

LA PICARESCA

ORIGENES, TEXTOS Y ESTRUCTURAS

Actas del I Congreso Internacional
sobre la Picaresca (157 : 1979) : Actas
organizado por el Patronato «Arcipreste de Hita»

DIRECCION
MANUEL CRIADO DE VAL

FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
Alcalá, 93
MADRID, 1979

Publicaciones
de la
FUNDACION
UNIVERSITARIA
ESPAÑOLA

Documentación actual - 8

809
C752 p1
1979

1.ª edición: Fundación Universitaria Española, marzo 1979.

© FUNDACIÓN UNIVERSITARIA
Todos los derechos reservados
Printed in Spain
I.S.B.N.: 84-7392-134-8
Depósito legal: M. 18579-1979
Composición y montaje: Fotocompofset, S.L.
Burdeos, 2 - Móstoles (Madrid)
Estampación: Pynakos, S.A.,
Plg. El Palomo, Fuenlabrada (Madrid)

LA VEROSIMILIZACION DE LA FORMULA NARRATIVA PICARESCA EN *EL BUSCON*

GONZALO DÍAZ-MIGOYO
St. Peter's College
Jersey City, New Jersey

Desde un punto de vista atento a la verosimilitud de la postura narrativa, así como la pregunta natural respecto del narrador en tercera persona sería, ¿cómo sabe él eso?, la pregunta que se impone respecto del narrador en primera persona es, en cambio, ¿por qué cuenta él eso? Muchos relatos, quizá la mayoría, no consideran necesario contestar expresamente a estas preguntas; unos pocos, en cambio, entienden que la justificación que tales interrogantes piden es materia narrable. En este segundo caso, la contestación a la segunda pregunta, ¿qué razón tiene el narrador para contar hechos de su propia vida?, adopta su forma más satisfactoria cuando es parte integral de la narración en vez de darse como marco exterior a ésta. Escribir se convierte entonces en otro acto de vida más. El último va seguido de los demás actos relatados, formando una cadena ininterrumpida. Esta situación ideal se puede lograr bien por mención expresa de la actividad narrante en el relato, bien de modo implícito, permitiendo que lo relatado sugiera la posibilidad de la escritura ulterior, bien, en el otro extremo de este eje de posibilidades, de modo totalmente exterior al relato. En cualquier caso, esta justificación verosimilizante no debe contradecir ni expresar, ni tácitamente, el tenor de lo narrado.

La adopción de un protagonista narrador plantea, además, la necesidad de un final de relato que permita relacionar al narrador con su vida pasada. Del yo actuante al yo narrante la relación ha de ser, en primer lugar, cronológica; lo idealmente satisfactorio vuelve a ser que el presente narrante coincida con el último momento narrado; pero a falta de esta continuidad temporal, el final del relato debe, al menos, permitir cierta congruencia lógica: por más que exista una vida intermedia narrativamente en blanco, y aceptando que sea durante ella cuando se produzca la decisión de escribir, las razones que

justifiquen esta decisión deben ser consecuentes con la personalidad conocida del protagonista y los hechos de su vida relatada.

Resulta, pues, un doble pie forzado del uso de un personaje narrador de su propia vida y de la consiguientemente necesaria relación entre su yo actor y su yo narrador: uno, el relativo al final del relato, y otro, el relativo a la naturaleza de la justificación de la escritura. La fórmula narrativa picaresca, tal como la inicia el *Lazarillo* y la confirma el *Guzmán*, no parece armonizar satisfactoriamente estos dos requisitos.

En el *Lazarillo* el tránsito de una a otra actividad, de la narrada, que culmina en el caso, a la narrante, el relato es resuelto mediante el recurso consistente en hacer que un tercero se interese en conocer los detalles de ese caso; caso y narración quedan así relacionados, siendo el uno, al mismo tiempo, la causa y la materia de la otra. El recurso no deja de ser acertado: la economía con que el interés del caso queda realzado por el interés que en conocerlo muestra un tercero es de una eficacia notable y, sobre todo, admirable es la tensión unidireccional, que, gracias a ese caso, adquiere toda la narración. La naturaleza del relato como explicación del caso no permite entender, sin embargo, que la labor de escritura sea consecuencia de la personalidad de Lázaro, sino de un avatar más de su precaria existencia, que ocurre fuera del tiempo del relato; y ello es la razón de que no se pueden considerar completamente resueltos en el *Lazarillo* los problemas específicos de estas dos trampas de la narración en primera persona.

