que se opone a la inteligible realidad diurna y que es capaz de producir los efectos salvadores y auxiliadores, inherentes también a la obra de arte, y que hacen posible y digna de vivirse la vida (35). El hombre de naturaleza apolínea, capaz de soñar, es, en palabras de Schopenhauer, “el hombre cogido con el velo de *māyā*” (35), que cree en la redención mediante la apariencia, mediante el sueño (99).

En cambio, a diferencia del hombre de naturaleza apolínea, que tiene a su alcance la posibilidad de acudir al sueño y al arte como mecanismos correctores de la realidad que pueden hacer digna de vivirse la vida (Nietzsche 35), el hombre dionisiaco es un ser abandonado por los efectos salvadores de la apariencia. Dicho desamparo le produce espanto y lo lleva a la infracción del orden. El espanto y el éxtasis producidos por la subversión, son la esencia de lo dionisiaco, paradigma de la embriaguez (36-37).

Este espíritu dionisiaco es el que imperaba en ciertas fiestas de la antigüedad en las que, según Nietzsche, todos los lazos públicos y sociales quedaban rotos y donde dominaba el desenfreno sexual (39). Esta definición coincide, en parte, con la definición de Bajtín: un modo de vida transitorio en el cual se invierten las relaciones jerárquicas (12-13).

Sin embargo, Nietzsche afirma también que aunque el éxtasis carnavalesco contiene, mientras dura, un elemento letárgico que hace separar, mediante el olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca, cuando pasa el efecto, el resultado es la náusea y un estado ascético, negador de la voluntad (59-60). Los hombres dionisiacos sienten que es ridículo que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. Incapaz de acudir a los efectos auxiliadores del sueño y del arte, al pasar el efecto de la embriaguez, el hombre dionisiaco se paraliza ante el caos de la realidad cotidiana. El conocimiento mata el obrar; para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión

(60). La transgresión e inversión carnavalesca, tal como la concibe Nietzsche, no desemboca en la creación de un nuevo orden sino en un sentimiento de caos que no sólo no regenera sino que aniquila toda posibilidad de acción.

La vida de Pablos es un movimiento pendular entre un éxtasis dionisiaco y una náusea avasalladora, entre la infracción de las leyes y sus tropezones contra un orden estático, entre una vida de apariencias, de farsas teatrales incapaces de salvarlo del choque inevitable con la realidad cotidiana. Aunque Aurora Egido, al comentar el libro de Cros, afirma que el texto de Quevedo se mueve en una “doble herencia folclórica, en la que suelen vencer la negación y el desengaño” (176), no llega a observar la contradicción que esa negación de fondo acarrea a la hora de aplicar el concepto bajtiniano de carnaval. El carnaval popular de la Edad Media y del Renacimiento se diferencia esencialmente de la parodia moderna, según Bajtín, por su carácter regenerador, porque no sólo destruye un orden jerárquico sino que propone un nuevo orden horizontal. El carnaval popular, al invertir lo elevado por lo bajo, rompe con la línea vertical o imagen figurativa del orden jerárquico, de los valores sociales establecidos (362), para plantear, a su vez, la creación de un nuevo orden basado en un movimiento horizontal “hacia adelante en el espacio real y en el tiempo histórico” (264). En este aspecto fundamental, se desencuentran el carnaval de Quevedo y el de Bajtín.

Por otro lado, la lectura carnavalesca del *Buscón* realizada por Edmond Cros también evidencia que el texto de Quevedo dista mucho de la percepción positiva de Bajtín con respecto a la subversión carnavalesca:

[...] et il est significatif, sur ce point, de voir un aristocrate comme Quevedo exprimer ce qu'il perçoit comme la menace d'une montée subversive sous la forme d'une mascarade généralisée. (Cros, *L'aristocrate* 25).

El *Buscón* no echa mano de procedimientos carnavalescos con el propósito de glorificar un nuevo orden horizontal contra la jerarquía tradicional, sino para “representar las ambiciones irrisorias de una clase que se empeña en querer trastocar la jerarquía social” (Cros, *Ideología* 78)¹. La

¹La visión negativa del carnaval en el *Buscón* se evidencia en el hecho de que éste no sólo representa la inversión del orden sino la existencia de “un espacio de castigo” (Cros *Ideología* 139). En el episodio del “rey de gallos”, por ejemplo, Pablos no es sólo una emulación invertida de la realeza sino que también reproduce la procesión de los herejes castigados en un auto de fe. Como afirma Edmond Cros:

[...] de una misma práctica emergen dos discursos, de los cuales uno es libertador mientras que el segundo es un discurso del sometimiento y de la sujeción. Éste se ciñe al discurso original, cuya auténtica significación trastorna, obligando al rito de la sedición a que

definición de Nietzsche, en este sentido, nos parece más pertinente a la hora de explicar la trayectoria fracasada del buscón don Pablos.

El capítulo IV del Libro Primero del *Buscón* es, si se quiere, el nacimiento de Pablos como ser dionisiaco. Rotas sus posibilidades de medro y de alcanzar la virtud a través del estudio, posibilidades que se desmoronan por su deshonra pública tras la fallida actuación como rey de gallos, y que recibe su golpe final en manos del hambre, o de Cabra, Pablos queda reducido a un estado guiñolesco que nos recuerda al hombre que ha perdido su voluntad y capacidad de obrar².

Entramos en casa de don Alonso, y echáronnos en dos camas con mucho tiento, porque no se nos desparramasen los huesos de puro roídos de la hambre. Trujeron exploradores que nos buscasen los ojos por toda la cara, y a mí, como había sido mi trabajo mayor y la hambre imperial, que al fin me trataban como a criado, en buen rato no me los hallaron. Trajeron médicos y mandaron que nos limpiasen con zorras el polvo de las bocas, como a retablos, y bien lo éramos de duelos (114).

Pablos se describe a sí mismo como a marioneta de retablo sobre la cual se llevan a cabo acciones (le limpian la boca, le buscan los ojos, lo echan en una cama) y en cuyo estómago resuenan las palabras de los otros (115). Su descripción guiñolesca de sí mismo es un espejo de su futuro de farsante, de ser sin voluntad ni interioridad que se mueve al vaivén de fuerzas externas. Esta descripción exageradamente caricaturesca nos presenta un narrador-personaje capaz de percibirse y contemplarse como objeto desde una óptica, si se quiere, deformada pero no caprichosa³. Se

reproduzca juntamente las normas de comportamientos de la esclavitud y transformando el espacio de la igualdad y de la libertad en un espacio que secreta su propia jerarquía y su propio terror. (*Ideología* 143)

²El aspecto guiñolesco de Pablos ha sido percibido por la crítica como un defecto en la construcción dramática del personaje y no como un logro en la representación artística de un personaje sin interioridad ni voluntad. Lázaro Carreter señala que la impavidez y frialdad de Pablos “ante los hombres —ante la muerte misma de sus padres— y los acontecimientos que lo rodean” es resultado de una “organización guiñolesca del libro” (200). Añade además que:

