

PUNTOS DE VISTA.
POSDATA A UNOS ENSAYOS SOBRE LA
NOVELA PICARESCA

FRANCISCO RICO

Los tres ensayos que forman *La novela picaresca y el punto de vista* (1970) quizá podrían ilustrar la convicción de que la literatura es un cambiante compromiso entre la forma y la historia, entre factores internos y elementos externos al texto, entre creación y crítica. El librito no surgió de ningún interés por estudiar la *técnica* del 'punto de vista' en abstracto, como categoría de una intemporal «retórica de la ficción», y rastrearla luego en el *corpus* de la 'novela picaresca española'. La razón de ser, los métodos de análisis y la perspectiva histórica le vienen de una sencilla comprobación formal: el principio esencial que asegura la unidad del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache* consiste en la sumisión de todos sus ingredientes al punto de vista singular del protagonista y autor ficticio.

Tema fundamental de ambas novelas es precisamente la formación de ese punto de vista: ambas *cuentan* cómo el pícaro acaba por convertirse en escritor, por qué redacta una autobiografía, qué experiencias y rasgos de talante determinan la selección y el encadenamiento de los mismos episodios que refiere, el modo y el lenguaje en que los presenta, el sentido que les otorga o les supone... Por ahí, trama, estructura, técnica narrativa, estilo y 'tesis' son siempre fases o versiones del punto de vista de Lázaro o Guzmán. De hecho, deslindar tales componentes

Las páginas siguientes son la versión española del «Postscript» incluido en la traducción inglesa (Cambridge University Press, 1984) de mi libro *La novela picaresca y el punto de vista* (en adelante citado como *NPPV* y siempre según el texto de la edición de 1982), donde se hallarán las referencias bibliográficas que aquí se mantienen incompletas, para subrayar el carácter no autónomo de la presente posdata.

en el *Lazarillo* y en el *Guzmán* es pagar a la rutina un tributo todavía más odioso que a propósito de otras obras maestras. El gran acierto de nuestras dos novelas estriba en buena parte en la naturalidad con que esos componentes convencionales se reducen los unos a los otros: en la facilidad, por ejemplo, con que la técnica narrativa del *Lazarillo* se deja entender como 'tesis' (así, la fragmentación de muchas escenas, y aun del relato en conjunto, en varios tiempos de percepción equivale a toda una concepción del mundo) o incluso ciertos pormenores de su estilo lingüístico subrayan la estructura general del *Guzmán* (donde, pongamos, el recurso al *tú*, a la segunda persona, en los 'monólogos' interiores del Pícaro no es sino un aspecto más del conflicto de «consejas» y «consejos» que organiza el libro entero). Ahora bien, si dichos componentes se reducen los unos a los otros, es justamente en cuanto dimensiones de un *yo*, manifestaciones del punto de vista del protagonista y autor.

Un tan eficaz y multivalente recurso al punto de vista para dar unidad a todos los factores de una narración, una tan inteligente red de correspondencias al servicio de la creación de un personaje, probablemente pueden considerarse un logro artístico cualquiera que sea el patrón crítico que se aplique: en definitiva —y cuando menos—, responden a unas nociones de coherencia y simetría, de armonía funcional y 'economía' expresiva, que han sido estimadas universalmente. Pero ese logro artístico ocupa una posición bien determinada en la historia. Dos jalones históricos, en la *courte* y en la *longue durée*, se nos ofrecen en seguida con especial pertinencia: las doctrinas literarias del Renacimiento y la génesis de la novela realista arquetípica, la novela realista del siglo XIX. Porque el carecer la novela de una forma específica e inequívoca, su aparición tardía y las vicisitudes de su existencia (ni siquiera es incuestionable que siga viva...) casi hacen imposible comentar una novela sin atender simultáneamente a toda la historia del género.

En el caso del *Lazarillo* y el *Guzmán*, ocurre ello en grado conspicuo. Al contar Lázaro y Guzmán su propia vida, y al contarla en términos acordes con lo que esta ha sido y es, resulta que por primera vez en la historia europea del relato en prosa se nos ofrece un esfuerzo sostenido por imaginar *desde dentro* a unos individuos de ínfima condición social. El anónimo de hacia 1553 y Mateo Alemán ponían así entre paréntesis un dogma capital de la teoría literaria entonces comúnmente aceptada: el principio según el cual el carácter de los personajes estaba