Este puente tendido entre la vida y la escritura da lugar, por ejemplo, a una contradicción flagrante entre el tenor de ciertas observaciones del narrador y otras del actor. Dice el primero en el prólogo: «Confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren»¹. El actor, en cambio, afirma al final del relato —el punto, nótese, a continuación del cual encuentra su momento real el prólogo—:

Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso; antes, cuando alguno siento que quiere decir algo della, le atajo y le digo:

—Mirá, si sois amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pensar. Mayormente, si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero y la amo más que a mí, y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco. Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer

¹ *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, edición de FRANCISCO RICO en *La novela picaresca española*, I, Barcelona, Planeta, 1967, pp. 6-7.

como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él.

Desta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa².

El contraste entre ambas afirmaciones no puede ser más escandalosamente contradictorio: el narrador desea que otros oídos que los de vuestra merced se huelguen con su relación, mientras que el actor no conoce mayor pesadumbre que la de sacar a relucir los entresijos de su bochornosa situación marital; y no sólo existe bochorno, sino peligro de que la publicidad dada a su situación llegue a oídos de su mujer y desequilibre la inestable paz del hogar, dando al traste seguramente con la buena fortuna de Lázaro.

Este puente tampoco resuelve la incongruencia de que Lázaro exhiba como narrador ciertos rasgos de personalidad que nada durante su vida relatada hacía presumibles: así el prurito de vanidad literaria, que paladinamente confiesa en el prólogo que se ha citado más arriba, y, también, su predicador propósito de que «consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto»³. La posibilidad de entender estas contradicciones entre el actor y el narrador como generadoras de la rica ironía de la obra; incluso, quizás, portadoras de la lección de la obra, no es suficiente para negar el hecho de que la ambigüedad que crean se debe más a una falta de solución de ciertos problemas técnicos que a un ensamblaje narrativo verosímil. ¡Félicz culpa! quizás, pero culpa al cabo; y culpa especialmente visible a la luz de la siguiente obra picaresca, el *Guzmán*, que resolverá el aspecto técnico de esta cuestión narrativa de modo impecable, aunque, paradójicamente, con resultados prácticos mucho menos satisfactorios.

Aquellas dos condiciones narrativas ya mencionadas encuentran una contestación teóricamente perfecta en el *Guzmán*: por un lado, el narrador es el actor mismo en su último momento narrado, sin que se produzca solución de continuidad entre ambos; por otro, *Guzmán* justifica su actividad narrativa con la última coyuntura a que su vida le ha abocado, su arrepentimiento. Gracias a ello, si bien el narrador es un hombre distinto del *Guzmán* pícaro, lo es porque el pícaro actor se convierte previamente en actor arrepentido, y ello, ante los ojos del lector, dentro de la vida misma objeto del relato. La verosimilitud de la postura narrativa de *Guzmán* no parece dejar nada que desear: perfecta razón para escribir; perfecta relación cronológica entre actor y narrador; perfecta inclusión de ambos aspectos en el relato mismo. Todo perfecto, salvo que, sorprendentemente, ello obligaba a un peligroso apartamiento de la línea narrativa pura: con objeto de convencer al lector de la seriedad de su arrepentimiento —o

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 7.

como consecuencia de ello— y, por ende, de la impecable justificación de su escritura, Guzmán no pierde ocasión de adobar sus aventuras con ingentes cantidades de moralizaciones; hasta el punto de que se llega a no saber qué es adobo y qué carne. Se crea así un híbrido de novela y sermón que ya causaba inquietud a su mismo creador:

Oh, ¡válgame Dios! ¡Cuándo podré acabar conmigo no enfadarte, pues aquí no buscas predicables ni doctrina, sino un entretenimiento de gusto, con que llamar el sueño y pasar el tiempo! No sé con qué desculpar tan terrible tentación, sino con decirte que soy como los borrachos, que cuanto dinero ganan todo es para la taberna. No me viene ripio a la mano, que no procure aprovecharlo ⁴.