Pablos no está verdaderamente ligado a sus compañeros de aventura, sino al novelista; no hay un hilo que los embaste a todos, sino cabos sueltos que paran en las manos del titiritero. (200-201)

Maurice Molho comparte la opinión de Lázaro Carreter cuando afirma que:

Pues en el universo quevedesco no existen seres humanos: sólo se encuentran unas cáscaras de seres, captadas en sus actitudes, algo como los títeres cuyo interior está hueco para que el titiritero pueda meter la mano en ella... (qtd. in Cros, *Ideología* 60-61)

³Para Lázaro Carreter ésta es una evidencia más de la constante presencia del autor, Quevedo, en el texto:

Pablos se sale continuamente del juego para observar [...], mejor dicho, para que observe el novelista que jamás se zambulle en aquel mundo [...] no se siente atraído por lo que suceda realmente, sino por lo que él ve o intuye [...]. (200)

trata de una contemplación desde el vértigo de la experiencia de un futuro que es el presente desde el cual se narra. Pablos es a la vez protagonista y narrador de su historia, pero es un narrador que observa la realidad desde una acumulación progresiva de experiencias negativas.

Lo exagerado de su descripción es producto de una “visión por detrás”, de un narrador que sabe más que el personaje (Todorov 178)⁴ y que yuxtapone todas las derrotas sufridas al describir, por ejemplo, su recuperación tras el ayuno como pupilo de Cabra. Rechaza sistemáticamente la descripción de la realidad mediante la imagen “eikástica”, para optar por una imagen “phantástica”, que distorsiona con el fin de acomodarse a la psicología del lector⁵. Lo grotesco no es, pues, un mero motivo de risa sino un procedimiento mediante el cual se intenta expresar la experiencia del narrador⁶ y, aunque sin poder contener la risa y sin ninguna identificación trágica, el lector puede reconocer la trayectoria de hambres y penurias del personaje a través de la voz del narrador⁷. Por otra

⁴Todorov define los diferentes tipos de narradores según su “visión” o conocimiento respecto al mundo narrado. El narrador de la “visión con” sabe tanto como los personajes, el narrador de la “visión por detrás” sabe más que los personajes y el narrador de la “visión desde afuera” sabe menos que los personajes (178).

⁵Hemos hispanizado los términos *eikon* y *phantasma* para crear los adjetivos “eikástico” y “phantástico”. Según Kathy Eden, Platón distingue entre imágenes “eikásticas” y “phantásticas” de la siguiente manera:

The *eikastic* image is an imitation which in all particulars corresponds to its original (*paradeigma*). The *phantastic*, on the other hand, does not correspond exactly to its original, but, accomodating the distortions inherent in human vision, is designed to apper like the original. If the human eye could perceive the *phantastic* imitation without that distortion, the unlikeness of the copy to its original and its consequent falseness to reality would be obvious. (Eden 65).

⁶Spitzer apunta que el *Buscón* se halla “muy lejos del realismo” (145) y Raimundo Lida señala la “inverosimilitud” del *Buscón* (“Sobre el arte verbal...” 262). Como afirma Lida:

Si el pícaro es, además, pícaro literario, no se busque modo alguno de “realismo” en la combinación. El escritor, urgido por su afán de agresión y lucimiento, de lucimiento en la agresión, puede desahogarse más fácilmente haciendo hablar a Pablos como pecador, desde el principio hasta el fin. (“Pablos de Segovia...” 206-207).

⁷Diferimos de la lectura “trágica” que propone Alexander Parker para el *Buscón* (67). Como personaje trágico, Pablos no logra apelar a la piedad del lector. La vileza del personaje impide la identificación trágica. Hay que recordar que Aristóteles excluye los personajes criminales como materia trágica:

Nor, on the other hand, should (3) an extremely bad man be seen falling from happiness into misery. Such a story may arouse the human feeling in us, but it will not move us to either pity or fear; pity is occasioned buy undeserved misfortune, and fear buy that of one like ourselves so that there will be nothing either piteous or fearinspiring in the situation. (*Poetics* 13.1452b.30-1453a.5).

El héroe trágico logra el temor del lector que se identifica con el perfil del personaje y apela a la piedad porque su destino no es resultado de su maldad sino del infortunio o de un error de juicio (*Poetics* 13.1453a.5-15). El origen bajo de Pablos y su destino desastroso

parte, su visión de “narrador por detrás”, que aventaja al personaje por haber aprendido de su experiencia vivencial, le permite también comentar sus propias acciones y darles una perspectiva unificadora y a veces hasta simbólica. Al expresar que no le hallaron los ojos en la cara por buen rato, añade una explicación: su trabajo y hambre habían sido mayores porque lo trataban como a criado. Su comentario, como dejado caer con naturalidad, no es nada inocente. En el episodio de Cabra se empeña en describir las miserias que comían los pupilos para luego decir que los criados, y él incluido, comían las sobras de esas miserias. Y en la venta en que se hospedan cuando van de camino a Alcalá, expresa su preocupación de que los rufianes que apenas dejan qué comer a su amo, vayan a dejar a los criados sin probar bocado.

El contraste entre las vicisitudes sufridas por don Diego, un nuevo hidalgo, y las sufridas por Pablos, motivan las acciones del pícaro, sus futuras tretas e invenciones para representar un papel de caballero que le permita gozar de una posición privilegiada que su origen y condición social inferior le niegan. Sin embargo, como afirma Francisco Carrillo, “Don Diego Coronel lleva la misma sangre judía que Pablos (A. Redondo, 1974, C.B. Johnson, 1974), pero es rico y, por tanto, con honra” (99). Por su parte, Carrol B. Johnson (13-216) e Idalia Cordero (89-103) presentan una historia detallada de los Coroneles de Segovia, que revela el origen converso de la familia y su adquisición de ejecutorias de hidalguía⁸. La diferencia fundamental entre Pablos y don Diego es que éste ha logrado adquirir un título de nobleza mientras la fortuna de aquél está “por hacer” (Molho 80). En palabras de Augustín Redondo:

Pablos y don Diego Coronel simbolizan las dos facetas del asedio a la nobleza por parte de los conversos. Pablos representa el intento de encubrimiento y don Diego la incorporación lograda (710).

no podían atemorizar al lector aristocrático ni al sector de cristianos viejos de la plebe que compartía gran parte de los valores de la nobleza. Aunque sus primeras aventuras adversas podrían clasificarse como producto del infortunio (“rey de gallos”, estadía con Cabra, iniciación en Alcalá, etc.), a partir de la novatada en Alcalá Pablos opta voluntariamente por el estilo de vida picaresco. Como afirma Aristóteles:

Equity must be applied to forgivable actions; and it must make us distinguish between criminal acts on the one hand, and errors of judgements, or misfortunes, on the other. (A ‘misfortune’ is an act, not due to moral badness, that has unexpected results: an ‘error of judgement’ is an act, also not due to moral badness, that has results that might have been expected: a ‘criminal act’ has results that might have been expected, but is due to moral badness, for that is the source of all actions inspired by our appetites.) (*Rhetoric* 1.13.1374b.1-15)

⁸La familia de los Coroneles practicaba la actividad textil y había desempeñado un papel importante en la rebelión de las comunidades (Cros, *Ideología* 86).

