IRIS ZAVALA

Texto y contra-texto en el Guzmán de Alfarache

el pueblo, siempre que
regocija *hace carnaval.*
Juan de Mairena

Conviene recordar la adopción de la primera persona narrativa con fines didácticos, autobiográficos, confesionales y memorias en la tradición literaria y en las prácticas jurídicas (procesos inquisitoriales, por ejemplo). Pero bueno es recordar también que un *yo* implica un *tú*; o, dicho de otro modo, un emisor implica un receptor en el circuito comunicativo. Yo/tú que en la narrativa (sobre todo a partir del relato del *Lazarillo*: « Yo por bien tengo »), potencian el diálogo o los complejos procesos dialógicos, magistralmente estudiados por M. Bajtín (1970, 1981). La estructura dialógica se articula sobre un yo/tú desencadenados en una doble voz, en multiplicidad de tonos, de locutores, en una lengua de interferencias y turbulencias, en búsqueda de interlocutores. El pensamiento dialogizado transforma toda palabra en réplica; es una provocación de la palabra por la palabra y, claro es, esta provocación se nutre y se apoya en la comunicación entre un *yo* y un *tú*, interno o externo.

Volvamos sobre el problema de los pronombres. En una situación de locución, hay una realidad a la que se refieren el *yo* y el *tú*, y no tan solo realidad de discurso. El *yo* no puede ser definido más que en términos de locución: *yo* es el individuo que enuncia y por definición simétrica, *tú* es el sujeto al que se dirige la alocución (como advierte Benveniste 1966: I, 173). Pero el yo/nosotros son los sujetos de locuciones performativas, en certeras palabras de J. L. Austin:

*Cito siempre por la edición del *Guzmán de Alfarache* de Francisco Rico (1967). Barcelona: Planeta.

There must exist an accepted conventional procedure having to a certain effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances; and [...] the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked. (1982:27)

A partir de este marco de referencia y con esta observación, retomemos la enmarañada madeja del *Guzmán*. Doy por descontados su originalidad, fuentes clásicas, tradiciones, nudo temático, su estructura « de la definición a lo definido », datos firmemente establecidos por la crítica. Me centraré, por el contrario, en un aspecto desatendido: el *yo* y el *tú* como voces del mismo sujeto. Los indicados yo/tú son a manera de signos virtuales, actualizados por el locutor yo/autor, que se escinde en un yo/tú que niega y afirma simultáneamente. En el texto hay una voz narradora, no un *yo*: la ausencia a veces de pronombre deíctico es significativa, pues la voz narradora del discurso del presente es observadora a distancia. El lector a quien se dirige artificialmente es un tú, está despersonalizado (pese a sus gradaciones bien vistas por Cros 1967); este es una instancia gramatical que designa, no su presencia, sino su ausencia. Solo en apariencia se establece un diálogo, en realidad el diálogo textual se da en el interior de la conciencia escindida. Guzmanillo solo goza de una autonomía puramente potencial, nada tiene para oponer al autor (Guzmán), que lo penetra dejándole sin autonomía.

Desde la perspectiva que propongo de dialogía interior o interna, la textura narrativa se apoya en las *Confesiones* de San Agustín como sub-texto, en una amplia gama intertextual a nivel del lenguaje y del sentimiento, que promete interesantes lecturas, sirvan estos breves apuntes a manera de indicio. Como San Agustín, Guzmán personaje va recorriendo en la memoria aquellos caminos que lo condujeron a los amores impuros, a la voluptuosidad y a la corrupción y lo convirtieron en esclavo de la sensualidad. El San Agustín convertido y el Guzmán arrepentido confiesan sus progresos mentales en un *tiempo pasado*; las profundas observaciones del Santo sobre el tiempo nos servirán de guía. Según él, el presente de cosas pasadas equivale a la memoria; el de las presentes a la visión, y

el de las futuras a la expectación (XI, XX 26: 321). Desde esta triple perspectiva temporal cabría decir que se sitúa Guzmán para escribir su « confesión general », en « alarde público », con la esperanza de que no se le imite (2ª I, i: 484). Es decir, escribe desde el pasado reducido a galeras por su debilidad ante el vicio y la corrupción, incontrolables fuerzas que le seducen. El texto narrativo es, en definitiva, la zona de encuentro de un texto (la vida « picaresca ») y su contra-texto (el Guzmán arrepentido). Guzmán pasa revista y confiesa sus adelantos y progresos en el vicio, lo que era por la gracia de Dios al tiempo de escribir su propia vida (el arrepentido), y lo que aún le faltaba (quizá la tercera parte prometida).

Me limitaré a señalar los más interesantes rasgos de esta dialogía interior; que en el espacio narrativo se distingue por una rica gama de polaridades y antagonismos nunca resueltos, en una especie de oximoron constante: verdad/mentira, honor/deshonor, mandar/servir, riqueza/pobreza, belleza/fealdad. Cabría decir que el espacio del discurso revela el choque entre un texto y su contra texto; por un lado, en tanto que pícaro, Guzmanillo se adscribiría al protagonista de la literatura rabelesiana de la literatura de la risa o literatura carnavalizada, y Guzmán (arrepentido sinceramente o no), representa el contra-texto del discurso autoritario y monológico de la teología y de la ley. Los sermones, consejos, la amplia gama intertextual con fuentes clásicas (Homero, Ovidio, Boecio), la Biblia, los Padres de la Iglesia, el *quotidie morimur* senequista, ponen de relieve la moralidad explícita que se opone al mundo de engañados y engañadores seducidos por la concupiscencia de los ojos (en gráfica frase agustiniana). En las propias palabras del narrador, se sirve de todo para desnudar las inmundicias del alma: « No me viene ripio a la mano, que no procure aprovecharlo » (610).

