

Владимир Ј. Карановић¹
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Наслеђе 28 • 2014 • 185-196

EL JUEGO CARNAVALESCO Y LA SUBVERSIÓN SOCIAL EN LA *HISTORIA DE LA VIDA DEL BUSCÓN* DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Partiendo de la crítica que Mijail Bajtín dedica a la obra *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564) de Rabelais, en el presente estudio se analiza la imagen carnavalesca de la novela picaresca *Historia de la vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo, especialmente las llamadas “series carnavalescas”, estudiadas por Bajtín. El trabajo presentado pone el acento en determinados capítulos de esta obra, que ilustran el tema que nos ocupa. En el *Buscón*, los elementos constituyentes del carnaval: la risa, el humor, la vida, la muerte, la escatología, se manifiestan de una manera original y casi sobrepasan los marcos de la picaresca. El carnaval se convierte en un canto laudatorio a la materialidad en donde el cuerpo, lo corporal y lo material son fundamentales. La novela picaresca quevedesca es un proceso inquisitorial realizado bajo el control del novelista español. *El Buscón* es una novela cuyo autor juega con el carnaval y las manifestaciones de la tradición popular española y cambia la naturaleza del espíritu carnavalesco, poniendo en primer plano la ideología del autor sobre las malvadas manifestaciones de la sociedad vigente. Además, el novelista describe un fracasado intento de la subversión social por el pícaro y obviamente utiliza las referencias carnavalescas distorsionándolas y adaptándolas a un fin concreto: desenmascarar al pícaro a las mistificaciones sociales. El mundo de la ficción carnavalesca sirve para crear una utopía, un mundo invertido, una realidad alternativa donde triunfa la visión social dominante en el autor.

Palabras clave: Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del buscón*, novela picaresca española, lo carnavalesco, subversión social, crítica bajtiniana

Introducción

En la obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* de Mijail Bajtín, originalmente publicada en ruso en 1965 y muy pronto traducida a la mayoría de las lenguas europeas, se demuestra, entre otros aspectos, “que el carnaval no significa solo un dominio ligado al folklore o a las fiestas populares, sino que llega a cuajar en un rico abanico de formas literarias que aprovechan sus formas esenciales: la relativización de los valores, la burla de lo sagrado, la subversión del orden social.” (*apud* Karanović 2012: 273-274). Según la opinión de Susana Artal Maillie (2012: 67),

1 vkaranovic@gmail.com

“uno de los principales méritos del trabajo de Bajtín es haber sentado las bases para un estudio de las imágenes que, lejos de explicarlas como meros resultados de la aplicación, más o menos creativa, de fórmulas retóricas, las muestra como fruto de complejos entrecruzamientos culturales que trascienden los límites del campo de lo estrictamente literario (e incluso, en ocasiones, del ámbito de lo verbal).” Además, esta obra no solo ha despertado el interés por la literatura francesa del siglo XVI, por la obra *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564) de François Rabelais, sino que inspiró diversos intentos por aplicar sus modelos analíticos o sus conclusiones al análisis de obras cercanas a la época en otras literaturas europeas (Karanović 2012: 274).

Lo “carnavalesco” es uno de los conceptos más estudiados por Bajtín lo que sentó las bases de estudios influyentes sobre las fiestas folklóricas del carnaval (sus matices subversivos, críticos y paródicos frente a los valores sociales y culturales establecidos), sobre los géneros literarios cómicos y paródicos, en especial sobre la obra rabelaisiana. “Para Bajtín el carnaval es una de las raíces más evidentes del surgimiento de lo literario y está relacionado con la sátira.” (Platas Tasende 2011: 103).

La insistencia en lo corporal, la comida, la bebida, la sexualidad y la violencia física en el *Buscón* nos puede remitir a lo que Bajtín (1989: 290) llama las *series carnavalescas*², de las cuales en la novela quevedesca encontramos la del cuerpo, la comida y la bebida (aunque moderada), las sexuales, la de la muerte y la de los excrementos. Bajtín (1978: 10) también destaca la importancia de la risa popular en la Edad Media y el Renacimiento y que todo un universo de las formas de risa y sus manifestaciones de la libertad y de lo popular se enfrentaba a la estructura rígida de la organización social vigente. Uno de los méritos de Bajtín es el de haber atraído la atención de los especialistas y críticos hacia las imágenes cómicas y haberlas puesto en el centro de su análisis (Artal Maillie 2012: 76). Además, la obra rabelaisiana es una muestra de interacción, fusión, entre la cultura carnavalesca y el humanismo vigente, puesto que aquí cobra forma estética el contacto entre la cultura popular, con todo su sistema de imágenes, y el patrimonio cultural de la cultura oficial.