Dicho contraste social entre don Diego y Pablos confiere cierta motivación a las acciones del pícaro, pero dista mucho de lograr la identificación trágica del lector.

Así como el pintor o escultor clásico distorsiona una imagen para que el observador perciba su coincidencia aparente con el modelo imitado, Pablos pinta con extremos la tacañería y aspecto físico del maestro Cabra. Dicha imagen "phantástica" lograría la aceptación por parte de un público que también poseía una imagen altamente estereotipada del converso. La ridiculización y desidentificación con Cabra se logra, pues, a través de la utilización de imágenes "phantásticas" que, sin embargo, se acomodan a la psicología y estética mimética del lector histórico⁹ del texto. No obstante, los sufrimientos extremos de don Diego en manos del converso Cabra no logran la empatía que parece proponerse el narrador. El nuevo hidalgo que se contorsiona de hambre, a diferencia de Cabra, no cuenta con un modelo "real" en la percepción del lector histórico, quien acostumbraba a asociar al converso ennoblecido con actividades comerciales y afluencia monetaria sumamente antipáticas para la mentalidad señorial de la época.

Al alterar el modelo imitado, transgrediendo la estética mimética tradicional, el narrador crea, pues, una figura grotesca, una imagen invertida del nuevo hidalgo. Pero dicha inversión no transgrede la jerarquía aristocrática en favor de un nuevo orden liberador. La ruptura estética lograda en la imagen invertida del nuevo hidalgo es sólo liberadora para quien coincida con los valores aristocráticos tradicionales en su rechazo sistemático del nuevo orden basado en la movilidad social que provee el dinero. La imagen carnavalesca sirve, pues, como vehículo catártico de los sectores más conservadores de la sociedad. Sí hay ruptura estética, inversión y risa, pero la imagen regeneradora, ambivalente, que crea un nuevo orden horizontal contra la jerarquía tradicional está totalmente ausente.

Pablos, por supuesto, identificado no sólo como converso sino como un paria dentro de este sector marginal, no puede lograr la simpatía del lector. Su sufrimiento extremo, pintado a través de imágenes "phantásticas", lejos de lograr la identificación catártica de la tragedia clásica o de transgredir el orden tradicional a la manera del carnaval bajtiniano, provoca la risa desidentificadora pero liberadora de los sectores más conservadores de la sociedad.

Cuando Pablos exagera, pues, el hambre de don Diego con el propó-

⁹Iser define el lector histórico como aquel contemporáneo al texto; el lector participante para el cual el texto representa el esclarecimiento de la deficiencia del sistema de normas y pensamiento prevalecientes en su medio (78-79).

sito aparente de lograr una mayor identificación con su propia miseria, no logra la empatía del lector sino una risa distanciadora. No creemos que ésta sea una falta de texto sino que concuerda con su estructura general de inversiones carnavalescas seguidas por fracasos. Como personaje, Pablos intenta aparentar ser caballero, invirtiendo, sin embargo, los valores aristocráticos y acercándose cada vez más a la personalidad del rufián¹⁰. Como narrador pícaro, echa mano de procedimientos literarios que consiguen la risa en lugar de la identificación y el "pathos". Como narrador dionisiaco, el arte de narrar no le sirve, pues, de instancia salvadora.

Por otra parte, como hemos visto en el caso de Cabra, aun cuando el pícaro narrador consigue la risa del público, lo hace mediante la ridiculización no del orden tradicional sino del propio grupo marginal al que él pertenece. Esta risa desidentificadora se puede percibir también en las trazas e intrigas de la venta del camino a Alcalá. Tras una larga recuperación, don Diego y Pablos se dirigen a la Universidad de Alcalá. En el camino, se hospedan en una venta cuyos habitantes, sin proponérselo, aleccionan a Pablos en los aspectos más elementales de la subsistencia pícaro; lección que pone en práctica al poco tiempo de llegar a su destino.

El mismo narrador, al describir la "desventura" puede juzgar por su experiencia propia que los rufianes, las mujercillas, el cura, el mercader y los estudiantes que llegan a la venta estaban "buscando trazas para engullir" (118). Uno de los estudiantes se hace pasar por pariente de don Diego. Éste no intenta ni siquiera corroborar la autenticidad del parentesco. Pero, para el lector histórico que conocía la estirpe de los Coronelles, resultaría perfectamente comprensible que el nuevo hidalgo prefiriera no cuestionar a la tropa de embusteros con el fin de evitar la revelación de alguna información comprometedor. La ansiedad del converso es, pues, bien aprovechada por quienes se hacen convidar a su costa. El narrador, anticipando el hecho, califica la traza de estafa: dice que el ventero interrumpe las habladurías entre los supuestos parientes "oliéndose la estafa" (119). Su "visión por detrás" (ver nota 4) le permite filtrar la narración como quien conoce de antemano el resultado del evento.

Pero, a pesar de esa calificación premonitoria de estafa, el Pablos personaje echa manos de la misma treta cuando le hace falta. Más tarde,

¹⁰Consciente de la inmoralidad de sus progenitores (Jenaro Talens 51), Pablos decide negar su origen. Sin embargo:

Queriendo huir de la vergüenza familiar y no deber más que a sí mismo su posición en el mundo, Pablos acaba en circunstancias señaladamente iguales a las de sus padres [...] efectivamente ha salido adelante como se proponía, pero en un campo que es el reflejo negativo, el reverso, del que al principio se proponía (Gonzalo Díaz Migoyo 43).

al caer preso en Madrid, finge estar emparentado con la esposa del alcaide para quedar libre. Ante la sospecha de que su esposa sea conversa, el alcaide prefiere creerle a Pablos que es un noble pariente de la mujer. Al igual que los mozos de la venta, Pablos explota la ansiedad del converso en beneficio propio para obtener, de este modo, la deseada libertad. El lector se ríe con el pícaro, pero la risa se revierte sobre el mismo grupo marginal picaresco.

La creación de parentescos y genealogías falsas le sirve más tarde al pícaro para enamorar a una moza de venta o para pretender riqueza y posición social mediante un matrimonio engañoso con la prima de don Diego¹¹. En fin, el episodio, calificado como estafa por la voz sentenciosa del narrador-personaje, le enseña, sin embargo, a inventar parentescos falsos con personas de rango “superior” para lograr su subsistencia. Lo educa en la fórmula siniestra de primar para medrar, de aparentar ser caballero ya que no nació siéndolo.