No puedo menos que simplificar ahora el análisis de un complejo conjunto. En vista de todo lo dicho, comenzaré por centrarme en el texto 'picaresco', que sitúo en la corriente de literatura carnavalizada: la comida o serie del estómago, la serie de la bebida y la borrachera, la serie de lo sexual o de las voluptuosidades, y la serie de los excrementos (sobre estas series carnavalescas Todorov 1981: 129). Valga comenzar con

algunas aventuras conocidas: Guzmanillo se decide a correr mundo y abandona su hogar, decisión que resulta en pasar hambres y necesidades. Sus desventuras lo inducen a buscar amos; pasa de unos a otros hasta que finalmente se incorpora a la vida picaresca o arte bribiática, inducido por los demás: ya que « todos jugaban y urtaban: hice lo que otros » (297).

La serie de la comida (nudo del espacio narrativo), se inicia con el conocidísimo capítulo III de la venta y el episodio de la tortilla de huevos descompuestos (hiperbólicamente estos son casi pollitos). Toda la atmósfera discursiva del pasaje proviene de la cultura de la risa, solo que el narrador/Guzmán le confiere un sesgo moralista y digresivo. Al texto de la literatura carnavalizada de Guzmanillo, Guzmán opone su contra-texto moralizante. Otro tanto puede decirse de las aventuras con el arriero y con el mesonero; predominan las inferencias al estómago, no solo con la imagen de huevos descompuestos sino a las vísceras, tal las de un muleto en Cantillana donde el mesonero « hizo la carne postas (tajadas), echólas en adobe, aderezó para este sábado el menudo, asadura, lengua y sesos » (1560). Estómago y risa son inseparables, recuérdese los compañeros de viaje que apalean a la ventera que sirvió huevos podridos, aún otro se come con placer el muleto; en cambio, Guzmanillo padece ascos y repugnancias al principio de su 'conversión'. El oximoron estómago (placer)/suciedad (vísceras, escremento) se perfila; o, en otros niveles de comprensión textual, el cuerpo ahíto de la cultura de la risa se opone el contra-texto del sermón. Los golpes dados a unos y otros, las burlas (cuya maestría irá afinando Guzmanillo, a medida que penetre el mundo de mendigos y delincuentes), la risa, provinen — como es bien sabido — del folklore y de la carnavalización clásica, medieval y renacentista. Burla y risa se transforman en digresiones moralizantes en torno a la venganza, al honor, a la falta de amistad y de misericordia, mediante los sermones y consejas intercalados. Es decir, el mundo del placer se transforma pura y simplemente en doctrina: « Pues aún conozco mi exceso en lo hablado, que más es doctrina de predicación que de pícaro » (271), dice el narrador Guzmán.

Retomemos el hilo conducidos por las observaciones de Bajtín (1968, 1970). Según sus categorías, las tripas, el estó-

mago, los intestinos, el abdomen (barriga, panza), las vísceras representan aspectos de la vida primaria (biológica) del ser humano (1968: 162). Lo bajo o pedestre que se opone a lo alto, a lo excelso; es decir, la imagen barroca por excelencia: arriba/abajo (volveremos sobre esto). El estómago (tripa en español popular), imagen que nos ocupa, está ligada a la muerte, al matadero, al asesinato, ya que destripar significa matar. Por último (según Bajtín), el estómago, la (s) tripa (s), cruza sus aguas con el ciclo del nacimiento, puesto que la barriga (la tripa), genera, da vida. (No está de más recordar que en lenguaje popular se dice de una mujer embarazada que « echó barriga » o « echó tripa »). La imagen del estómago es dual y enlaza la vida y la muerte, el nacimiento y el excremento, la deglución y la defecación, cabos atados con fuerte nudo en el centro de la topografía corporal (el sexo, la boca, el ano). Justamente este placer del abajo del cuerpo, que produce también regeneración y cuyo movimiento desencadena una sinfonía de humor de risa, se ahoga en el *Guzmán de Alfarache*, pues el contra-texto moralizador por deglución inguye el texto carnavalesco. A lo profano (el cuerpo en todas sus dimensiones), el contra-texto opone el *arriba* de la verdad última, de la realidad real (valga el pleonasmo), y la imagen que proyecta no es ambivalente. El autor — Mateo Alemán — dentro del marco contextual de la Contrarreforma, re-afirma la verdad teológica y dogmática como contra-texto monológico en oposición al texto emparentado con la cultura de la risa. Es decir, la picaresca en sus filiaciones rabelesianas y sus ritos carnavalescos. Honor, caridad, perdón — las virtudes teologales y sociales —, se contraponen al sano humor y a la risa. El anti-carnaval niega el carnaval, como en Quevedo (si bien con textura distinta; sobre este último Cros 1974, Molho 1977) [1]. El lenguaje rústico y popular de plaza de abastos de ferias, de los estamentos no privilegiados — cocineros, venteros, mesoneros,

[1] En cierta medida el *Guzmán* reproduce, desde una perspectiva moral, la polarización carnaval/anti-carnaval que Molho (1977) explora en *El Buscón*. Véase la extensa nota de A. Egido (1978) sobre los aspectos carnavalescos de la novela de Quevedo.

pícaros, prostitutas, soldados —, cede el paso al elevado y dogmático de la iglesia, que condena toda disidencia como herejía con todas las consecuencias inevitables. Guzmán no parodia el mundo marginado de transgresores, acusa a cuantos no profesan la sana y correcta doctrina.