predeterminado por el lugar que les correspondía en la escala de la sociedad y el destino de los plebeyos era la caricatura ridícula, porque «la gente baja —repetían Cascales y Suárez de Figueroa— es la que engendra la risa» (véase *NPPV*, III, n. 95). La ambigüedad y el relativismo bienhumorados disimulan un poco la ruptura del *Lazarillo* con ese dogma: el desenfadado con que el pregonero de Toledo se constituía en medida de todas las cosas y se reía de «los que heredaron nobles estados» quedaba algo velado por el hecho de que también llegaba a reírse de sí mismo. Mateo Alemán hacía más notorias las posibilidades e implicaciones del diseño de Lázaro: tomaba ese mismo diseño y, a partir de él, salía ostensiblemente del terreno cómico, para poner en clave trágica los momentos decisivos en la trayectoria de Guzmán. Pues bien: a tal propósito, el tránsito (no diré 'progreso') del *Lazarillo* al *Guzmán* concuerda con el camino que lleva de las anteriores especies de ficción a la novela 'clásica' de la edad realista, con su seguridad de que grandes y chicos merecen igual densidad de tratamiento artístico y, en deliciosas palabras de los Goncourt, de que «ce qu'on appelle 'les basses classes' [a] droit au roman»¹.

El examen de la serie compuesta por el *Lazarillo* más el *Guzmán* apunta en una dirección inconfundible. Empezaba yo el libro de marras subrayando que el *Lazarillo* necesitaba disfrazarse de historia y apoyarse en una variedad literaria normalmente admitida. Hasta tal punto importa pretender que Lázaro era un ser real, y auténtica su carta a Vuestra Merced, que el autor renunció a descubrirnos su nombre². La superchería había de ser impecable: sólo así podía comparecer ante el público un producto tan ajeno a los usos de la época, sólo así el yo de Lázaro podía ejercer toda su fuerza. Mateo Alemán ya no vacila en fir-

¹ El comentario al contexto de esa cita es uno de los mejores capítulos (el XIX) de E. Auerbach, *Mimesis* (véase *NPPV*, III, n. 98); no faltará quien aprecie las observaciones que últimamente le dedica J. Bruck, «From Aristotelian mimesis to 'bourgeois' realism», *Poetics*, II (1982), págs. 189-202; pero me parecen muy preferibles las magistrales páginas 64-73 en que la aduce Harry Levin, *The Gates of Horn*, Nueva York, 1963.

² Cada día estoy más convencido de que nos las habemos con una renuncia voluntaria. En el prólogo, el juego sobre el tópico del «gloriae fructus» que puede esperarse de un libro —tan divertido en boca de Lázaro— tolera ser interpretado como un indicio de que el autor tenía muy presente la cuestión y había optado por callar su nombre; y en el anonimato se dejan reconocer interesantes implicaciones ideológicas y tradiciones intelectuales (véase «Para el prólogo del *Lazarillo*: 'el deseo de alabanza'», en *Actes de la Table Ronde... Picaresque Espagnole*, Montpellier, 1976, págs. 101-116).

mar su obra y en distanciarse del personaje a través de varios prólogos (fundamentales) que acotan pulcramente el espacio imaginario; no le hace falta presentar la autobiografía de Guzmán como verdadera, le basta con que sea verosímil; y tiene las ideas perfectamente claras sobre la modalidad que cultiva: la «poética historia» (todavía el *Tom Jones* se califica de «heroic, historical, prosaic poem»), la «historia fabulosa»³. Continuando por la senda abierta hacia 1553, entramos en un dominio en que la forma del *Lazarillo* cobra un espíritu nuevo: se vuelve reconocible la peculiar entidad de un relato de esa índole, se afianza el estatus de la *ficción*⁴. Pero el reconocimiento de ese particular estatus fue precisamente la innovación que dio plenitud y títulos de respetabilidad a la novela moderna. El paso desde el *Lazarillo* al *Guzmán* es del mismo tipo que el fenómeno que ocurre lentamente en la Francia y en la Inglaterra del siglo XVIII: «From novels which claim to be literally true (and are often wildly implausible [por más que se digan *memoirs* o cartas rigurosamente históricas]), there is a trend towards works laying less emphasis on their supposedly factual origin, and displaying instead more concern for everyday standards of probability and possibility»⁵. Apenas hay que recordar que cuando ese rasgo llegue a su culminación nos encontraremos con el que se llamó a sí mismo «le siècle du roman».

Baste aquí el par de ejemplos que acabo de proponer, aunque cabría aducir muchos otros con idéntica conclusión: los logros sucesivos

³ Véase simplemente *La novela picaresca española*, I, pág. 95 y n. 1.