También en este episodio, los estudiantes y rufianes instruyen a Pablos en el arte de engañar y estafar hasta a las personas más miserablemente tacañas. Aprovechando el sueño de un viejo avaro, le roban las alcorzas y se las sustituyen con yesones untados con excrementos y le llenan el vino de huata. Al otro día, para evitar tener que compartir su comida, el viejo se escuda en la oscuridad para disfrutar de un banquete que le ocasiona la pérdida de varios dientes. Además, al llenársele la boca de excremen-

¹¹A diferencia de don Diego, de familia de mercaderes ricos ennoblecidos, la vileza del origen y la falta de fortuna llevan a Pablos a optar por aparentar ser caballero para casarse con una dama noble y mejorar de estado. Como afirma Cros, se rompe con el estado de mercader.

[...] con la compra de tierras que puedan conferir un título, o de un hábito de una orden caballeresca, o, por fin gracias al casamiento, solución ésta por la cual opta Pablos, ya que es la única que está a su alcance [...] (*Ideología* 89-90).

Sin embargo, otro converso, don Diego, impide su ascenso:

[...] para que familias conversas como la de los Coronel puedan salir adelante en esa dinámica ascensional que les conduce de la sinagoga a la nobleza, es preciso que la carrera no sea demasiado concurrida: los postulantes no han de ser muchos. De ahí que los interesados trabajen por mantener el camino despejado, y si don Pablos quiere tentar la suerte, siempre se topará con un don Diego para cerrarle el paso (Molho 80).

Como afirma Idalia Cordero, si Mateo Alemán insistía en que el problema del converso “honrado y rico” era la amenaza de otro tipo de converso, el “ladrón fullero” o estafador de honras que lo podía delatar a la Inquisición, “Quevedo invertiría los papeles al colocar a su ladrón fullero [Pablos], frente a su único posible delator [don Diego]” (202). De acuerdo a esta interpretación, el texto de Quevedo encerraría una respuesta contra la tesis de Alemán:

Los hombres “honrados y ricos” [...] no tenían por qué vivir atemorizados por los “ladrones fulleros”. Su caudal bastaba y sobraba para conservarlos inmunes a la acechanza externa. (Cordero 202)

tos, el viejo avaro se la enjuaga con la preparación de vino enhuatado que ya mencionamos. Este tipo de traza graciosa que funciona como castigo y como medida de fuerza, es puesta en práctica por Pablos con el ama de Alcalá que espesaba las sopas con cebos de vela y mataba a los estudiantes de hambre. Mediante una graciosa traza, le hace creer que ha pecado contra la Iglesia por haber reclamado la atención de sus pollos con la socorrida frase “pío, pío”, título que, supuestamente, sólo se debía a santos de la Iglesia. El pícaro amenaza a la atemorizada ama con la Inquisición y termina embargándole los pollos y contando a los cuatro vientos su bien aprovechada gracia. Es ésta una de las pocas trazas de fin feliz para el pícaro. Sin embargo, dicha payasada, lejos de invertir el orden tradicional, utiliza el temor a la Inquisición, y la ignorancia sobre asuntos relativos a la Iglesia, en contra del propio grupo marginal al que el pícaro pertenece. ¿Quién puede reírse aquí con el pícaro por castigar la tacañería del ama con los mecanismos de represión utilizados contra la casta judía? La risa, obviamente, es sólo regeneradora y liberadora para quien comparta los valores antisemitas de la aristocracia dominante. Para este sector la tan celebrada broma convierte también a Pablos en un sujeto patético que, como el payaso, logra la risa a través del autocastigo.

En resumen, en el cuarto episodio del Libro Primero, Pablos se presenta como una marioneta que, contemplada y presentada desde la perspectiva de su experiencia futura de fracaso, entra en contacto con personajes y experiencias aparentemente inconexos pero que poseen su contrapartida, o acción paralela, en episodios subsiguientes de la vida del pícaro¹². Dichos episodios se entrelazan por una relación no de causa y efecto sino de contemplación, aprendizaje, aplicación de lo aprendido y la presentación de todas estas instancias desde una sola perspectiva, no tanto deformada como exagerada por el resultado de la acumulación. Dicha exageración cuaja en una serie de imágenes “phantásticas” que aunque a veces rompen con la estética mimética tradicional invirtiendo el modelo imitado a partir de un procedimiento carnavalesco, se alejan mucho del carácter revolucionario que asigna Bajtín al fenómeno.

El carnaval se da como elemento estructurante del texto ya que el relato es presentado por un narrador que se contempla a sí mismo como personaje, rompiéndose, en cierta medida, los límites entre actor y espectador. La descripción guiñolesca de Pablos, seguida por la presen-

¹²Como afirma Díaz Migoyo, “análogamente al relato del ‘caso’ de Lázaro, en *El Buscón* la acción se limita [...] a un suceso y un segmento de la vida de ese hombre” (47). El suceso paradigmático que genera los diferentes episodios del *Buscón* es “el fracaso del deseo crónico de Pablos de adquirir señorío, de pasar por caballero” (Díaz Migoyo 50).

tación de las tretas de los estudiantes de la venta, el engaño, el medrar, el aparentar ser caballero para recibir un trato digno, y el hecho de que Pablos aplica más tarde el mismo procedimiento en su afán de subsistencia y de medro, nos llevan a concluir que el relato de Pablos no es sino una inversión carnavalesca del aprendizaje de los valores del caballero. Dado el hecho de que su condición de criado lo lleva sólo a pasar hambres y penurias, no queda otra opción sino imitar la condición de caballero. Pasará pues, a representar un papel mediante el engaño, mediante la subversión de los valores establecidos y sostenidos por el orden jerárquico al que, sin embargo, anhela acceder¹³. Dentro de este juego carnavalesco, como señalamos anteriormente, nuestro capítulo es sólo un eslabón transicional íntimamente ligado a los episodios precedentes y subsiguientes.

Este proceso de guñolización o de pérdida de la voluntad, arranca de la niñez de Pablos. Su madre es una bruja que ha sido azotada y emplumada públicamente por la Inquisición, su padre es barbero y ladrón y su hermanito muere tras el castigo recibido por robarle las carteras a los clientes del padre. Sin embargo, Pablos se jacta de tener pensamientos más altos. Aunque sus padres lo acosan para que se incline a sus respectivas “profesiones”, éste decide tomar un camino diferente.

Metílos en paz, diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente, y ir con mis buenos pensamientos adelante. Y así, que me pusiesen en la escuela, pues sin leer y escribir, no se podía hacer nada. (84)

La posibilidad de ascenso social se presenta desde el comienzo como una negación del origen, o, al menos, de su lógico destino como hijo de dos rufianes.