La coloración carnavalesca adjudicada al pícaro despierta su contrario; el narrador (Guzmán arrepentido), sostiene que los pícaros comen como bestias, y beben y andan borrachos y « hechos fiesta de muchachos, risa del pueblo y escarnio de todos » (312). El carnaval, ese vasto teatro de ilusiones comunes, con su abundancia sexual y gastronómica, en su desmesura, desproporción y violencia, se devora ante la manifestación del Guzmán arrepentido. En el discurso de lo imaginario, bodegones y tabernas forman parte esencial del espacio carnavalesco:

> Últimamente allí se sabe todo, se trata en todo y son legisladores de todo, porque todos por boca de Baco, teniendo a Ceres por ascendente, conversando de vientre lleno y, si el mosto es nuevo, hierve la tinaja. (313).

Sin olvidar que Guzmanillo toma a veces la apariencia de un personaje carnavalesco en este peregrinaje por la corrupción; en un momento se le describe como « rey de gallos ». La alusión no podría ser más directa: « Estíreme el cuello, comencé a hinchar la barriga y atiesar las piernas » (322). En el lenguaje narrativo todo conduce a interferencias y turbulencias del carnaval y su contrario.

De mismo tenor carnavalesco, de carpa de feria, es la mención al monstruo de Ravena (contra-texto también a partir de la lectura teológica obligatoria que se propone). Otro tanto puede decirse de Micer Morcón, rey de los mendigos, que semeja paródicamente al « príncipe de Poltronia, y archibribón del cristianismo ». Nuestro rey es comilón, bebedor, pendenciero y lujurioso, la inversa de las cualidades reales. Significativo es, en este mundo al revés, que *morcón* se llamase en estilo familiar a la persona gruesa, pequeña y desaliñada. En realidad un « morcón » (como apunta Rico 1967: 317) era cierto género de « morcilla hecha en la tripa gruesa ». Reproduzco la sabrosa descripción de este rey de mendigos que, fuerza es reconocer,

está escrita en comunicación directa con el folklore carnavalesco. La materia estómago (comida), esencialmente provoca risa; el retrato final es el de un gigante de carnaval, un monstruo equipado con un enorme aparato digestivo, casi una máquina de deglución:

> Comíase dos mondongos enteros de carnero con sus morcillas, pies y manos, una manzona de vaca, diez libras de pan, sin zarandajas de principio y postre, bebiendo con ello dos azumbres de vino. Y con juntar él solo más limosna que seis pobres ordinarios de los que más llegaban, jamás le sobró ni vendió comida que le diesen, ni moneda recibió que no la bebiese. (371).

Salta a la vista el contraste con el licenciado Cabra, que nada inguye ni degluye (véase la aguda observación de Molho 1977: 123 sobre este personaje quevedesco).

En este marco de carnaval destaca también la mini-historia de Pantaleón Castellote, que desfiguró a su hijo llevado por sinceros motivos altruistas, decidido a dotarlo de profesión y oficio. La inversión de valores no podría ser más elocuente. El tal hijo lega su herencia al Gran Duque, y se le describe como corcovado, piernas vueltas por cima de los hombros, desencasadas y secas, caídos de rostro (389). Sin embargo, conviene subrayar que si bien este mendigo real (al hijo de Castellote me refiero), es personaje de carpa de feria, representa el reverso de Micer Morcón: el tullido es gracioso, decidor pero discreto. Al morir pide confesión y su nada deleznable herencia de 3600 escudos de cuatrocientos maravedís, pasa a engrosar la bolsa de los poderosos. Este mendigo (no fingido) pide limosna; si bien tullido real, lo induce el afán de ahorro, pues no despilfarra en comilonas y concupiscencias. Es un mendigo a la inversa del pícaro; en especie de mecánica reversiva, Morcón y el hjio de Castellote son imágenes invertidas del mundo de la pobreza. Para finalizar esta brevísima galería de personajes carnavalescos, baste mencionar al propio Guzmanillo, gracioso del Embajador de Francia, con algo de celestino y de *gigolo*: mancebo enviciado por el juego, el ocio, la glotonería y los afeites. Del servicio del Cardenal sale convertido en un vicioso, « verdugo de sí mismo » (heautontimoroumenos) (434).

Otros episodios de la serie carnavalesca, sin ánimo de agotar la lista, están reflejados en algunas de las historia intercaladas; tal la de Júpiter y Momo (1ª, I, 7). Pero la serie de la comida (el estómago), salta como hilo central; subrayemos que engullir significa defecar, apenas se encubre la polaridad última. Las referencias burlescas a los excrementos reaparacen con cierta frecuencia; la materia fecal sirve de motivo carnavalesco. Enumero algunos de estos motivos coprológicos; comienzo por recordar la experiencia de Guzmanillo con la esposa del cocinero. Al ruido de unos gatos que *destripaban* un abadejo, salen Guzmanillo y el ama desnudos, esta se asusta al encontrarse con el jovenzuelo y

> Con esta alteración, si el fresco de la mañana no lo hizo, a la señora mi ama le faltó la virtud retentiva y aflojándosele los cerraderos del vientre, antes de entrar en su cámara, me la dejó en portales y patio, todo lleno de huesezuelos de guindas, que debía de comérselas enteras [...]. Allí supe que las inmundicias de tales acaecimientos huelen más y peor que las naturalmente ordinarias. (304).

Otro tanto ocurre en Génova, en el episodio de encuentro entre Guzmanillo y sus parientes; después que los criados lo mantean como a « perro por carnestolendas », se defeca encima. Quedó tan descoyuntado — dice — que sin apenas reconocer las horas se quiso levantar: « Halléme de mal olor, el cuerpo pegajoso y embarrado » (359). La historia de su huida, dejando la cama toda llena de « cera de trigo », lo persigue años después cuando regresa a Génova para vengarse.