Híbrido, por otra, que quedó en el recuerdo y la afición de los lectores como la historia de un pícaro no arrepentido, del pícaro por antonomasia, que es con quien la pícara Justina tiene pensado casarse. La falta de verosimilitud se debe en este caso a razones distintas de las que existen en el *Lazarillo*. Ocurre, sin duda, que la relación de la vida de un pícaro no interesa más que en la medida en que sea contada pícaramente, es decir, con el desgarró, el ingenio y la despreocupada alegría a que el pícaro actor tiene acostumbrado al lector. O quizá también sea que cuando el protagonista se apicara lo logra tan completamente y, sobre todo, tan convincentemente, que hace impertinente y postizo su cambio de sentir. La misma bondad de la descripción del apicaramiento impide la marcha atrás.

Ninguno de los dos modelos que Quevedo habría de seguir más de cerca logra, pues, una solución que satisficiera con igual suficiencia el problema técnico narrativo y el exigente gusto lector: si se unía el final del relato al momento de la escritura sin solución de continuidad, es decir, si se cumplía meticulosamente la obligación de relacionar al actor con el narrador, haciendo el tránsito insensiblemente natural, se corría el peligro de oponer peligrosamente la personalidad del pícaro a la del escritor. En efecto, si el escritor seguía siendo pícaro, ¿qué razón podía tener para descubrir su juego y avergonzarse públicamente? Si el escritor, en cambio, había dejado de ser pícaro, ¿cómo creer que su apicaramiento hubiera sido verdadero? Por otra parte, la justificación de la escritura debía darse como parte integral de la vida relatada y no como marco exterior a la misma, mas, ¿qué pícara justificación podía tener un pícaro para escribir su propia vida? Finalmente, la escritura debía mantener un tono apicarado y alegre, el único verdaderamente entretenido y que encontraba favor entre los lectores.

Ante estas aparentes antinomias y, desde luego, beneficiándose de

⁴ MATEO ALEMÁN, *Segunda parte de La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, edición de FRANCISCO RICO en *La novela picaresca española*, I, Barcelona, Planeta, 1967, p. 610.

los ensayos de sus predecesores, Quevedo ataca el problema resuelto, en primer lugar, a no abandonar la popular línea narrativa que había marcado el *Lazarillo*. Dispuesto, por tanto, a resolver el problema en su raíz narrativa, sin atajos ni postizos, exclusivamente en los límites marcados por la personalidad de su protagonista narrador. Pablos como actor es un caso extremo de susceptibilidad a la vergüenza pública; como narrador Pablos será, precisamente, un caso también extremo de desfachatez narrativa. Mas esta contradicción por semejanza, este colmo de inverosimilitud llevaba dentro el germen de su propia solución. Creo entender que la clave decisiva de esta problemática situación la había señalado ya *el Guzmán* al hacer que la escritura fuera la consecuencia natural e inevitable de la vida: si el pícaro no podía dejar de ser pícaro, quería ello decir que el narrador tenía que adoptar la misma línea de conducta al escribir que al vivir; Pablos, en el caso de Quevedo, había de ser, pues, un pícaro narrador que llevara a cabo con su escritura una picardía del mismo tipo que las cometidas durante su pasado. Dado este primer paso las consecuencias se suceden en cascada: habiendo consistido su picardía pasada casi exclusivamente en el engaño, su narración sería otro engaño más; puesto que sus engaños del pasado estaban siempre dirigidos a la meta de hacerse pasar por lo que no era, la narración sería también un intento de hacerse pasar por lo que no es; como lo que no es, decididamente, es un honrado, lo que le interesará hacernos creer con su narración es justamente eso, que ahora ya es un honrado o, al menos, un hombre que ha dejado de ser pícaro; más sutilmente y al cabo de esta cadena de consecuencias, puesto que su picardía no ha sido más que la consecuencia a que le ha abocado una causa única, la vergüenza de su infamante origen, su último engaño consistirá en hacernos creer que ya está libre de preocupaciones de este tipo.