Pero sus pretensiones de virtud tropiezan frecuentemente con el mismo obstáculo de su origen obscuro y bajo. Y este fracaso aparece enmarcado temporalmente por festividades carnavalescas. Una vez en la escuela, y a pesar de su supuesto éxito, el caballerito don Diego lo convierte en su pequeño bufón privado: recuérdese que Pablos le grita “Poncio Pilatos” a Poncio de Aguirre a instancias de su futuro amo y que esta broma pesada lo enfrenta con su primer problema escolar. Dicho

¹³Es preciso señalar que los valores aristocráticos se fundan en una exaltación del origen, del linaje. En nuestra novela, sin embargo, la “tríada buscona” (don Diego, don Toribio y Pablos) intenta representar un status de nobleza substituyendo la exaltación del origen por la negación del mismo. Según Molho:

Son tres personajes reductibles a una misma predeterminación en virtud de la cual cada uno, por motivos diversos y contradictorios, se halla en la incapacidad de asumirse en una estructura estamental si no es a costa de “negar la sangre” [...] (80-81).

episodio coincide temporalmente con la festividad del “obispillo de los Inocentes” (Cros, *Ideología* 16). Pablos tiene su segundo tropiezo al pelearse con otro niño que lo llama directamente “hijo de puta” (12). Y, por último, es aporreado públicamente cuando sale vestido de rey de gallos en Carnestolendas. Como típico rey de carnaval, de la bufonería, aparece montado en un rocín más machacado que Rocinante y, por supuesto, como inversión de la figura clásica del caballero noble, termina sumergido en excrementos y pensando si lo del apedreamiento con frutas y vegetales se debía a que tal vez lo habían confundido con su madre. Recuérdese que también las brujas eran sacadas a desfilarse deshonrosamente por la Inquisición¹⁴. Avergonzado y humillado, relaciona su desventura con su origen y descarta cualquier posibilidad de ascenso a través del aprendizaje académico y de la virtud. Al rechazar todas estas posibles instancias salvadoras, el protagonista concibe una idea nueva y descabellada: la de ser caballero.

Escribí a mi casa que yo no había menester más ir a la escuela porque, aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo que se requería era escribir mal [...] (98).

A partir de entonces comienza su proceso de guiñolización. No puede ser caballero, pero puede aparentarlo para recibir los privilegios de ser tratado como tal. En su proceso de aprendizaje, sin embargo, Pablos invierte los propios valores que intenta profesar e imita las características menos laudables de la nobleza, como leer y escribir mal:

El hijo de Aldonza se veía forzado a renunciar al cultivo de la inteligencia y a la agudeza que habían sido el patrimonio del judío anterior al siglo XVI, para parecer como caballero en una época en que se exhibe la ignorancia como la mejor ejecutoria de antiguo abolengo y limpieza de sangre (Agüera 39).

En su segundo viaje a Madrid, después de cobrar una herencia que le deja su padre al morir ahorcado en manos de su tío el verdugo, se encuentra con don Toribio, un supuesto hidalgo venido a menos que lo adiestra en el arte de cómo aparentar ser caballero para subsistir en la corte (194). Como el mismo Pablos afirma, al seguir los avisos de don Toribio, se inclina a la chirlería (200).

Cabe señalar que el narrador describe este grupo de hidalgos venidos a menos, o pícaros disfrazados como tales, como una cofradía de embusteros. Se trata de una inversión paródica del orden sacerdotal. La manera

¹⁴Tanto Victorio Agüera (35-36) como Cros han señalado la utilización de la festividad de Carnestolendas como espacio de castigo de judíos y conversos (ver nota 1).

en que los personajes se visten con sus harapos se compara a la morosa ceremonia de los sacerdotes al vestirse.

Era de ver a uno ponerse la camisa de doce veces, dividida en doce trapos, diciendo una oración a cada uno, como sacerdote que se viste (208).

También se dice que los pseudohidalgos se las ingeniaban para hacerse invitar a comer a las casas de los otros, para obtener dinero, etc., y que cada cual tenía asignada su propia diócesis (208-209). Se trata de un orden sacerdotal invertido, que vive de la explotación de sus supuestas diócesis y que sustituye la ceremonia religiosa por el engaño.

Pablos también aprende de don Toribio a mantener su apariencia de caballero invirtiendo sus valores en el terreno del juego amoroso. Nada de amor cortés ni de éxtasis espirituales, según don Toribio, hay que enamorar por razones puramente materiales y prácticas:

[...] que nunca nos enamoramos sino de *pane lucrando*, que veda la orden damas melindrosas, por lindas que sean, y así, siempre andamos en recuesta con una bodegonera por la comida, con la güéspedes por la posada, con la que abre cuellos por los que trae el hombre (199-200).

De ahí la pretensión de Pablos de casarse con una noble para obtener dinero y prestigio social y de ahí también su última relación con la Grajal, una prostituta que lo mantiene. Se trata de un círculo vicioso: para ser o aparentar ser caballero hay que comenzar por violar los valores del estamento social que se pretende. En su afán de ascensión, el pícaro no hace sino invertir los valores de su modelo; por eso su movimiento ascendente termina transformándose en caída.

Como ya ha señalado Cros, la inversión carnavalesca se da también en el *Buscón* a partir de procedimientos lingüísticos¹⁵. En ocasiones el narrador sustituye términos relacionados con el rostro para describir el trasero:

Yo oí el ruido, al principio, pensando que eran truenos, empecé a santiguarme y llamar a Santa Bárbara. Mas viendo que olían mal, eché de ver que no eran truenos de buena casta. [...] en toda la noche me habían dejado cerrar los ojos, a puro abrir los suyos (224-225).

En otras ocasiones, las necesidades humanas se describen como el rever-

¹⁵Este aspecto ha sido ampliamente trabajado por Cros en los dos libros antes mencionados. No discutimos aquí el procedimiento de deslexicalización, que, según Cros, contribuye al sistema de desmitificación carnavalesca presente en el texto. Ejemplo de dicho fenómeno son las frases “andar siempre por las iglesias” (“y no de puro cristiano”) y “ser de buena cepa” (“y según él bebía es cosa para creer”), que en el *Buscón* no se relacionan con los valores positivos de religiosidad y nobleza sino con la criminalidad y el vicio (Cros, *L'aristocrate* 66).

so de comer o con términos relacionados más bien al acto de ingerir (Cros, *L'aristocrate* 36-37): "Dióme gana de descomer aunque no había comido, digo, de proveerme" (107).

El rostro al revés, la sustitución de términos relativos a la parte superior del cuerpo humano para describir sus actividades escatológicas y viceversa, es un ejemplo de inversión, a nivel lingüístico, que se encuentra constantemente en el texto y que acaso sugiere también el fracaso de la representación invertida del pícaro. Hay que recordar que nuestro rey de gallos termina untado de excrementos y que cada nuevo intento de ascenso resulta en una caída garrafal.