Definiendo la cultura cómica popular, Bajtín en el citado estudio, destaca que el rasgo que la define es la presencia de una concepción estética particular de la vida práctica y que aparece en tres categorías de la realidad carnavalesca: las formas de ritos y espectáculos, las diferentes formas y géneros del vocabulario familiar y grosero, y las obras cómicas verbales. Ese conjunto de categorías se manifiesta bajo el concepto del *realismo grotesco*. Según esta concepción y clasificación, Bajtín sugiere una ampliación del análisis a las esferas que tradicionalmente sobrepasan el campo estrictamente literario. Queremos destacar que la concepción del *realismo grotesco* en la interpretación de Bajtín se manifiesta en un sistema de imágenes ambivalentes, cuya unidad y coherencia reside en el hecho de que presentan un conjunto de rasgos comunes (como la

2 En su obra *Teoría y estética de la novela* (traducción serbia *O romanu*, Beograd: Nolit, 1989) Bajtín describe las siguientes series carnavalescas en la famosa novela rabelaisiana: la del cuerpo humano en su aspecto anatómico y fisiológico, la de la comida, la de la bebida y la borrachera, las sexuales, la de la muerte y la de los excrementos.

afirmación del carácter positivo, hiperbólico de la vida material del hombre; la inversión de las jerarquías sociales concretada en el tema del mundo al revés) y sobre todo, un mecanismo común: el rebajamiento o la degradación, es decir, la transferencia de todo lo «elevado», espiritual o abstracto al plano de lo material y lo corporal, que aparecen, además, asimilados. De este modo, el cuerpo humano ocupa un lugar privilegiado en la cultura carnavalesca ya que el conjunto de imágenes gira en torno al cuerpo y sus funciones. (Artal Maillie 2012: 83).

Según las palabras de Susana Artal Maillie (2012: 85), en el estudio bajtiniano se explica el principio material y corporal propio de la cultura carnavalesca mediante los tres rasgos dominantes:

- a) Positividad: el centro de las imágenes corporales es la fertilidad, el crecimiento, la sobreabundancia;
- b) Cosmicidad: el cuerpo carece de límites respecto al mundo;
- c) Universalidad: el protagonista del principio material y corporal no es el individuo sino el conjunto del pueblo.

Podemos suponer que el principio material y corporal abarca en la picaresca española mucho más de lo esperado: los límites corporales que en la representación grotesca carecen de las dimensiones lógicas, los alimentos y la ropa, etc. El concepto corporal grotesco puede contener una alusión natural o animal. Asimismo en esta concepción de la función corporal, prima la que presenta al cuerpo sobrepasando sus límites para entrar en contacto con otros cuerpos total o parcialmente (cópula, alimentación, defecación). Como es bien sabido, el cuerpo grotesco también aparece incompleto, en un constante proceso de cambio, de desarrollo y creación, anulando así las diferencias entre el nacimiento y la muerte y relativizando la individualidad corporal y vinculándolo con la vida de la comunidad, cuya organización forma parte crucial para el carnaval y su función catártica.

Para Bajtín lo esencial es la percepción carnavalesca del mundo o el trastorno del orden jerárquico y la emergencia de nuevas relaciones interhumanas, la abolición temporal de las estructuras del orden y de la represión (Cros 2006: 241). La pregunta que nos planteamos a continuación es ¿cuál es la postura carnavalesca de Francisco de Quevedo y cuáles son los elementos de la realidad carnavalesca en su novela picaresca?