Finalmente, en esta serie coprológica de defecaciones y excrementos, valga resaltar que al escapar la trampa de unas mujeres — en la que cae presa de su sensualidad —, resbala en un estercolero. Sale huyendo entre la turba (referencia a carnestolendas), mientras unos y otros le abren paso por su mal olor, hasta preguntarle alguno: « Amigo, ¿a cómo vale la cera? » (544). La sensualidad, como el ocio, son materia fecal. Otra malaventurada contienda sensual termina con una referencia a los excrementos de un perro, y Guzmán reflexiona: « las tripas me salían por la boca con el asco » (752). Para concluir esta brevísima incursión en la serie carnavalesca del

estómago y la defecación, que Alemán emplea con finalidad aleccionadora, recordemos el comentario del narrador:

Que para que la boca, se hinche de risa no ha de estar el vientre vacío de vianda y nunca se quisieron bien gracias y hambre: tanto se ríe, cuanto se come. (519).

pero advierte también: « no te rías de la conseja y se te pase el consejo », en su prólogo al vulgo.

Volvamos a la oposición texto/contra-texto que desencadena un buen número de oposiciones: elogio/abuso, arriba/abajo, epicureísmo/*quotidie morimur*, las dos caras de una misma moneda. La norma es el vivir recto, lo reprobado el abuso. Guzmanillo/Guzmán, en cuanto texto y contra-texto, pertenecen a un mismo mundo discursivo y resulta inoportuno establecer la línea divisoria; si Guzmanillo goza la vida regalada del pícaro, su pensamiento interno se lo reprueba. La narración se organiza mediante el método eclesiástico de persuasión. Los hombres pierden el seso con los deleites del mundo: la bebida, la comida, la holgura, la sensualidad. Es decir, la serie completa de la literatura carnavalizada se convierte por alquimia en « basura », o mentira y engaño en las doctas digresiones del contra-texto. El desengaño es siempre ejemplar en el contra-texto, todo queda relegado a la concupiscencia, la mentira, la traición, la venganza en el 'monólogo interno' del pecador arrepentido (o mejor, dialogía interna). Naturalmente que en la farsa del mundo (*theatrum mundi*), ni la amistad ni la caridad existen cuando impera la pobreza brutalizadora, que roba al ser humano su propia dignidad. Detengámonos en su definición, esta es

madre del vituperio, infamia general, disposición de todo mal, enemigo del hombre, lepra congojosa, camino del infierno, piélago donde se anega la paciencia, consumen las borrascas, acaban las vidas y pierden las almas. (353)

« Desventurado y pobre el pobre », concluye su rosario de males. Esta docta y conmiserada definición se complementa con otra, algo más carnavalizada: la necesidad es hija de la pobreza, y es aquella carencia la que conduce a Guzmanillo a

dominar el arte bribiática: la picardía y la mendigueza. La necesidad cobra bulto y cuerpo en un extenso catálogo de juego de ingenio, muy al gusto de la época. Esta es:

farol a quien siguen todos los engaños, fiesta de muchachos, folla de necios, farsa ridiculosa, fúnebre tragedia de honras y virtudes. Es fiera, fea, fantástica, furiosa, fastidiosa, floja, fácil, flaca, falsa que solo le falta ser Francisca. (362).

En cuanto realidad social, la probeza, como la piedra *pentaura*, no es en sí negativa ni positiva; el bien y el mal no dependen de las estrellas, estas « no fuerzan, aunque inclinan ». Pobres somos todos, porque todo se pierde y malgasta en este mundo de engañadores y engañados, más aún el dinero. La observación de Cellorigo cobra una vertiente moral. « Perdílo y perdíme », dice Guzmanillo al regresar rico a España: « Era dinero de sangre; gastábalo en sepultura para cuerpos muertos, en obras muertas y mundanos vicios » (762). Como en la poesía de los siglos dorados el oro se desliza de las manos; pero en Alemán cobra una vertiente teológica, ya que el mundo no es solo camino, sino una selva inmensa llena de peligros e insidias, donde los reptiles reptan. Al igual que San Agustín, volviendo al subtexto que sirve de apoyo en la trama temporal, las verdades que propone Guzmán « no son para entretenimiento, sino para el sentimiento » (744). En su óptica, en este mundo de engaños y trampas, la mentira impera y trae por testigos de su reinado el ocio, la adulación, el vicio, la acechanza, la codicia, el interés, el ingenio, la murmuración. Véase a esta luz la alegoría sobre la verdad y la mentira (1ª, III, 7).

Volvamos al texto y su contra-texto, es decir, a la literatura carnavalizada que se inguye el texto moralizante. Casado por segunda vez, Guzmán sólo se ocupa y preocupa en « comer, beber, dormir, holgar; y sin ser de un solo maravedí pechero, me bailaban delante todas las bocas llenas de risa. Era danza de ciegos, y yo lo estaba más, que los guiaba » (828). El contra-texto se apoya en la procedencia clásica, la ramera Circes, que con sus malas artes convertía a los hombres en bestias. Por alquimia, el discurso del contra-texto apunta que la ciega

voluntad es como Circes, otra ramera que « dejándonos las formas de hombres, quedamos con entedimiento de bestias » (828). Podríamos multiplicar los pasajes; en definitiva, todo indica que la risa, el placer son engaño a los sentidos, y cuantos se entregan a sus malas artes — con su secuela en la topografía corporal — pierden su alma. Desde su óptica singular, el mundo del narrador es « de vidrio, inestable, sin sosiego, como figura esférica en cuerpo plano ».