El problema adicional de este planteamiento estriba en que el engaño tenía que quedar neutralizado; de lo contrario, de tener éxito, el lector creería que Pablos, efectivamente, había dejado de ser pícaro, en cuyo caso estaríamos de vuelta a la situación inverosímil inicial. Era preciso, pues, que el narrador se portara de manera tan evidentemente pícara que el lector advirtiera la trampa y no se dejara atrapar por sus fintas.

Los pasos constructivos de la narración eran, así, los siguientes: la exageración, por la vía de una insistencia selectiva, de aquel rasgo de la personalidad de actor y narrador que más claramente simbolizara el sentido de su vida; con ello se oponía, en apariencia irreduciblemente, su pasada actividad a la presente actividad narrativa; la resolución de la así creada contradicción se lleva a cabo mediante la transformación de su actual actividad narrativa en una labor capaz de ser entendida al mismo tiempo como opuesta y como consecuente con su vida pasada; esto es, el engaño; finalmente, la revelación de la naturaleza de este engaño frustra su propósito, sin desdeñar de la pícara habilidad del narrador.

El primer paso se lleva a efecto atribuyendo al actor una preocupación absorbente por la vergüenza de su pasado familiar, cuyo reverso es el deseo de aparentar honra. El narrador, a su vez, exhibe vocingleramente una actitud contraria: una desvergüenza que le permite revelar su pasado con aparente indiferencia respecto de la opinión del lector. La medida en que los rasgos aparecieran al lector como opuestos entre sí sería justamente la medida en que el narrador tuviera éxito en su engañoso propósito; pues, si tan clara distancia media entre las preocupaciones del actor y la despreocupación del narrador, hemos de concluir que es que ya no se trata del mismo hombre; que el narrador ha dejado de ser como el actor y que a ello, sin duda, se debe el que sea capaz de enjuiciarse ahora tan desafortunadamente.

El segundo y tercero de estos pasos son imposibles de distinguir entre sí no ya en la ficción de la obra, sino incluso en una explicación de la misma. En efecto, el relacionamiento verosímil de la personalidad actora a la personalidad narradora tiene un efecto inevitablemente doble: desde el momento en que quede claramente establecido que el pícaro tiene que continuar siendo pícaro, su picardía actual se convierte en una actividad de doble sentido contradictorio y queda frustrada al ser reconocida como tal.

En primer lugar, se imponía la necesidad de establecer esa ininterrumpida continuidad en la naturaleza pícara del protagonista-narrador. El proceso de apicamiento de Pablos se cierra conclusivamente con el último incidente relatado: a esas alturas el protagonista se ha convertido en un asesino en cuadrilla, perseguido por la Justicia y amancebado con una prostituta. El prólogo de la obra íntima, además, que su vida y hazañas están en boca de muchos. Circunstancias éstas que son inescapablemente similares de aquéllas mismas que caracterizan a sus padres, y éstos eran, ya se sabe, la causa principal de su crónica vergüenza, así como el modelo de que tan vehemente había querido huir Pablos toda su vida. A él es, sin embargo, al que más se acerca tras una línea de avance vital que, aunque a él pueda haberle parecido recta, es decir, de alejamiento de sus padres, ha sido circular y le ha devuelto a sus infamantes orígenes. Este cerrarse del círculo no deja resquicio por donde se pueda entender que el protagonista haya cambiado de manera de ser, haya abandonado su estado deshonesto y deshonesto. La concluyente clausura hace irreversible el proceso y, por ende, prolongable sin cambio alguno hasta el futuro, afectando al narrador. Pero es que, además, queda ello expresamente remachado por la última frase del relato. Aunque de manera superlativamente económica, se puede decir que el *Buscón* relata todo el tiempo que media entre la partida del protagonista para América y el momento de la escritura, al decir: «Y fuéme peor, como v. md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres»⁵. Con ello su vida pícara se hace extensible hasta el presente

⁵ FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vida del Buscón llamados don Pablos*, edi-

mismo, hasta el momento de la escritura, impidiendo imaginar que en el interín haya habido un cambio de estado, de vida o de costumbres. El escritor sigue siendo, efectivamente, un pícaro de la misma calaña que el sujeto de la vida relatada.