⁴ Se me antoja sintomático que solo desde 1605 empiece a atribuirse el *Lazarillo* a tal o cual autor (véase mi edición de Barcelona, 1980, págs. XVI y ss., y notas adicionales); antes nunca se había distinguido al personaje del autor real: se hablaba, por ejemplo, de «Apuleius, Lucianus, Lazarillus» (A. Llull, *De oratione libri septem*, Basilea, s.a. [pero dedicado a Felipe II], pág. 502).

⁵ V.G. Mylne, *The Eighteenth Century French Novel. Techniques of Illusion*, Cambridge, 1981², pág. 11. Véase *ibidem*, págs. 20-31; W. Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Mass., 1973; I. Williams, *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*, Nueva York, 1979, págs. 77-83, etc. Cito esos libros, entre la copiosa bibliografía accesible, porque, precisamente por ser los tres muy estimables, se echa de ver mejor cuánto hubieran podido beneficiarse de una atención más adecuada a la picaresca española, y notablemente al *Guzmán de Alfarache*, cuya excepcional categoría tiende a ser indebidamente aquilatada en los estudios sobre los orígenes de la novela moderna (aun cuando no se llegue a lecturas tan burdas como las de B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Estocolmo, 1962, o R. Démoris, *Le roman à la première personne, du classicisme aux Lumières*, París, 1975, que tienen en mente una imagen tópica de la picaresca, basada en las más insulsas obras del género, y se la aplican ciegamente al *Guzmán*).

del *Lazarillo* y el *Guzmán* marcan una trayectoria cuyo sentido es análogo al proceso de gestación de la que suele considerarse la novela realista clásica, la novela realista en la línea decimonónica. (Inútil insistir en que el sentido de la evolución sería muy distinto si no nos detuviéramos en ese estadio y pensáramos, en cambio, en la transición desde la novela del siglo XIX hasta la plural narrativa de nuestros días, con su recuperación de la alegoría, el *romance*, el mito, la visión...) Así las cosas, se comprenderá que yo enfocara el conjunto de la picaresca en el horizonte de la novela realista⁶ y la contemplara mayormente como la posterioridad de los procedimientos que habían producido el logro artístico y la singularidad histórica del *Lazarillo* y el *Guzmán*: los procedimientos que configuraban ambas novelas en función del punto de vista del pícaro vuelto escritor.

He insinuado que para mi libro no partía yo de ninguna previa definición o taxonomía del punto de vista. (Desde luego, no ignoraba la bibliografía pertinente, pero a menudo me desazonaba su obsesión clasificatoria y su absoluto desprecio de la cronología⁷.) Al llegar al capítulo III, sin embargo, ya podía disponer de unos conceptos suficientemente firmes al respecto: los deducidos del análisis del *Lazarillo* y el *Guzmán* (y no otros). La doctrina del punto de vista que aplico ahí es, pues, una serie de datos históricos. Esa es la limitación —y, para algunos, quizá la ventaja— de mi propio punto de vista.

Era obvio, en efecto, que al inquirir cómo utilizaron las novelas pos-

⁶ Perspectiva diferente, espero, de la «long-established tendency to look back to the seventeenth century not for signs of the presence of the novel as such but for signs of the development of the techniques and attitudes which were to be developed in the novel in later periods» (I. Williams, obra citada, pág. 39). Incluso mi examen del *Guzmán* se enmarca en un par de advertencias sobre aspectos en que este difiere de la novela realista convencional (*NPPV*, págs. 60 y 91, n. 46); y, por ser este mi punto de referencia *histórico*, no ahorré las cautelas respecto a lo cuestionable que puede ser como criterio *estético*: los *caveat* van desde el prólogo a la edición española hasta el mismo párrafo final.

⁷ En los trabajos más recientes, sin embargo, creo advertir un mayor interés por los planteamientos históricos y por preguntarse en qué medida el punto de vista «can reveal and embody ideology» (S.S. Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, N.Y., 1981, pág. 18): «Il termine non ha più l'originario valore prospettico (distanza e angolo da cui vengono traguardati i fatti), ma ha piuttosto quello di concezione del mondo» (Cesare Segre, «Punto di vista e plurivocità nell'analisi narratologica», en *Atti del convegno internazionale «Letterature classiche e narratologia»*, Perugia, 1981, págs. 51-65). Por mi parte, en mis ensayitos yo no hubiera sabido disociar el alcance estructural y la carga ideológica del punto de vista.