Ni siquiera la amistad o el amor salvan; la amistad, ese « amicus... est is, que est tamquam alter idem » ciceroniano, queda reducido a interés, como la copla popular: « El amor y el interés se fueron al campo un día, y más pudo el interés, que el amor que tenía ». Engaño a los sentidos, canción antes festiva ahora para ser llorada, como los poetas amorosos (Zavala 1980); ante las adversidades, los amigos se apartan como si el otro fuera miembro cancerado. No menos ilusorio es el amor; este dista de ser positivo, y se ve en su dimensión de concupiscencia, enfermedad, vicio. Carga así con tintes negros el sentimiento amoroso: « prisión de locura, nacido de ocio, criada con voluntad y dineros y curada con torpeza. Es un exceso de codicia bestial, sutilísima y petrante » (823). El amor es concupiscencia; los apetitos, el cuerpo son « promesas y falsas apariciencias de torpes gustos », necesario es refrenar y vencer las pasiones.

Lo que he llamado texto y contra-texto, Guzmanillo/Guzmán, o la dialogía interior que estructura la narración, se nos revela en un certero pasaje en su nido central: la voz de « otro » y la voz en « sí » en el interior de la conciencia:

> De manera que podrá decirse del alma estar compuesta de dos contrarias partes: una racional y divina y la otra de natural corrupción. [...] el mayor vencimiento [es] el que hace un hombre a sus pasiones. Mucha es la fortaleza del que puede resistirlas y vencerlas, por la guerrra infernal que se hacen siempre la razón y el apetido. (824).

Razón y apetido, texto y contra-texto se oponen en el interior mismo del discurso. La experiencia verbal está aquí en interacción polémica con la casuística amorosa de la tradición petrarquista. Alemán ha asimilado los enunciados renacentistas, y polemiza con esos discursos anteriores. El alma no es un todo

armónico; inserta en la nueva situación discursiva, la armonía es falta de harmonía, la paz, guerra, y el amor dista de ser el séptimo cielo para transformarse en el noveno círculo dantesco: el infierno interior.

Dentro de esta situación discursiva, lo blanco es negro; es decir, su contrario. Las pasiones atizan la guerra interna, por tanto se hace necesario aleccionar a los seres humanos desde el vértice y el vórtice del abismo. La vida concupiscente pasada, del Guzmán arrepentido, que actualiza (hace presente), su pasado a través de la memoria, que vierte en una confesión. Guzmanillo y Guzmán son simultáneamente los palos y los consejos al lector, las afrentas de las que nacen sus honras (véase el extenso diálogo con el lector el cap. I de la 2ª parte). La voz de « otro » y la voz en « sí », en este doble aspecto de la palabra. Nada es neutro ni en la lengua ni en el mundo; toda situación está penetrada de su contrario. Las emociones y expresiones de Guzmanillo revelan la cara y la cruz; en grados variables, la alteridad caracteriza el mundo. Hay un uso consciente y demarcado de « lo otro »: la guerra interna en el interior de las cosas. Nada es trivial; en todo acto o palabra se introduce la voz del « otro », de « lo otro ».

Si, por ejemplo, Guzmanillo se casa, no lo hace « para solo el servicio y gloria de Dios, perpetuando mi especie »; por el contrario, « solo procuré la delectación ». En cuanto lujo y concupiscencia, el mundo en sí desencadena la lujura teológica y se potencian todos los vicios. Los siete pecados capitales acechan la vida del pícaro (el mundo con sus trampas): el ocio, la gula, la desidida, la envidia, la avaricia, la soberbia. Ocio y lujuria son la perdición del hombre; el pecado original conduce al pecado mortal.

Estos enunciados transforman el texto narrativo en un grabado de Pieter Bruegel, con sus acres leyendas: *Ebrietas este vitanda ingluviesque. Ciborum quis metus, aut pudor est unquam preparantis avari. Nemo superbus amat superos. Nec amatur ab illis. Invidia horrendum monstrum, suavissima pestis. Ora tamen ira, nigrescunt sanguine venae. Luxuria enervat vires, effoeminat artus. Segnities robur frangit, longa ocia nervos* ». El trasfondo de la historia del pícaro y sus aventuras y andanzas son la Escritura y la única verdad de la Iglesia: la vida ociosa y

su negación. En el contexto de estos enunciados, la vida individual se colora de emoción, valor, expresión y tonalidad.

Volvamos sobre dos elementos esenciales de la literatura carnavalizada presentes en el *Guzmán*, y cuyo signo negativo viene dado por un proceso de elaboración: la serie del estómago y de la sexualidad, aquí solo apuntadas. Esta serie se desencadena en un registro de variables, a través de su interacción continua y permanente con el ocio, que conduce al pícaro a perderse en el camino de la vida y a delinquir. Crecen así sus inclinaciones a la lascivia, a la homosexualidad, a la gula, la usura, la desidia; es esta la cadena de vicios que corrompen a Guzmanillo cuando abandona la casa del Cardenal, al final de la primera parte. Y no es para menos: gracias a la exhumada carta que Alemán le envió a Cristobal Pérez de Herrera (Cros 1967: 433-444), tenemos constancia hoy que en su reforma social aspiraba a erradicar el ocio, para él la gangrena de la picaresca. Era esta, justamente la enfermedad a atender (J. Vilar 1976). Ejemplifica este mal social en el texto con la conocida salida; mientras servía al Cardenal, bajo la mirada tolerante del prelado, se festejaban el humor y la risa juveniles — robo del arcón, robo de las conservas, la burla de los mosquitos —, episodios todos de raigambre en la literatura del folklore carnavalesco, de la sana alegría. Una vez que Guzmanillo deja sus servicios, cae en el 'carnaval teológico'; ya mancebo, con el bigote y las barbas apuntándole, se va por los caminos para rendirse por completo al juego. Su regalada y risueña niñez se torna en vida adulta pecaminosa; es éste el camino que denuncia Guzmán arrepentido, desdoblándose en la voz de « otro ».