A continuación se trataba de lograr una más particularizada identidad de circunstancias personales entre actor y narrador. Este, aunque naturalmente lo pase cuidadosamente bajo silencio, había de seguir siendo tan avergonzable, tan susceptible a la opinión pública y tan deseoso de hacerse pasar por lo que no es, como lo era antaño. De los varios ejemplos textuales que a mi parecer dan pie para entender que tal es el caso escojo aquellas palabras del narrador que reflejan más indudablemente su actual estado de ánimo: las de la «carta dedicatoria» de su relato. Basta con parte de la primera frase: «Habiendo sabido el deseo que v. md. tiene de conocer los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación...»⁶. Pablos envía la relación a su corresponsal con objeto de establecer la verdad acerca de su ya conocida vida y, sobre todo, para adelantarse a posibles biógrafos indiscretos. La envía a un solo corresponsal y como involuntariamente, a pedido suyo, no por decisión propia, pero de sobra sabe él que tendrá otros lectores: aquéllos que expresamente menciona en el último capítulo como «los que leyeren mi libro»⁷. Por otra parte, el narrador tiene que darse cuenta de que su confesión es tanto o más dañina para su buen nombre que cualquier otra imaginable versión, incluso esa versión que dice tener. Tanto el prurito de exactitud como la transparentemente velada vanidad de ser su propio y primer biógrafo, intiman esa preocupación actual por la opinión ajena que tan ajustadamente concuerda con la preocupación principal de su pasado: la relativa al «qué dirán».

El narrador no nos es conocido de manera concreta y fehaciente más que a través de su manejo del lenguaje, que es la única señal de su presencia ante el lector. Por tanto, sólo respecto de este aspecto de su personalidad cabe establecer una identificación conclusiva y probante con su manera de ser en el pasado. El último requisito para una perfecta congruencia entre ambos hombres es que la habilidad verbal que el narrador necesita para poner por obra su engañoso propósito exista ya en el pasado, sea producto de su vida misma. Previsiblemente, así como el narrador destaca a lo largo de la narración por su atrevido y brillante uso del idioma, el actor ha destacado a lo largo de su vida por la pericia adquirida en materias de lengua. Desde los primeros ejemplos infantiles de agudeza hasta el momento en que, habiendo aprendido la jacarandina en pocos días, se convierte en rabí de los rufianes sevillanos —rabí, título de magisterio indicativo de sabiduría preeminente—, Pablos lleva a cabo un

ción crítica por Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, p. 280.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 273.

aprendizaje que más tiene de retórico que de experiencial. Aprendizaje y habilidad que siempre, indefectiblemente, están polarizados hacia el engaño interesado.

Las líneas de tensión del relato convergen, así, en un punto exterior a éste, pero, al mismo tiempo, íntimamente relacionado con él: el de la actividad narrativa. El avance de lo narrado está focalizado, como en el *Lazarillo*, por un caso, el caso de la actividad narrante misma, que, de este modo, no es sólo medio para re-presentar el pasado, sino, también, medio para presentar el presente; un presente, desde luego, que, fatídicamente, estaba implícito en aquel pasado. Esta última picardía de Pablos, la consistente en añadir a sus pasadas picardías una más de la misma índole, mediante la tarea de relatar aquéllas, agota las posibilidades de la fórmula narrativa lazarillesca, llevándola a sus últimas consecuencias. Con ello creo que la novela de Quevedo cumple el desiderátum expresado recientemente por un novelista moderno: «... un libro como una de esas pinturas, *Las Meninas*, por ejemplo, donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera del cuadro»⁸.

⁸ LUIS GOYTISOLO, *Recuento*, Barcelona, Seix-Barral, 1973, p. 631.