teriores el punto de vista del *Lazarillo* y el *Guzmán* no tenía por qué dar cuenta de sus posibles méritos en otros aspectos. Pero nótese que las tales novelas se presentaban diáfana y deliberadamente como secuelas o rivales de ambas obras maestras: por no hablar de la continuación de «Mateo Luján de Sayavedra», *La pícaro Justina* lo pregonaba desde el grabado de la portada⁸; el Buscón era tratado de «émulo de Guzmán de Alfarache» (6) ya en los preliminares del editor; el Guitón Honofre del Licenciado González razonaba que, «pues hay primero y segundo pícaro, justo es darle compañero». A decir verdad, en el momento de constituirse públicamente, la misma categoría de 'novela picaresca' miraba menos al «pícaro» de la realidad que al «Pícaro» de Mateo Alemán. El pícaro de la novela picaresca era tan decisivamente una «criatura literaria» —como actor y como autor—, que no sólo permitía, sino exigía ser sometido a la prueba del punto de vista elaborado por sus modelos y de la teoría literaria implícita en ellos.

Creí, pues, justificado y coherente dejar de lado las virtudes que *otro* enfoque pudiera revelar en la picaresca venida a zaga del *Guzmán*, a cambio de la constatación histórica que me brindaba el someterla a tal prueba. Porque, cuando menos, el cotejo hacía evidente que, después de 1604, la picaresca, como conjunto, no mantenía la orientación que constituía la grandeza de los pioneros del género. Ciertamente que no le faltaban algunos rasgos convergentes con la novela realista, pero eran menores, anecdóticos (tipos o ambientes, por ejemplo, pero cualquier cosa menos indisociables de una estructura narrativa apropiadamente peculiar). Por el contrario, al recurrir a la imitación de sólo los aspectos más superficiales de *Lazarillo* y *Guzmán*, daba muestras de escasa inventiva, desatendiendo la creación del personaje desde la perspectiva interior que profesaba asumir, perseveraba —bien explicablemente— en el prejuicio socio-literario que sus precursores habían evitado con resultados tan ricos (y con actitudes por lo demás tan diversas). Esos rasgos negativos (no es imprescindible hablar de 'defectos') en relación con los modelos de referencia tampoco me parecían compensados por substanciales rasgos positivos de índole afín o equiparable. No encontraba yo, en particular, un uso *fresh*, distinto y significativo del punto de vista, que, sustituyendo al originalísimo de *Lazarillo* y *Guzmán*, me

⁸ Últimamente reproducido en A.A. Parker, *op. cit.*, en *NPPV*, II, n. 17, y R. Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, Wisconsin, 1977.

permitiera seguir fructíferamente las líneas de mi indagación⁹. Los valores de *La pícaro Justina* o el *Buscón* eran seguros para mí: pero yo no acertaba ni acierto a ver que pertenecieran al mismo orden de cosas que los de *Lazarillo* y *Guzmán*, ni tuvieran una posición igualmente nueva y relevante en la historia de la ficción en prosa. De suerte que no estimé necesario intentar explicarlos: era quehacer para otro libro, y hartó más complejo.

No me hubiera permitido todas las perogrulladas y repeticiones precedentes, si no tuviera la impresión de que ciertas afirmaciones de mis ensayos han sido ocasionalmente leídas con olvido de su contexto y sus presupuestos. Pienso en especial en las páginas dedicadas a glosar algunos rasgos del *Buscón*. «Libro genial... y pésima novela picaresca», lo llamaba yo. La frase basta para situar el problema. Pese a la formulación un pelo epigramática (de pobre epigrama, por desgracia), me parecía que el contexto ilustraba la idea suficientemente, e incluso me preguntaba si las últimas líneas del apartado «La voz de su amo» no pecarían ya de machaconería. En suma, yo decía que la obra de Quevedo puede calificarse de «pésima» *qua* «novela picaresca», si se la examina según el canon de los elementos que paladinamente copia del *Lazarillo* y el *Guzmán*, a principios del siglo XVII. Sigo pensando que para desmentir esa apreciación mía —en la integridad de sus términos, sin mutilarla¹⁰— habría que mostrar que la calidad de «genial» que también le atribuyo está en el manejo que el *Buscón* hace de los materiales tomados de ambas novelas o en el acierto con que los combina con otros.

Para un cierto linaje de apreciación crítica, cuestiones como las de datación y fuentes —las cuestiones caricaturescamente típicas de un planteo ‘erudito’— pueden a veces tener un interés secundario; sin embargo, a menudo resultan ser datos *internos* del texto. La fecha del *Buscón* es un caso obvio. En la acción del último capítulo, aparece como reciente la muerte del «lidiador ahigadado» Álvarez de Soria (278), ocurrida en las postrimerías de 1603 o los comienzos de 1604; después, to-

⁹ Opinión que veo corroborada por las observaciones de A. Rey, «La novela picaresca y el narrador fidedigno», *Hispanic Review*, XLVII (1979), págs. 55-75.