El Buscón y la picaresca española

Medio siglo después de la publicación de la primera novela picaresca, *Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554), sale la segunda, *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, que va a abrir el Ciclo de la Edad de Oro de la picaresca española. Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), una de las personalidades más importantes del barroco español, publica su única novela bajo un título de clara filiación picaresca: *La vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (Zaragoza, 1626). La novela quevedesca, a diferencia de las anteriores de la serie picaresca,

en las que encontramos cierto grado de la ideología erasmista o de moralización católica contrarreformista, supone la banalización de lo que en las anteriores era la crítica o sátira seria. Los dardos de la novela quevedesca buscarían un efecto estético o hasta ideológico, pero desde un punto de vista original y aristocrático (Rodríguez Cacho 2009: 322). *El Buscón* es una novela singular y su pertenencia al género picaresco plantea varios problemas, como son la deshumanización del narrador-protagonista, el dudoso compromiso moral, la ideología aristocrática y elitista, el final abierto de la narración y por último numerosas incoherencias. Esta singularidad ha favorecido varias interpretaciones y valoraciones, hasta un problemático encasillamiento en la picaresca, porque, según la opinión de los estudiosos de la picaresca española, es “un libro genial... y una pésima novela picaresca” o “narración defectuosa e incoherente como tal, pero una excelente novela picaresca” (Basanta 2003: 50). Por tanto, esta obra está situada en una posición donde simultáneamente refleja las contradicciones fundamentales de su género y los valores de la sociedad, utilizados como un marco histórico para la andanza picaresca (Francis 1980: 13).

El carnaval inverso: fragmentación del cuerpo, vivir, alimentarse, festejar, morir

A diferencia de otras obras anteriores a la novela quevedesca, como *Lazarillo de Tormes*, donde el pícaro a través de los numerosos encuentros con los diferentes amos se metamorfosea, en el *Buscón* se toma como punto de partida una forma carnavalesca y estructura paródica que sirve al autor para ridiculizar el intento del medro social del protagonista. Como es bien sabido, la metamorfosis es una parte constitucional del carnaval, con las máscaras y disfraces, que representa una celebración pública que se relaciona con la fe cristiana y el calendario religioso. Así el carnaval se ha convertido en un canto laudatorio a la materialidad en donde el cuerpo, lo corporal y lo material son fundamentales. También, hay que tener en cuenta que el carnaval abarca el mundo de los papeles y el cambio radical de la identidad (Karanović 2012: 275).

La fragmentación corporal es uno de los procedimientos que provocan la risa y forman parte de la tradición carnavalesca. Uno de los ejemplos más representativos es el retrato del licenciado Cabra, en el que los fragmentos se relacionan con el conjunto formando una representación grotesca, donde la figura humana no es un organismo, sino un conjunto de partes, de rasgos sueltos, vistos por separado y aislados del organismo:

Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle; una cabeza pequeña; los ojos avicinados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas, descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gonzate largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada

de la necesidad; los brazos, secos; las manos, como un manajo de sarmientos cada una; mirado de medio abajo, parecía tenedor u compás, con dos piernas largas y flacas; su andar, muy espacioso: si se descomponía algo, le sonaban los güesos como tablillas de San Lázaro; la habla, ética; la barba, grande, que nunca se la cortaba por no gastar, u él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese: cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. (Quevedo 2011: 15-16).

En cuanto a la comicidad y la burla carnavalesca en la novela, hay que citar un interesante procedimiento: Rosa Navarro Durán destaca (2012: 220) que el acto de morir en esta novela se convierte en un espectáculo tanto porque el protagonista tiene más en cuenta al público como porque también se destaca el sarcasmo del genial Quevedo. Lo hace, por ejemplo, en la carta del tío de Pablos, en el que le cuenta cómo ajustició a su padre y con cuánta dignidad murió:

Subió en el asno sin poner pie en el estribo. Veniale el sayo baquero que parecía haberse hecho para él. Y, como tenía aquella presencia, nadie le veía con los cristos delante que no le juzgase por ahorcado. (...) Encomendome que le pusiese la caperuza de lado y que le limpiase las barbas. Yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuertos y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro. (Quevedo 2011: 51-52).

Durante el siglo XVII europeo el humor cobra un sentido diferente al de los siglos anteriores. Según Mijail Bajtín (*apud* Roncero López 2010: 188), “se produce un cambio fundamental en la concepción del humor, sobre todo del carnavalesco que pierde esa noción de muerte-vida que se había detectado, por ejemplo, en la obra de Rabelais.” La risa del barroco ya no puede captar una específica visión del mundo, y se aleja de lo heroico y del poder oficial, cuyos representantes no podrían ser cómicos. Consecuentemente, sólo los elementos de la baja condición y de la sociedad degradada pueden aparecer en ese mundo cómico, y la risa en este tipo de obras literarias parece una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos.