Recorramos el proceso de corrupción. El rito de iniciación ocurre con el servicio al embajador de Francia, mientras « vagaba a la flor del berro » (alusión directa al ocio y al vicio). Allí pronto desempeña las funciones de gracioso, celestino, correvedile, alcahuete, chismoso y hasta enamorado: « que yo traía sin sosiego a mi amo y él a mí hecho un Adonis pulido, galán, y oloroso, por mi buena solicitud » (505). El enunciado apenas encubre una alusión sexual. Si Guzmanillo ejercita sus artes de gracioso y gigolo (que diríamos hoy) con amores negativos, Guzmán intercala en proporción inversa una historieta en torno al tema del amor/virtud de una monja enamo-

rada. En este juego de reversos, esta historia es el espejo negativo del mal amor que perturba al embajador. Obsérvese que después de abandonar la protección tolerante de la Iglesia, representada por el Cardenal, Guzmanillo dista de ser un pícaro juvenil, y se convierte en un truhán declarado [2]. « Vine a conocer el arrepentimiento — reflexiona — cuando ya me hallé con el agua en la boca » (434). Una vez abandonado el redil eclesiástico, tolerante y paternal, la dinámica de la perdición en adelante es ascensional, y el tono cambia. Guzmán introduce su propia expresión, y el discurso chistoso se amortigua y la pintura negativa cobra bulto.

Todo el singificado profundo del mal viene dado por un proceso de elaboración sobre la mudanza y la inconstancia, la máscara y la representación. En el texto se hace un uso consciente y demarcado de los *topoi* narrativos: cambio de amos, vagar por los caminos, cambio de disfraz. Guzmanillo/ Guzmán vive *en/y* de la mascarada siempre. Las referencias a la ropa, al cambio de atuendo son frecuentes; en definitiva, la mascarada, el disfraz, la mudanza, el cambio de personalidad. En grados variables, se elabora una serie singular mediante la cual, Mateo Alemán introduce su propia expresión, su tonalidad de valores, en el proceso de asimilación de las formas narrativas anteriores. No podemos tomar aisladamente el valor que se le otorga en adelante a los movimientos corporales o decisiones que remiten a la exterioridad de los placeres mundanos. Guzmanillo compra ropas, le roban ropas, se atilda, se acicala, se deja barba, se la rasura; o bien, aparenta riquezas, pobrezas, finge llagas y enfermedades, finge amistades, cambia de nombre. En esta gran mascarada del mundo hasta el criado, Sayavedra (el autor apócrifo de la segunda parte), se finge Guzmán y re-cuenta la historia deformándola, transformándola para mayor vergüenza del pícaro que por 'justicia' poética, lo obliga a suicidarse. El mundo es máscara y todo en él es carnaval.

Las cosas son y no son, aparentan ser siempre — bien sea la realidad o el sujeto. Al hombre-en-el-mundo (Guzmán pícaro u

[2] Aluden a este salida BLANCO AGUINAGA 1957; MOLHO 1968; CROS 1967, sin caer en la cuenta de su simbolismo religioso.

otros personajes), corresponden las imágenes de la mascarada burlesca que recorren la narración, así como las profanaciones, el elemento festivo, la parodia, el lenguaje grosero de bajos fondos, la burla. Todo se incorpora o proyecta su sentido con la connotación de carnaval. Sirvan de ejemplo de parodia carnavalizada las falsas « Ordenanzas mendicativas » y el « Arancel de necedades », que provocan el contra-texto docto. Si el texto carnavalizado degrada, rebaja, parodia, vitupera, el contra-texto docto sentencia, elogia, amonesta, advierte aprovechando el refranero, textos morales o sermones intercalados. Dos experiencias verbales, dos textos en uno, como dos cuerpos en uno; estructuración formal que articula la novela en un dialogismo y poliglosia desencadenados dentro de una organización semántica a dos 'voces'. Todo el material intertextual se orquesta a dos voces, a dos entonaciones; la correspondencia entre la palabra y la realidad va condicionada por la posición de una clase social específica en la producción (me apoyo en Voloshinov (Bajtín) ca. 1936, en 1983). El discurso de Guzmán pícaro, ocioso, estafador, mentiroso, mendigo, de esa cohorte que a partir de Marx se llamará *lumpemproletariat*, se superpone al discurso pragmático del pícaro arrepentido y convertido que debiera volver a ocupar, en teoría, un puesto en la producción. Dentro de este marco del lenguaje (o la palabra) como signo ideológico, cabe entender cómo la entonación de unos y otros sea distinta, así como la disposición de las palabras y las decisiones léxicas. En cuanto texto dialógico, la comunicación verbal de la novela se dirige a un yo/tú que es el mismo: adentro/afuera, pasado/presente, ayer/hoy. Lo que presenciamos en el texto y contra-texto es el acto de habla interno. La corrupción que examina sus años de inocente aprendizaje.

Volvamos sobre el oximoron central — Guzmañ pícaro/Guzmán arrepentido, el texto y el contra-texto. En otras palabras la risa y su réplica seria. Justamente la réplica docta — sermones, aclaraciones, digresiones, consejos, exempla —, dotan el discurso narrativo de un profundo sentido dialógico. Notemos que Alemán construye el texto bajo la forma de un 'diálogo' sobre una conversión. Sus estrategias textuales son variadas, las digresiones son a manera de 'monólogos interiores' (hecho resaltado por Rico 1967, 1970), micro-diálogos de

conversación entre antagonistas. Repasemos algunas de sus estrategias. Los cambios de hablante y de tiempo verbal predominan:

Entonces éramos pocos y andábamos en vagar; agora son muchos y todos tienen en qué ocuparse. (313).