¹⁰ Desde luego, si hay quien cree y escribe que yo he tildado el *Buscón* de «pésima novela» (*sic*), nada tengo que alegar; salvo, quizá, que citar así arguye escasa perspicacia. Otro tanto diría de quien vea una «rejection» de mis premisas —y no un apoyo explícito— en los comentarios de Raimundo Lida, «Pablos de Segovia y su agudeza», en *Homenaje a Casaldueño*, Madrid, 1972, pág. 297, n. 50 (ahora en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, 1980, pág. 256, n. 49).

davía transcurren varios años: como mínimo, los necesarios para que Pablos pase a América, compruebe que allí las cosas le van aun «peor» (280) y escriba sus memorias. Ahora bien: si, como todo indica, el *Buscón* se compuso y circuló hacia 1604¹¹, se diría evidente que el relato no responde a ninguna disposición cronológica; y si la congruencia temporal no es un criterio pertinente para Quevedo¹², pensar que Pablos es más verosímil y coherente en otros aspectos resulta francamente difícil (y tal vez hasta incompatible con los logros artísticos que estudiosos de todas las tendencias críticas concordarían en descubrir en nuestra novela).

Mientras duró el apogeo de la picaresca española, al lector le era tan inevitable cotejar el *Buscón* con sus principales fuentes narrativas como perentorio le era hacia 1604 cotejarlo con la más elemental cronología. Porque cuando un préstamo literario está declarado o es *self-evident*, el autor mismo nos invita a comparar los dos textos que andan en juego. «Critics who give primacy to *Guzmán de Alfarache* in the formation of the generic model [de la picaresca] will normally be ideological critics. Reading *El Buscón* in *Guzmán's* field of attraction brings into preminence and evaluates features in it that could otherwise be interpreted differently». No se descuide, empero, que la presencia del *Buscón* en ese «field of attraction» no es una opinión, sino un hecho. El crítico, ideológico o no, podrá tomarlo en cuenta o ignorarlo (y, en el segundo caso, especular, por ejemplo, sobre cómo entender la picares-

¹¹ Véase *NPPV*, III, n. 59 (corregida en la tercera edición). El testimonio básico lo brinda ahora *El Guitón Honofre* (ed. H. Genéux Carrasco, Valencia, 1973), cuya dedicatoria va datada en 1604 y que muestra huella segura del *Buscón*. Si algunos contactos entre ambos pueden deberse a la común dependencia de una tradición (véase, por ejemplo, M. Chevalier, *Folklore y literatura*, Barcelona, 1978, págs. 120-127, y «De los cuentos tradicionales a la picaresca», en el colectivo *La picaresca*, Madrid, 1979, págs. 335-345), otros apenas permiten ninguna duda: así que el Guitón diga «podrán desterrar hoy mis dientes... por vagamundo[s]» (73; véase *Buscón*, 33), o sirva en Alcalá a un «señor don Diego... que era un santico» (132; una corrección del manuscrito cambió la universidad de Alcalá por la de Salamanca: 129, n. 10). G. Díaz-Migoyo, «Las fechas en y de *El Buscón* de Quevedo», *Hispanic Review*, XLVIII (1980), págs. 171-193, llama la atención —sin darse cuenta de ello— sobre una anécdota atribuida a Quevedo que, junto a otros indicios afines, podría poner el *terminus ad quem* en 1608.

¹² En el *Buscón* en general el tiempo es tan plástico como en la autobiografía del soldado del II, iii; véase el oportuno comentario de Domingo Ynduráin, en su edición de la novela, Madrid, 1980, págs. 63-64.

ca «with *Guzmán* put first and *Lazarillo* following»¹³). Pero al historiador de la literatura —y es mi caso— no le es dado desatender esa realidad.