Después de haberse burlado del origen del pícaro, Quevedo nos sugiere que con el abandono del hogar paterno empieza la fase de la historia picaresca en la que la risa se usa para humillar a su personaje de una forma directa y siguiendo las sendas del mundo carnavalesco. Quevedo fue buen conocedor de las fiestas populares y la tradición carnavalesca, y así nos lo mostrará en los primeros capítulos de su única novela donde todos los elementos de lo “inferior material y corporal” son utilizados en función de humillar públicamente a su protagonista.

Ignacio Jáuregui Lobera (2007: 166) destaca que en la obra de Quevedo, y especialmente en *El Buscón*, tienen gran importancia las referencias a las cuestiones fisiológicas básicas, la higiene, el ahorro de energía frente al ham-

bre y la desnutrición. El tema de la defecación está siempre relacionado, según Edmond Cros (2006: 53), con el tema de la absorción de alimentos en la novela quevedesca. Consecuentemente, la escatología tiene gran importancia en el carnaval y en esta novela picaresca. Una de las escenas más representativas en cuanto a la realidad carnavalesca en la novela, si aplicamos el análisis bajtiniano de la realidad carnavalesca, es la cabalgata del rey de gallos del segundo capítulo. Este fragmento del texto establece un parentesco entre la fiesta popular y las pompas obscenas del castigo público del buscón (Blanco 2003: 160). En esta ocasión se celebra una tradición procedente de las Saturnales romanas, por las que se subvertía el orden social durante los días de su celebración. El escenario en la novela es la plaza pública, tan importante para que el castigo por el deseo de medrar sea cruel, público y humillante. La famosa “batalla nabal” es una parodia a la costumbre popular de desnudar a las prostitutas y pasar por el pueblo para que reciban tiros de objetos, verduras y otras cosas para designar su comportamiento manchado (Roncero López 2010: 200-201). De ahí el comentario de Pablos sobre su madre y su trabajo escandaloso, o sea la condición de la prostituta y bruja.

Edmond Cros (2006: 34) destaca que “la fiesta del rey de gallos se relaciona tradicionalmente con la comunidad de los niños en el ambiente escolar de la Edad Media. El Jueves Gordo, éstos, en efecto, se encargan de organizar, dentro de las festividades del periodo de carnaval, las peleas de gallos o «las corridas de gallinas», de tal modo que aquel día vino a ser, a partir del siglo XII, la gran fiesta de las escuelas de toda Europa.” En la tradición folklórica medieval europea, el gallo es un símbolo de la vida y el expulsor de la muerte, de los espíritus malignos, diablos, brujas, por lo tanto, nos parece muy importante acentuar aquí esta connotación y localizar el carnaval de Carnestolendas dentro del calendario anual antes de la Cuaresma. El rito abarca la muerte del gallo, cuyo sacrificio y la ejecución simbolizan el triunfo de la vida sobre la muerte y está relacionada con el exorcismo. Consecuentemente, se nos presenta como “el vector de una vida renovada, pero juntamente como la suma de todo el mal del universo que asume para mejor redimirlo” (Cros 2006: 39). El Pablos disfrazado asume el papel del rey de gallo, el chico elegido por sus méritos y capacidades, pero también cumple una función tradicional bastante negativa, puesto que el suceso no le va a salir bien. Haciéndole tener ese papel está condenado a la exclusión social y a la muerte ritual dentro del proceso carnavalesco. Este episodio se enmarca especialmente con la concepción de la herencia, la (des)honra, el futuro perdido y la imposibilidad de medrar socialmente ya que su padre va a morir azotado por un asno y su madre emplumada por la calle. “En el episodio implicado, el discurso carnavalesco se presenta como una evocación mutilada, desconectada aparentemente de un contexto capaz de conferirle su significación ritual, aunque su desenlace parece coincidir con algunos componentes atestados en ciertas tradiciones” (Cros 2006: 40-41).

Pero la condena del protagonista no puede terminar aquí, así que el escritor madrileño elige un suceso adicional: la presencia de los excrementos. Pablos, como un ser marginado que ya había mostrado su deseo de medrar

socialmente, no puede ser castigado sólo con las verduras sino que se le sugiere el puesto que puede tener en la estructura social: en el fondo de la pirámide, en una privada, manchado por los excrementos.