Irónicamente, el momento de mayor prosperidad para Pablos es aquel en que se reconoce como lo que es: un farsante profesional. Como poeta, oficio que aprende del poetaastro que se encuentra en su primer viaje a Madrid, obtiene un éxito monetario relativo. Pero como actor, experimenta en carne viva los peligros de la representación y la farsa, la imposibilidad de redención apolínea, de la evasión de la realidad a través de la ficción.

Al ejercer dicho oficio, sin embargo, logra representar roles superiores que le confieren, dentro de los límites del escenario, un lugar protagónico. El pícaro se transforma en rey o en santo. Lo que es más, dicha representación logra la ruptura parcial de los límites del escenario. Ahí tenemos el caso de aquella monja que, olvidando por un momento los límites de la escena, se enamora de Pablos cuando éste representa a San Juan Evangelista en un auto del Corpus (274), pero que, concluida, aparentemente, la representación teatral, lamenta que un "noble" siga el bajo oficio de farsante. Los límites entre realidad y ficción se entrecruzan, si se quiere, en un espacio carnavalesco. Pero dicho espacio carnavalesco se desvalora prefiriéndose el orden de la jerarquía tradicional. La monja sentía que Pablos fuese farsante, ignorando, sin embargo, que su farsa sobrepasaba los límites del escenario: "Regalábame la mujer con cuidado, y habíame dicho que sólo sentía que fuese farsante, porque yo había fingido que era hijo de un gran caballero, y dábala compasión" (274). Una vez más, el resultado de la representación es el fracaso. Ni la monja acepta el espacio teatral como lugar digno de la nobleza ni Pablos se siente cómodo sosteniendo el rol de santo galán de monjas por mucho tiempo. Como buen pícaro, no cree en el amor cortés y no puede aceptar que los galanes de monjas nunca consuman sus deseos y estén siempre de vísperas porque no se les llega el día jamás. El sufrimiento amoroso que funcionaba como vehículo de ascensión espiritual en el amor cortés, o como metáfora de ascensión mística de poetas piadosos, es reducido por la óptica dionisiaca de Pablos al plano terrenal. Una vez más, el pícaro rechaza cualquier tipo de instancia salvadora.

Por otra parte, la aparición de Pablos disfrazado de caballero ante una figura real, nos presenta otro momento en el cual los límites de la escena, a diferencia del carnaval bajtiniano, tienden a restablecerse desvalorizándose el espacio carnavalesco.

Al fin, hízose la comedia el primer día, y no la entendió nadie; al segundo, empezámosla, y quizo Dios que empezaba por una guerra, y salía yo armado y con rodela, que, si no, a manos del mal membrillo, tronchos y badeas, acabo. No se ha visto tal torbellino, y ello merecía la comedia; porque traía un rey de Normandía, sin propósito, en hábito de hermitaño, y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas. (267)

La escena se transforma, aparentemente, en un espectáculo de carnaval. El público rompe la cuarta pared, los límites físicos del escenario, al apedrear a los actores como muestra de rechazo de su representación. De pronto la ficción choca con la realidad precisamente porque sus límites se borran. El rechazo de la aparición de un rey de Normandía a despropósito y de dos lacayos que hacen reír puede relacionarse con la idea pseudoaristotélica de que no se debían presentar personajes humildes junto a personajes de alto rango. También está implícita la objeción de Cinthio contra la puesta en escena de reyes en comedias¹⁶ y la posición de Castelvetro y Tasso contra la representación de reyes ficticios (y a esto suena nuestro “rey de Normandía”) debido a que sería poco creíble para el público que existiera un personaje tan importante sin que fuese conocido por todos¹⁷.

¹⁶Para explicar la afirmación de Aristóteles de que la comedia imita una acción peor, Cinthio argumenta que la tragedia representa una acción ilustre y real y la comedia una popular y civil (202-203). La comedia no sólo no debe representar reyes sino que debe utilizar un lenguaje popular, de sentencias cortas y sin grandeza ni gravedad. Por eso, Cinthio critica *La Celestina* en la cual, supuestamente, las palabras parecen “del estudio del escritor” (266-267). Por otra parte, Cinthio elimina también la presentación de personajes de conducta criminal de la comedia porque ésta debe poseer costumbres buenas y convenientes (260). Aludiendo otra vez a *La Celestina*, insiste en que en las comedias no se debe poner a hablar a vírgenes ante rufianes y meretrices (271).

¹⁷Al discutir la materia heroica, Castelvetro afirma que, como los reyes son conocidos, no es factible inventar algo que no ocurrió sin que sea reputado de inverosímil. Por esta razón, recomienda que se seleccione un hecho conocido someramente por fama o historia (en lo universal) para que el autor pueda probar su ingenio (invención) en la narración de lo particular (252-253). En otro pasaje, Castelvetro critica directamente a Boccaccio por inventar reyes que no existieron en la realidad (284) y a Fray Antonio de Guevara por mentir en su *Vida de Marco Aurelio* (285).

Por su parte, Tasso también afirma que el poema heroico debe fundamentarse en la historia porque no es verosímil que una acción ilustre no haya sido escrita y pasada a la posteridad por la historia. El suceso se estimaría de falso [...] (4-5).

Los valores críticos de la época no separaban claramente la ficción de la realidad. La poesía se juzgaba con criterios de credibilidad pertenecientes a la convicción y realidad histórica del lector. Esta confusión entre realidad y ficción se da, pues, como confrontación entre el orden establecido, una poética basada en el orden aristocrático, y la supuesta inversión de éste en la representación. Tan inaceptable es una obra donde se juntan lacayos y reyes como una donde aparezcan reyes desconocidos o en el hábito poco decoroso de ermitaño. En medio de todo esto, Pablos, armado como caballero en plena escena, sufre la indignación popular a la vez que representa su propia farsa: el fracaso de la representación, su inevitable choque con una realidad que no le concederá el papel protagónico de caballero como tampoco aceptará, ni siquiera en el teatro, un rey en hábito de ermitaño ni una figura real de linaje históricamente irreconocible¹⁸. Aun dentro del espacio teatral hay reglas y papeles preestablecidos por el orden aristocrático. Si bien esta escena puede evocar el carnaval bajtiniano por la aparición de un pícaro armado de caballero o por los empellones y porrazos generados por la activa participación de un público que se “emancipa” del lugar pasivo de espectador, dicha rebelión se da en favor del restablecimiento del orden tradicional, como protesta en contra de la usurpación picaresca de espacios protagónicos aun en la realidad ficticia del teatro.