Las referencias a un arquetipo —ya se le use positiva, ya negativamente— son dimensiones constitutivas del texto: hay que percibir las y ajustar adecuadamente los instrumentos de observación. Para comprobarlo sumariamente en el *Buscón*, ni siquiera nos hace falta salir del entorno evocado un par de párrafos atrás, a propósito de la cronología. Los dos últimos capítulos, incluso por su posición, son un atropellado calco de los *Guzmanes*. El uno (III, 9), donde Pablos se vuelve «representante, poeta y galán de monjas», sigue pertinazmente avatares y situaciones de la continuación de «Mateo Luján de Sayavedra» (II, 6, y, sobre todo, III, 7-9)¹⁴; el otro (III, 10), aunque tampoco exento de la influencia del apócrifo, se acerca más al *Guzmán* auténtico (II, iii, 6-7) al insertar finalmente al protagonista en el hampa de Sevilla. No insistiré en que de cuanto en los dos capítulos hace, dice o escribe Pablos, poco o nada se deja conciliar con lo que sabemos de él, y hay bastante que con frecuencia lo contraría explícitamente¹⁵. La cuestión que se me ofrece es más bien de otro orden: ¿qué sentido tiene un remedo tan manifiesto e insistente de unos libros que andaban en manos de todos? No existe el menor indicio de que nos hallemos ante una refutación, una parodia, una dislocación. ¿Querría Quevedo que al notarse la coincidencia de temas se apreciara mejor que él superaba (o preten-

¹³ Estas y las anteriores palabras entre comillas proceden de P.N. Dunn, «Problems of a model for the picaresque and the case of Quevedo's *Buscón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), págs. 102 y 99; si bien entiendo, el prof. Dunn las escribe *hypot-heses fingens*, sin hacerlas suyas necesariamente.

¹⁴ Véase F. Lázaro, «Originalidad del *Buscón*», págs. 326-333. G. Díaz-Migoyo, «Las fechas en y de *El Buscón*», pág. 178-182, cae en varios errores al pretender rechazar esa dependencia. Así al negar, contra el prof. Lázaro, que Guzmán y Pablos se hagan actores «por amor de una actriz»: «por amores de una farsanta, quiso profesar el arte cómico», se lee en el *Guzmán* apócrifo (III, 7); y el *Buscón* entra en la farándula porque «tenía necesidad de arrimo y me había parecido bien la moza» que «hacía las reinas y papeles graves en la comedia» (III, 9). A cambio de descuidos como este, en la pág. 178 transcribe un certero juicio de Gonzalo Sobejano.

¹⁵ En la imposibilidad de volver aquí sobre ello, citaré solo un pasaje de R. Bjornson, «Moral Blindness in Quevedo's *El Buscón*», *The Romanic Review*, LXVII (1976), pág. 57, que puede servir de ejemplificación a mi etc., etc. de *NPPV*, pág. 125: «Although he mocks his parents, a hermit who cheated at cards, a vapidly pretentious poet, and a false hidalgo, he subsequently acts in precisely the same fashion as they had acted».

día superar) en sales y conceptos a sus predecesores? Sin embargo, la factura de esos dos capítulos es diáfana y apresurada: apenas hay en ellos vestigios de la elaboración cuidadosa y conscientísima que distingue el arte más singularmente quevedesco (piénsese solo en el prodigioso aguafuerte del dómine Cabra o en el fantasmagórico retablo de los caballeros «chanflones»). Si la imitación era un desafío (con otras armas), don Francisco no estuvo a la altura de sí mismo. ¿Entonces? Entonces parece que no subsiste sino una copia atolondrada e inorgánica (se mire desde donde se mire), la sumisión mínimamente creadora a un género triunfante, y por poco más que el deseo de seguir la moda. Quevedo advertía que la novela se le acababa (porque ¡hasta la división en tres libros y el número aproximado de capítulos en cada uno estaban prefijados por los *Guzmanes!*) y se precipitó a recoger de Alemán y «Sayavedra» una serie de motivos que creía imprescindibles para que se identificara la especie literaria del *Buscón*. La renuncia a la inspiración y las formas propias —llevada hasta detalles tan externos como la división de la obra y no compensada por aportaciones originales de entidad substancial— pone a Quevedo en el mismo plano que el autor del falso *Guzmán*. Por lo menos en zonas de coincidencia como los dos capítulos mencionados, no hay, pues, por qué tratarlo con mayor miramiento que a «Sayavedra», ni perdonarle objeciones análogas a las que Alemán hacía a su continuador (véase *NPPV*, pág. 69). A un análisis de esa índole, a un poner mi propio punto de vista en la dinámica (o la inercia) de la historia, responde, en definitiva, la descripción del *Buscón* como «pésima novela picaresca».