La bercera –que siempre son desvergonzadas- empezó a dar voces; llegaron otras y, con ellas, pícaros, y alzando zanorias garrofales, nabos frisonos, tronchos y otras legumbres, empiezan a dar tras el pobre rey. Yo, viendo que era batalla nabal, y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme; mas tal golpe me le dieron al caballo en la cara, que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una –hablando con perdón- privada. (Quevedo 2011: 12-13).

A Pablos en este suceso le quitan los vestidos y regresa a su casa avergonzado y despidiéndose al día siguiente de sus padres para estar al servicio de don Diego Coronel. En este episodio el rey bufón termina desenmascarado por el pueblo, lo que corresponde a la tradición carnavalesca. Precisamente este episodio, que empieza como un divertimento de niños elegidos con honores, termina en una cruel humillación. Pablos *desempeña* el papel del rey de gallos pero *vive* auténticamente la humillación del desenlace en conformidad con el castigo previsto por el autor-narrador. Este episodio, sin embargo, puede descomponerse en tres partes narrativas y estructurales:

- a) Destronamiento;
- b) Tiros de proyectiles o de varias verduras;
- c) Individuo marginado (o grupo) rodeado por una muchedumbre hostil y malvada (Cros 2006: 57).

La doble imagen que conlleva el texto quevedesco (máscara carnavalesca/desenmascaramiento social) durante el episodio del rey de gallos, parece esencial en el desarrollo del texto picaresco. En conformidad con la imagen presentada aquí “la fiesta carnavalesca, que valoriza el poder efímero de lo falso, es el revés del desfile de los suplicados, que expresa una reestructuración ortodoxa de la sociedad” (Cros 2006: 62). De ese modo, Pablos/el rey de gallos no hace más que prefigurar la visión del ser sentenciado, azotado por el verdugo y montado en un asno públicamente humillado por la calle.

La siguiente burla escatológica que se relaciona con la tradición carnavalesca es el episodio en la universidad de Alcalá de Henares. Se trata de una novatada o un proceso de la iniciación en la vida estudiantil. A diferencia de don Diego Coronel, que se salva mediante el pago de dos docenas de reales, al pobre y desdichado Pablos, nadie lo salva de recibir los excrementos con toda la brutalidad. El castigo por ser pobre, desamparado y de baja condición social y sin honra, de nuevo es público porque sucede primero en el patio universitario y de noche en el dormitorio estudiantil. La risa degradante forma parte del episodio, pero esta vez Pablos se ríe para disimular su miedo.

En esto, un manchegazo acatarrado hízome alarde de uno terrible, diciendo: - Esto hago. Yo entonces, que me vi perdido, dije: -¡Juro a Dios que ma...! Iba a decir *te*, pero fue tal la batería y lluvia que cayó sobre mí, que no pude acabar la razón. Yo estaba cubierto el rostro con la capa, y tan blanco, que todos tiraban a mí; y era de ver cómo tomaban la puntería. Estaba ya nevado de pies a cabeza, pero un bellaco, viéndome cubierto y que no tenía en la cara cosa, arrancó hacia mí

diciendo con gran cólera: - ¡Baste, no le deis con el palo! –que yo, según me trataban, creí dellos que lo harían. Destapeme por ver lo que era, y, al mismo tiempo, el que daba las voces me enclavó un gargajo en los dos ojos. Aquí se han de considerar mis angustias. Levantó la infernal gente una grita que me aturdieron. Y yo, según lo que echaron sobre mí de sus estómagos, pensé que, por ahorrar de médicos y boticas, aguardan nuevos para purgarse. (Quevedo 2011: 35-36).

El siguiente episodio escatológico en Alcalá tiene un ambiente nocturno, y Quevedo pretende humillar a su protagonista una vez más con los excrementos de sus compañeros en la cama de Pablos. Este episodio, por su pretensión del castigo de medro social y por servir para manchar a aquellos que querían subvertir el orden social, se aleja de la tradición carnavalesca estudiada por Bajtín. La brutalidad de la humillación resulta espantosa: se espera la mañana para que todo el mundo vea al pícaro manchado por los excrementos. Según Victoriano Roncero López (2010: 209-210), “este es el momento en el que se produce la transformación de Pablos, el momento en el que se da cuenta de que sólo a través del engaño y del ingenio podrá ascender socialmente. Pero es también el momento en el que le queda claro al lector que esa ascensión es imposible, que Quevedo, a través del humor y la risa, una risa humillante, no va a permitir que esto suceda...”.