O los « dije entre mí » del extenso diálogo interno en los pasajes entre el alguacil de corte que viene a buscarlo, al ser falsamente acusado de violación de una doncella. Reproduzco el texto (véase la aguda nota de Rico 1967: 758):

— Sosiéguese Vuestra Merced, que no es por ladrón. « Antes no creo que pueda ser por otra cosa » — dije entre mí ». ¿Ladrón dijistes? Creí que lo decía por donaire y por esta causa perderme. (758).

No faltan las extensas conversaciones hipotéticas (imaginadas), en las cuales Guzmán responde objeciones y se introducen nuevas; como botón de muestra, el diálogo después que Guzmán pierde el litigio contra su antiguo criado, Alejandro, que le robó la bolsa y la ropa antes de huir (2°, II: 596). Los hablantes responden con escéptica ironía: puesto que todos — lectores, personajes, actores — son (somos) potencialmente pecadores. Los destinatarios cambian: (tú/vosotros), siempre en relación antagónica, a manera de extensión de su propio diálogo interno y sus propia contradicciones. Necesario es convencer al 'lector ideal' de su engaño y desvalorizar los placeres mundanos.

Estos 'monólogos internos', que podríamos situar en la esfera de la entonación [3], así como los textos intercalados (novelas, ordenanzas, cuentos), suelen ir entre comillas, subrayando así de manera gráfica que es otra 'voz' quien los emite. Desde esta perspectiva, la puntuación está estrechamente ligada a la entonación, puesto que pone de relieve el 'discurso interior', la doble voz, con sus interferencias e interrupciones, revelando así la naturaleza dialógica del texto (me sirvo de las

[3] Remito a las penetrantes observaciones de VOLOSHINOV (BAJTÍN) sobre el aspecto social de la entonación 1983: 118.

observaciones de Bajtín 1983: 118-138). Este dialogismo interno se presenta textualmente como una escisión (bien vista por Rico 1967, 197)). Guzmán arrepentido recrea las palabras de Guzmán-pícaro, y a su entonación superpone la suya, con palabras llenas de advertencias y de predicación. Cada palabra del pícaro es palabra a 'dos voces', o palabra bivocal, tal y como la entiende Bajtín (1970). Se espera del lector que comprenda simultáneamente las dos entonaciones: la del pícaro (Guzmanillo) y sus aventuras y las de Guzmán (autor) arrepentido. Las relaciones cotidianas biográficas, familiares en su contacto con la distintas clases sociales o jerarquías estamentales, son la base material que orquestan la palabra a 'dos voces', así como los lazos temáticos característicos del género: honor, virtud, linaje, honra. Cada personaje se encuentra en un terreno concreto y definido: ventas, caminos, prostíbulos, cárcel, galeras. Las relaciones entre cada uno de los 'personajes' o incidentes y Guzmanillo, las establece este último y las finaliza él mismo escindido (desdoblado) en su función de pícaro arrepentido. Se podría decir que el espacio narrativo y sus discursos son a manera de caleidoscopio fragmentario, puesto que son obra de *memoria*; un pasado refractado en la memoria del tiempo presente.

En el *Guzmán de Alfarache* presenciamos el diálogo interno en su carácter escindido y problemático, que desencadena réplicas y respuestas en una vasta superimposición de voces. En este nudo de voces multiplicadas, lo que he propuesto como texto y contra-texto ni se usurpan ni se anulan, más bien son los elementos que desatan la polifonía de la estructura narrativa; las estructuras narración-sentencia-ejemplo en sus tres variedades (analizadas por Cros 1967). No estamos ante la yuxtaposición de dos discursos, sino frente a la división del sujeto en un *antes*, y un *después*. Sea sincera o no la conversión, un *yo*, dialoga con un *tú* que es el mismo; la narración se orquesta en instancias discursivas de *yos* hablantes. Lo que propongo como dialogía es el término que designa esta doble vertiente de un discurso en un *yo* y el *otro*. La narración está arquitecturada sobre un diálogo entre el *yo* del Guzmán autor y el *yo* de Guzmán personaje, que es su doble. Un discurso se opone a otro discurso, sin anularlo; en este contexto de la Contrarre-

forma, la conversión designa la conciencia en el presente de otra en el pasado. Ambos discursos se enfrentan en contrapunto, y se mantiene la contradicción y/o coesistencia del pecador y el arrepentido, de la virtud y del vicio, de la verdad y de le mentira, de la fe y de la transgresión, de lo sagrado y lo profano. En definitiva, Guzmanillo/Guzmán, autor/personaje son posiciones discursivas del *yo*. El discurso narrativo se proyecta como un discurso en diálogo con el *yo* que escribe y consigo mismo. El texto revela en la superficie un discurso del personaje sobre sí mismo y sobre el mundo, en polifonía de lenguas, de retóricas, de poéticas, de textos, de ideologías, sin conclusión y sin síntesis [4]. Abierta queda, permitiendo una tercera parte; sin síntesis (o final), porque cabría esperar que en Indias aventuras y malaventuras volvieran a conducir a Guzmán por el camino de la perdición y del vicio, repitiendo la historia, Y a fin de cuentas, ¿por qué no? Las Indias eran, por entonces, el camino de llegada de la masa famélica de los bajos fondos, el sueño de la canalla al límite de la subsistencia y la esperanza. O, en agudas palabras cervantinas al iniciarse *El celoso extremeño*:

> las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, *pala* y cubierta de los jugadores [...], añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.

Desconocemos el desenlace; no olvidemos que las cosas del futuro son *expectación*, en apunte de San Agustín.