Paralelamente, en el espectáculo del *Buscón*, el autor implícito¹⁹ se adhiere fielmente a la estética pseudoaristotélica renacentista. No sólo le niega al protagonista de bajo origen la posible identificación trágica, evitando la mezcla entre lo trágico y lo cómico, sino que elimina del espacio textual cómico-picaresco cualquier representación de “verdaderos hidalgos”. En el *Buscón*, lo cómico se circunscribe celosamente al terreno exclusivo de los márgenes. La separación, a nivel de la representación, de “lo grave” y “lo cómico”, de lo alto y lo bajo, remite a una

¹⁸Esta representación teatral recuerda las numerosas representaciones de Pablos en su intento de ascenso social. Como apunta Marcel Bataillon:

El *Buscón* de Quevedo se decide enérgicamente a “negar su sangre”, y sus “pensamientos de caballero” (el caballo representa, en su vida, un papel simbólico) siempre acaban mal, desde su cabalgada infantil de “Rey de gallos” hasta su caída del caballo bajo la ventana de doña Ana (172).

¹⁹Usamos el término según la tan conocida definición de Booth. El autor implícito es el “segundo yo” del autor real y su imagen debe reconstruirse a partir de la lectura. La contrapartida del autor implícito es el lector implícito, que es creado por el texto y que funciona como su intérprete ideal (138). Según Booth, el autor crea al lector implícito al mismo tiempo que crea su “segundo yo” y la mejor lectura es aquella en la cual ambas entidades, autor y lector implícitos, pueden ponerse de acuerdo. Como afirma Susan R. Suleiman, según Booth, el lector real puede entender y apreciar a capacidad el texto sólo cuando acepta tomar el papel de este público hipotético durante su lectura (8).

estética clásica inextricablemente aristocrática. De esta manera, no sólo se reafirman los valores tradicionales de la estética renacentista sino que se protege a las clases superiores de la óptica cómico-crítica del pícaro narrador. A diferencia del *Lazarillo*, aquí el público de valores aristocráticos queda totalmente excluido de la burla picaresca. Los límites escénicos, la ruptura entre el rol de actor y espectador, sólo se llevan a cabo para representar a un sujeto que es, a la vez, objeto de la narración, a un burlador que se burla de sí mismo. Con la exclusión sistemática de la representación del sector aristocrático en el espacio textual picaresco, la crítica tiende a revertirse inequívocamente, sin ambivalencia alguna, sobre el pícaro y el sector marginal que éste representa. ¿Dónde queda, pues, la “ruptura” y ambivalencia del carnaval bajtiniano?

Por otra parte, como se reitera una y otra vez en el texto, Pablos es el único responsable de su fracaso. Su representación es un fracaso porque su pretensión es imposible. El converso e hijo de criminales quiere ascender en una sociedad jerárquica y estática y, para ascender, no hace sino ir de un lugar a otro, de una experiencia a otra, invirtiendo el modelo que imita, reduciéndolo a su horizonte terreno. Pablos representa al hombre abandonado por los efectos salvadores de la apariencia, que subvierte el orden, pero, pasado el efecto dionisiaco, reconoce que no puede modificar la esencia eterna de las cosas y siente que es ridículo intentar ajustar el mundo (Nietzsche 59-60). De ahí que cierre su relato anunciando una segunda parte en la cual se va a las Indias y le va peor porque “nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres” (292).

A diferencia de Guzmán, Pablos no acepta una solución apolínea, la que el orden establecido le permite: el arrepentimiento cristiano. Este rechazo final del orden establecido produce una ambigüedad que da lugar a diversas interpretaciones. Podría tratarse de la condena a aquellos conversos que no aceptan su bajo lugar social, el castigo por osar romper la norma. O podría tratarse de una denuncia a la rigidez de un sistema que no permitía la menor movilidad social. Ante el temperamento personal de Quevedo, que dio pie a tantos escritos satíricos, la crítica ha tendido a descartar esta segunda posibilidad. En este aspecto, según Cros, Mateo Alemán y Quevedo presentan posiciones divergentes:

Para el primero, la marginalidad coincide con la miseria, la cual a su vez es un factor de segregación social. Para el segundo, la marginalidad *periférica* ha invadido el *centro* abandonado por las clases originariamente dominantes. Mateo Alemán descubre y revela el “teatro de la comedia humana”. Quevedo trata de levantar las máscaras carnavalescas de los pícaros y, más allá de ellos, de todos los estamentos sociales a los cuales dichos pícaros representan (Cros, *Ideología* 63).

La inversión carnavalesca de Quevedo, a diferencia del carnaval popular bajtiniano, no renueva la sociedad instaurando un nuevo orden. Su mensaje implícito, repetido hasta el cansancio, es que la aspiración del pícaro fracasa porque en una sociedad jerárquica y estática es absurdo pretender ascender mediante un movimiento horizontal, mediante la inversión de la propia cúspide a la cual se aspira escalar. La transgresión busconiana dista, pues, de la dimensión subversiva asignada por Bajtín al carnaval. El Buscón invierte y transgrede el orden sólo para transformarse en un ser caótico, sin voluntad ni interioridad. Esta marioneta de retablo desconoce los límites de la representación: actúa en escena el papel de caballero de la corte de un falso rey de Normandía y en la "vida real" imita a un nuevo hidalgo (don Diego) o a un hidalgo degradado que, a su vez, tiene que actuar su hidalguía (don Toribio). Sin embargo, aunque para Pablos la representación no tiene fin, su ruptura de los límites de la escena, lejos de crear un nuevo orden, siempre le granjea la indignación de público. Dicho rechazo es evidente en aquellos sectores del público representados en el interior del texto: la monja, las mujeres del mercado, los espectadores del teatro deambulante o don Diego, por ejemplo²⁰. Si bien es cierto que, en el *Buscón*, el sujeto que enuncia la narración es, a su vez, el objeto sobre el cual se revierte la crítica, no parece tan claro que el público representado en el espacio carnavalesco del texto se identifique con o como el objeto de dicha burla.

Por otra parte, si aun el converso aristocratizado, representado en la figura de don Diego, rechaza la representación de Pablos negándole la entrada a su círculo familiar, ¿qué identificación ni ruptura de límites escénicos podría esperarse entre el lector histórico del texto y el objeto de la supuesta burla carnavalesca? En el *Buscón*, ni se da la total ruptura de los límites del espectáculo ni se subvierte la jerarquía tradicional con el fin de crear un nuevo orden regenerador. El autor asume, por otra parte, un lector de valores aristocráticos que, aunque se burla de las pretensiones fracasadas del pícaro, no deja de percibir la amenaza que representa la mascarada picaresca contra un orden jerárquico tradicional en el cual tan sólo los nobles y los cristianos viejos son merecedores de gozar de prestigio social. Por esta razón, en oposición a la estética e ideología contestataria del *Lazarillo*, Quevedo crea un pícaro dionisiaco

²⁰Estos personajes, por ser receptores de la representación del pícaro en el interior del texto, funcionan como "narratarios". Gerald Prince define al narratario como la contrapartida de un narrador específico, es decir, la persona que recibe la narración (7). En un sentido amplio, la presencia en el interior del *Buscón* de estos receptores de las representaciones fracasadas del pícaro, ayuda a reconstruir la imagen del lector implícito o "ideal" del texto (ver nota 19).

al cual se le niega la identificación del público o la liberación a partir de la creación de un espacio textual carnavalesco. La picaresca se transforma, pues, en una representación de la impotencia y carencia de voluntad del pícaro y no en un vehículo crítico o instancia salvadora de la marginalidad a partir de los mecanismos auxiliadores del arte.