Finalmente, nos ocuparemos brevemente de uno de los aspectos más importantes del carnaval: la conducta alimentaria y la presencia o la ausencia de la comida y bebida. “Comer” puede significar nutrirse para satisfacer la necesidad biológica y fisiológica, pero también puede formar parte de la concepción cultural, de la manera de festejar algo, donde la comida y la bebida se completan con los aspectos socioculturales que llevan consigo (Jáuregui Lobera 2007: 75).

El hambre, el motivo esencial en la picaresca, está presente en *El Buscón* sólo en la primera parte de la novela (en los primeros capítulos). A diferencia de sus antecedentes, donde forma parte del mundo novelesco y se trata de un hambre auténtica, realista y verosímil, en la novela quevedesca es un hambre fantástica: un muchacho ha olvidado cómo se come e intenta meter la comida por los oídos y los ojos y cuando él y su amo salen de la casa del licenciado Cabra, sus bocas tienen que ser desempolvadas de tan largo periodo sin usarlas (Jones 2000: 205). Suponiendo que el hambre en el *Lazarillo de Tormes* o en el *Guzmán de Alfarache* expresaba la realidad socio-económica de los pícaros marginados, podemos concluir que en el *Buscón* no posee ningún sentido social y se puede relacionar con un prisma carnavalesco con un sello de contraste, puesto que el hambre es una categoría simbólica, hiperbólica, de la abstinencia increíble a la ingestión abundante (Rey Hazas 2003: 166).

Así llegamos al último episodio escatológico importante para nuestro tema, que sucede en la casa del tío de Pablos, Alonso Ramplón, el verdugo que ha ejecutado a su padre. Después de haber recibido la famosa carta de su tío que describe el proceso de la ejecución de su padre, Pablos se va a Segovia para recoger su poca herencia. La cena en la casa de su tío con los invitados representa un banquete grotesco y una parodia al consumo de la comida y la bebida durante el carnaval. Todos los personajes son seres primitivos dominados por

lo más bajo, inferior y corporal, sugiriendo hasta que se puede tratar de una parodia y de una representación carnavalesca de la Última Cena.

Pusieron las mesas; y por una soguilla, en un sombrero, como suben la limosna los de la cárcel, subían la comida, de un bodegón que estaba a las espaldas de la casa, en unos mendrugos de platos y retacillos de cántaros y tinajas. No podrá nadie encarecer mi sentimiento y afrenta. Sentáronse a comer, en cabecera el demandador. Diciendo: «¡La Iglesia en mejor lugar! Siéntese, padre», echó la bendición mi tío, y, como estaba hecho a santiguar espaldas, parecían más amagos de azotes que de cruces. Y los demás nos sentamos sin orden. No quiero decir lo que comimos; sólo, que eran todas cosas para beber. (...) Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojalderas, dijeron un responso todos, con un *réquiem aeternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes. Dijo mi tío: - Ya os acordáis, sobrino, lo que os escribí de vuestro padre. Vínoseme a la memoria. Ellos comieron, pero yo pasé con los suelos solos y quédeme con la costumbre; y así, siempre que como pasteles, rezo un *avemaría* por el que Dios haya. (Quevedo 2011: 86-87).

Este episodio también sirve para burlarse de la costumbre bondadosa de compartir la comida y bebida entre amigos pero se convierte en una auténtica pelea entre los borrachos, caníbales y maleducados. La parodia carnavalesca consiste en insinuar que tal vez se coman los pasteles de carne humana (a su padre y sus restos) con lo que el escritor seguiría con la sátira de los pasteleros de la época que se sirven de procedimientos inadecuados. Pero la deformación de la realidad carnavalesca no termina aquí, sigue con la pelea ridícula de los invitados de Alonso Ramplón, que después de la pelea vomitan la comida y la bebida. Esta cena representa el último episodio (para)carnavalesco y un intento de ruptura del pícaro con su pasado y su origen manchado.

Conclusiones

El Buscón es una de las tres novelas picarescas españolas más importantes y la más ingeniosa. Se trata de una obra paródica, en la que el escritor es una autoridad superior del proceso narrativo y del mundo grotesco cuya ideología y concepto social elitista concede a la novela un abanico de originalidades, crueldades y una carencia de compasión.