La exactitud de tal descripción se me antoja corroborada, en particular, por un meritorio estudio reciente¹⁶. En él se repiten una por una las cuestiones que yo había suscitado en mi librito, a partir de la fundamental: «¿Por qué escribe Pablos?» Así, la «incongruencia radical» que yo denunciaba entre la vergüenza del pícaro actor y la desvergüenza del pícaro autor vuelve a considerarse ahí para intentar hallarle una solución que a su vez dé cuenta de la mencionada pregunta fundamental. He aquí esa solución: «Pablos se ridiculiza a sí mismo para evitar algo que le parece más insoportable aún [...], ser ridiculizado por los demás». Ni que decir tiene que el texto de la novela no ofrece el menor asidero

¹⁶ Gonzalo Díaz Migoyo, *Estructura de la novela. Anatomía de 'El Buscón'*, Madrid, 1978.

para imaginar semejante 'explicación'¹⁷. ¿De dónde sale, pues? De una libérrima interpretación de la «Carta dedicatoria» que aparece en dos manuscritos del *Buscón*, y más concretamente de la frase según la cual Pablos compone sus memorias «por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta...». De nuevo es obvio que nos las tenemos con una 'explicación' enteramente gratuita. Reconozcamos, sin embargo, que la «Carta dedicatoria» busca justificar de algún modo que Pablos escriba su autobiografía (véase *NPPV*, pág. 122) y supongamos por un momento que de ella pudiera deducirse una explicación suficiente, cualquiera que fuese, aunque se tratara de la misma que ahora señalo como manifiestamente inaceptable. En todo caso, hay un dato que es imprescindible tener bien presente: sea o no sea de Quevedo, la «Carta dedicatoria» *no formó parte de la primera redacción de la obra* (primera redacción que en nada difiere de la segunda en cuanto atañe a los problemas que ahora discuto)¹⁸. Figura sólo en un par de códices (los de Córdoba y Santander) y se trata de un añadido extraño a la concepción originaria del *Buscón*. Su intención, no obstante, es clara: justificar de al-

¹⁷ Ni las que la siguen en la pág. 77 y la reiteran a lo largo de todo el trabajo. Díaz Migoyo concuerda conmigo en subrayar la contradicción entre la vergüenza del actor y la desvergüenza del autor ficticio, pero piensa que es tan notoria, que el propio Quevedo hubo de desear que se apreciara y el lector la resolviera en los términos que se proponen en *Anatomía de 'El Buscón'*, apelando al «para-texto implícito de la actuación del autor» (pág. 170 y *un peu partout*). Pero la inferencia no es admisible, ni histórica ni artísticamente. Los datos todos del *Lazarillo* apuntan a cada paso que las palabras del actor y autor admiten una lectura (irónica) más allá del (aparente) sentido literal: por ejemplo, Lázaro es «no... peor» que su padre, o su mujer «tan buena» como las demás toledanas (véase *NPPV*, pág. 45), etc., etc. Los datos del *Buscón*, en cambio, niegan un segundo nivel de lectura análogo a ese: Pablos aclara siempre con tanto cuidado los rasgos de infamia que le marcan y los chistes que realzan la vileza de su condición (véase *PPV*, págs. 127-8), que excluye cualquier incitación a construir un «para-texto implícito». No puedo concebir que Quevedo (o el pícaro escritor) aplicara el criterio de explicar —incluso excesivamente— todos los detalles y esperara que el conjunto se descifrara como una complicadísima sutileza tácita. Es también la constatación del modo de proceder quevedesco (en el *Buscón* y en tantas otras obras), de sus mañas estilísticas, la que me impide aceptar las sugerencias de A. Redondo, «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas Burdeos, 1977*, págs. 699-711: si en verdad se denunciara a don Diego como representante de una familia de conversos ricos que intentaba incorporarse a la nobleza, Pablos lo hubiera dicho con la misma diafanidad e hincapié con que dice cosas similares de otros personajes.

¹⁸ Véase la edición crítica de Fernando Lázaro y la muy útil de B. Ife, Oxford, 1977.