En cuanto soberano ejemplo de literatura polifónica, el *Guzmán* rebasa todo esquema clasificador, hecho que ha provocado contrarias interpretaciones y aversiones a la largo de la historia de su recepción (Cros 1967: Rico 1967). Su universo en apariencia caótico, el conglomerado de material intertexual heterogéneo nos permiten situar la novela dentro del marco de la literatura polifónica. Su lógica interna reside en la dialéctica

[4] Obviamente propongo que es novela abierta en cuanto narración dialógica. En el tiempo futuro de la *expectación*, el personaje puede ser pecador o santo.

y la antinomia, en el pensamiento desdoblado y contradictorio, que simultáneamente es praxis y teoría, o reflexión y acto. Frases tales como « Ves aquí », « Preguntarásme », « Ya estás », « Entre mí dije », « He dicho mucho », « Se me hacía », « pues conozco mi » — para ofrecer algunos ejemplos — apoyan y articulan el diálogo interno. El 'discreto lector' habría de entender que no era vida a imitarse; el 'vulgo' ignorante saborearía la historia carnavalizada, la risa. Discreción e ignorancia se oponen, carnaval/anti-carnaval, como la esfera centro/periferia, bueno/malo, nunca se resuelve. La solución solo puede darse si la periferia se convierte en centro: la conversión. En este contexto no es posible el espacio extra-cultural; las oposiciones ideológicas forman parte de una estructura social apoyada en una doble armadura: la ley y la iglesia. Precisamente estas superestructuras ético-políticas *definen* y *deciden* lo central, marginal o periférico. Estas son, en definitiva, las fuerzas opuestas (el oximoron) que explora el *Guzmán de Alfarache*. Tanto el *Lazarillo* cuanto el *Guzmán* revelan las adaptaciones que las minorías deben hacer dentro del sistema social vigente; las suyas son fronteras de-territorializadas.

Si en su diálogo interno Guzmán es objeto de visión y representación, de autoanálisis, cabe suponer que el contexto histórico, cultural y espiritual de la Contrarreforma, en sus antinomias (rico/pobre, justicia/misericordia, bien/mal, belleza/fealdad, arriba/abajo), alimentase esta orquestación de oposiciones. Los datos biográficos contextuales conocidos revelan el interés y el conocimiento de Alemán en materias sociales, sus coincidencias con los primitivos de la economía (J. Vilar 1976), y con el pensamiento renovador (Cros 1967). Estos elementos contextuales interrogan, provocan, contradicen, se burlan del *yo* discursivo, siempre en crisis o cesura. Quizá, y me arriesgo a expresarlo, la lógica de esta narración sea la del sueño, la gran metáfora barroca, que en la superficie textual pone de relieve un yo/tú en diálogo sin fin, ni solución. O en las propias palabras del personajes en galeras: « con que me quedé dormido y, cuando recordé, halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes » (890).

De tomarse en cuenta mi lectura, el *Guzmán de Alfarache* así como *Don Quijote* (desde otra vertiente, pero con signo

semejante), representan las dos grandes narraciones dialógicas del seiscientos hispánico [5]. Ambas reposan en la confluencia de la tradición carnavalesca y la sátira menipea. Desde esta perspectiva, las analogías entre ambos textos debieran ser, creo, objeto de futuras reflexiones, ya que responden a una nueva visión sobre el ser humano. En definitiva, la no-coincidencia del hombre consigo mismo, que en Cervantes toma un sesgo de ironía y burla pronunciado.

Para concluir mis sugerencias, la estructura narración sentencia-ejemplo del *Guzmán*, es el eficaz punto de partida para presentar dos puntos de vista, texto y contra-texto, anversos y reversos sobre un mismo problema [6]. El espacio del texto en sí revela la busca del interlocutor, de un *tú* o contra-texto hacia quien orientar el soliloquio. La violenta imagen que nos sale al paso es la del texto en perpetuo diálogo con su contra-texto, sin terceros que neutralicen y/o modifiquen la doble vertiente del discurso. Razón y emoción, las dos contrarias partes del alma — la racional divina y la de natural corrupción —, en profunda guerra infernal en el interior del discurso de la conciencia.

[5] No sin razón Cros (1967) propone ambos textos como las primeras manifestaciones de la novela europea moderna.

[6] Estructura semejante, en cuanto novela dialógica, *Niebla* de Unamuno, que explora también la metáfora del sueño. Este será el tema de mi discurso de aceptación de cátedra en Utrecht.

Referencias

AUSTIN J.L. 1978. *How to do things with word* (1962). Cambridge: Harvard Univ. Press.

BAKHTIN M. 1968. *Rabelais and his world*. Mass. MIT Press.

BAKHTIN M. 1970. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. TX:TX Univ. Press.

BAKHTIN M. 1983. (Voloshinov). *Bakhtin Papers*. ed. Ann Shukman. Essex: RPT.

BENVENISTE E. 1966. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

BLANCO AGUINAGA CARLOS, 1957. « Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo » *NRFH* XI: 313-342.

CROS EDMOND. 1967. *Protée et le gueux, recherche sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán*. Paris: Didier.

CROS EDMOND. 1976. *L'aristocratie er le carnaval de gueux. Étude sur le « Buscón » de Quevedo*. Montpellier: Etudes Sociocritiques.

MOLHO MAURICE. 1968. prol. *Romans picaresques espagnols*: Paris: Gallimard.

MOLHO MAURICE. 1977. *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Crítica.

RICO FRANCISCO. 1967. ed., intr. notas. *La novela picaresca española. I.*, Barcelona: Planeta.

RICO FRANCISCO. 1970. *La novela picaresca y el punto del vista*. Barcelona: Seix Barral.

TODOROV TZVETAN. 1981. *Mikhail Bakhtine: Le Principe Dialogique*. Paris: Sueil.

VILAR JEAN. 1976. « Discours pragmatique et discours picaresque ». *Actes Picaresques Espagnoles*. Montpellier: Études Sociocritiques 37-56.

ZAVALA IRIS M. 1980. « Burlas al amor ». *NRFH* XXIX: 2: 367-403.