Antes de aplicar las ideas de Bajtín a la picaresca de Quevedo o a otros textos de la cultura hispánica, hay que tomar en cuenta que muchas veces el discurso popular se neutraliza, se enmascara y, bajo la ilusión de la transgresión, es reutilizado para sostener los valores más retrógrados. Como ya ha afirmado John Beverley con respecto a la cultura barroca, los jesuitas vislumbraron muy bien en su tiempo que los géneros transgresores y contestatarios del Renacimiento, inicialmente proscritos por el *Índice de libros prohibidos*, podían ser reutilizados en servicio de la ortodoxia católica y en defensa del imperio español (224). Asimismo, la merecida valoración que están recibiendo últimamente los estudios de la cultura popular y de masas, debe también tomar en cuenta la complejidad del fenómeno. Como hemos demostrado en el caso particular de Quevedo, no siempre la estética de la transgresión plantea un quiebre epistemológico.

Al menos en el caso de Quevedo, no cabe la menor duda de que, a la hora de analizar el espíritu carnavalesco del *Buscón*, resulta enriquecedor matizar el pluralismo popular de Bajtín a la luz de la teoría estética renacentista y de los criterios y postulados teóricos de Nietzsche. Es éste sólo un comienzo de lo que debiera ser una larga tarea colectiva de des-simplificación y des-mitificación del fenómeno de lo cómico. A partir de lo visto, nos parece un paso adelante concluir que, por su negatividad y antipopulismo, la visión nietzscheana del carnaval es la que más se acerca al aristocratismo antisemita de Quevedo.

OBRAS CITADAS

- ARISTOTLE. *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*. 334-330 B.C. Trns. Ingran Bywater. New York: The Modern Library, 1984.
- AGÜERA, VICTORIO. "Nueva interpretación del episodio 'Rey de Gallos' del *Buscón*", *Hispanófila* 17.1 (1973): 33-40.
- BAJTÍN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. 1965. Trns. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- BATAILLON, MARCEL. *Pícaros y picaresca*. Madrid: Taurus, 1982.
- BEVERLEY, JOHN. "On the Concept of the Spanih Literary Baroque". *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Ed. Anne J. Cruz. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press, 1992.
- BOOTH, WAYNE C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- CARRILLO, FRANCISCO. *Semiolingüística de la novela picaresca*. Madrid: Cátedra, 1982.

- CASTELVETRO, LODOVICO. *Poetica D'Aristotele Vulgarizzata e Sposta*. 1571. Ed. Werther Romani. Roma-Bari: Gius Laterza & Figli, 1978.
- CORDERO CUEVAS, IDALIA. *El "Buscón" o la vergüenza de Pablos y la ira de don Francisco*. Madrid: Editorial Playor, 1987.
- CROS, EDMOND. *L'aristocrate et le Carnaval des gueux: étude sur le "Buscón" de Quevedo*. Montpellier: Publication du Centre d'Études Sociocritiques U.E.R. II, Université Paul Valéry, 1975.
- , *Ideología y genética textual: El caso del BUSCÓN*. Madrid: Cupsa Editorial, 1980.
- DÍAZ MIGOYO, GONZALO. *Estructura de la novela: anatomía de El Buscón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.
- EDEN KATHY. *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- EGIDO, AURORA. "Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos", *Hispanic Review* 46.2 (1978): 173-197.
- GIRALDI CINTHIO, GIOVAMBATTISTA. *Discorsi di M. Giovambattista intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*. Venecia: Gabriel Ciolito de Ferrari et Fratelli, 1554.
- ISER, WOLFGANG. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- JOHNSON, CARROLL B. "El Buscón: D. Pablos, D. Diego y D. Francisco", *Hispanófila* 17.3 (1974): 1-26.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO. "Originalidad del 'Buscón'", *Francisco de Quevedo*. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Taurus, 1978.
- LIDA, RAIMUNDO. "Pablos de Segovia y su agudeza", *Francisco de Quevedo*. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Taurus, 1978.
- , "Sobre el arte verbal del Buscón", *Philological Quarterly* 51.1 (1972): 255-269.
- MOLHO, MAURICE. "Más sobre el picarismo de Quevedo: Buscón y Marco Bruto", *Ideologies & Literature* 3.15 (1981): 75-93.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. 1872. Trns. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1967.

ABSTRACT

La merecida difusión alcanzada en la últimas décadas por el concepto de "carnaval", entendido a la manera de Bajtín, ha sido quizás la razón por la cual se le tienda a aplicar como panacea explicatoria a prácticamente todo lo que caiga dentro de la esfera de lo cómico, subsumiendo y simplificando en un solo modelo explicativo toda la rica gama de elementos que implica. Nada más característico que lo que ocurre con textos como el Buscón donde la crítica suele reconocer claramente paradigmas carnavalescos. Por ello, nos hemos interesado en definir un poco más cómo funciona el concepto de "carnaval" en esta novela. Observaremos que puede y debe ser visto bajo una perspectiva más compleja y justa. Dada la postura más bien conservadora del texto quevediano y su tendencia a la sátira demoledora, la que se opone a la burla ambivalente que otorga Batjín al carnaval medieval y renacentista, proponemos matizar el pluralismo popular de Bajtín a la luz de otros criterios y postulados teóricos presentes en la visión nietzscheana del carnaval. Por su negatividad y antipopulismo, la noción nietzscheana del carnaval es la que más se acerca al aristocratismo antisemita de Quevedo.

The well-deserved currency of the Bakhtinean concept of carnival may perhaps account for the tendency to apply it as explanatory panacea to all that falls within the sphere of the comic, thus subsuming and simplifying into a single model the whole rich range of the various has happened to such texts as El

Buscón where the critic tends to clearly distinguish carnivalesque paradigms. In view of that our interest is to define more precisely the way the "carnival" concept functions in that novel. We shall then observe that it can and must indeed be seen in a more complex and just perspective. Considering the fairly conservative stance of the Quevedian text, with its tendency towards demolishing satire, which runs counter to the ambivalent mockery attributed by Bakhtin to the medieval and renaissance carnival, we propose to qualify the popular pluralism of Bakhtin by appealing to other theoretical principles and criteria present in the Nietzschean view. Because of this negativity and anti-populism, the Nietzschean perspective would come much closer to the aristocratizing antisemitism of Quevedo.