gún modo, insisto, la existencia de las memorias del pícaro. Tampoco es dudoso que esas cinco líneas, sosas y apresuradas, no logran dar la justificación pretendida —a no ser en el aspecto más superficial, más huecamente *pro forma*—, ni satisfacen las otras perplejidades que la novela provoca cuando se lee a la luz de la poética del *Lazarillo* y el *Guzmán*. Pero aquí importa sólo secundariamente que la «Carta dedicatoria» no alcance su objetivo. Porque su mera presencia nos certifica que *acepta* —demasiado tarde, ay— esa poética de la picaresca. El autor de la «Carta», fuera Quevedo o un lector atento —nos consta que contemporáneo suyo—, advirtió que el *Buscón* manejaba un buen número de ingredientes tomados del *Lazarillo* y el *Guzmán*, pero sin darles la consistencia profunda que estos conseguían merced al matizado uso del punto de vista, al establecer con tanta maestría la continuidad entre el pícaro protagonista y el pícaro escritor. Por ello, incapaz de remediar la incoherencia dentro del texto —donde estaba embebida hasta las raíces—, procuró atenuarla fuera de él, proponiendo al menos un amago de respuesta a la interrogante esencial: ¿por qué escribe Pablos? La respuesta que la «Carta» presenta no sólo es tan epidérmica como sabemos, no sólo no puede evitar que el libro siga siendo un revoltijo de elementos inconexos, sino que además calca (mal) procedimientos del *Lazarillo* y del *Guzmán* (véase *NPPV*, págs. 122-3). Es, pues, una palinodia, la confesión de un error, y el intento, inútil, de paliarlo retorciendo a las fuentes ligera e inconsecuentemente aprovechadas. El recurso de un inteligente crítico reciente a esa edición vergonzante —tan pobre como reveladora— es una confirmación nada desdeñable de que la novela misma no permite explicar por qué escribe Pablos¹⁹. Por el contrario, el hecho de que se sintiera la necesidad de añadir la «Carta dedicatoria», con los modelos que trasluce y las metas a que mira, respalda la licitud y la oportunidad de leer la obra quevedesca a la luz del *Lazarillo* y el *Guzmán*, y comprueba que los desarrollos del *Buscón* no están de acuerdo con las premisas picarescas que sin embargo adopta: en especial, que la forma autobiográfica «no surge de los demás factores del libro (carácter, trama, intención...), ni les añade ningún senti-

¹⁹ La respuesta de Díaz Migoyo a esa cuestión es precisamente un capitulillo (págs. 72-78) destinado a glosar la «Carta-dedicatoria» y donde, pese a ello, jamás se menciona el dato de que esta es extraña al texto. En otros lugares de su estudio —por lo demás, con no pocas observaciones interesantes— se aprecian igualmente los peligros de un planteo crítico que quiere estar al margen o por encima de las realidades históricas.

do» (arriba, p. 118), sino que se quedan en 'forma vacía', en servil tributo a la moda.

Así, pues, la historia y la crítica, en armónica correlación, sentencian el fracaso de Quevedo como novelista. Pienso que a nadie debiera escandalizar esa afirmación. Es un fracaso que no hace sino resaltar la altura de su logro en *otras* especies de la ficción en prosa (y en otra etapa, más madura, de su carrera): por ejemplo, en una «fantasía moral» tan espléndida como *La hora de todos*. Es, además, menos un fracaso personal que de toda una época. A decir verdad, mis conclusiones sobre la picaresca posterior al *Guzmán* no disuenan de las alcanzadas para otros países de Europa. «In the period immediately after Cervantes—the period of Avellaneda, it would not be unfair to call it—the characteristics of French fiction in general are liveliness, persistence and ineffectiveness in equal proportions, each quality the inevitable counterpart of the others», mientras «English fiction during the century was almost negligible». Nunca se sobrayará bastante en qué medida el *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote* son la excepción, y la regla está en «Luján de Sayavedra», el Quevedo del *Buscón* o Avellaneda: en la disolución de la novedad en la convención, «towards confirming social, cultural orthodoxy»²⁰.

Los manuales suelen contar la historia de la novela europea saltando —sobre el vacío— de Cervantes a Defoe. En ese proceder, y entre muchas ligerezas, es particularmente grave el olvido de Mateo Alemán (véase arriba, n. 5). No obstante, tampoco debe dolernos reconocer que ni la picaresca española tardía ni el *roman comique* que la revuelve con el *Quijote* (y con tantas menudencias) aportan demasiado a una historia de la ficción hecha con la perspectiva de la novela realista 'clásica'. Hay algo trágico en ese despreciar el legado de Cervantes y la mejor picaresca, cuando el *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote* estaban todavía frescos de tinta. Trágico por ineludible, no por incomprensible. O, cuando menos, pienso que mis observaciones sobre el *Buscón* y la picaresca de «the period of Avellaneda» contribuyen a hacer comprensible el destino de la novela también en el resto de Europa. No seré yo

²⁰ Las tres citas entre comillas son de Ioan Williams, *The Idea of the Novel in Europe 1600-1800*, págs. 33, 27 y 35, respectivamente. Véase el excelente capítulo quinto de A.A. Parker, *Literatura and the Delinquent*.

EdO, III (1984)

quien, ampliando el epígrafe de mi capítulo III, se ocupe en explicar por qué 'la novela se le escapa a toda Europa de las manos' a principios del siglo XVII. Pero mi libro quizá apunta que la explicación no puede darse sin una seria atención a la picaresca española.