¿Se podría hablar de una obra carnavalesca en la España barroca, símbolo de la Contrarreforma y una sociedad rígida, cerrada y decadente? Más bien sostenemos que, al igual que la primera novela picaresca española, *Lazarillo de Tormes*, la novela picaresca quevedesca es una expresión original dentro de la literatura carnavalesca, o mejor dicho, una expresión de la negación carnavalesca, del mundo al revés.

El análisis nos ha permitido también poner de relieve un sistema de imágenes y temas folklóricos cuyas raíces están en la tradición popular y en el carnaval. A diferencia de otras obras de la época cercana a la publicación de la novela picaresca barroca, la realidad y la perspectiva carnavalesca de Quevedo sufre un grado de perversión en *El Buscón*. Estamos de acuerdo parcialmente con las conclusiones de Edmond Cros (2006: 254), que “la lectura atenta del

Buscón autoriza la hipótesis según la cual cualquier lapidación por la muchedumbre con troncos de verduras o huevos, de un mismo grupo de individuos o de un individuo aislado reproduce, en el seno de una fiesta carnavalesca, una práctica ideológica en donde se proyecta el mundo de la Inquisición.” Así, toda la novela se convierte en un proceso inquisitorial bajo el control del novelista español. En puridad, en el carnaval y en el castigo de la procesión inquisitorial cada uno de los participantes puede ser agresor y agredido. El carnaval, como un espacio libre y familiar entre los hombres, puede ser contaminado por la represión y la violencia para realizar una condena o la burla social, que funciona como un signo pervertido de justicia bárbara o de inversión de sentidos.

Consecuentemente, *El Buscón* es una novela que juega con el carnaval y las manifestaciones de la tradición popular española y cambia la naturaleza del espíritu carnavalesco, poniendo en primer plano la ideología del autor sobre las malvadas manifestaciones de la sociedad vigente, el medro social de los pícaros deshonorados y el papel del dinero en la organización social. También, el novelista describe un fracasado intento de la subversión social por el pícaro y obviamente utiliza las referencias carnavalescas distorsionándolas y adaptándolas con el fin de desenmascarar al pícaro y las mistificaciones sociales. El mundo de la ficción carnavalesca aquí sirve para crear una utopía, un mundo invertido, una realidad alternativa donde triunfa la visión social dominante en el autor, un mundo al revés, ambiguo, cuya ambigüedad se resuelve, según Antonio Rey Hazas (2003: 169), “en predominio de la «desmistificación social» sobre la «mistificación carnavalesca», dado que pretende llegar a ser mistificación social verdadera, en virtud de la transformación de un pícaro en noble”.

Referencias bibliográficas

Artal Maillie 2012: S. G. Artal Maillie, *Francisco de Quevedo y François Rabelais: imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Bahtin 1987: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.

–1989: –, *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.

Basanta 2003: Á. Basanta, Introducción, in: Francisco de Quevedo, *El Buscón*, edición de Ángel Basanta, Madrid: Castalia, Castalia didáctica, 19-51.

Blanco 2003: M. Blanco, La agudeza en *El Buscón*, in: Alfonso Rey (editor), *Estudios sobre el Buscón*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 133-171.

Cros 2006: E. Cros, *El Buscón como sociodrama*, prólogo de Antonio Chicharro, Granada: Editorial Universidad de Granada, Biblioteca de Bolsillo.

Francis 1980: A. Francis, Introducción, in: Francisco de Quevedo, *La vida del buscón llamado Don Pablos*, edición, introducción y notas de Alan Francis, Salamanca: Ediciones Almar, 9-29.

Jáuregui Lobera 2007: I. Jáuregui Lobera, *Conducta alimentaria y sus alteraciones en la picaresca española*. Madrid: Editorial Díaz de Santos.

- Jones 2000: R. O. Jones, *Historia de la literatura española, Vol. 2 (Siglo de oro: prosa y poesía)*, Barcelona: Ariel.
- Karanović 2012: V. Karanović, La realidad carnavalesca y su negación: comida, bebida y hambre en la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*, in: Anđelka Pejović, Mirjana Sekulić y Vladimir Karanović (eds.), *Comida y bebida en la lengua española, cultura y literaturas hispánicas*, Kragujevac: Facultad de Filología y Artes, 273-286.
- Navarro Durán 2012: R. Navarro Durán, *Pícaros, ninfas y rufianes (La vida airada en la Edad de oro)*, Madrid: Edaf, Colección Crónicas de la historia.
- Platas Tasende 2011: A. M. Platas Tasende, Carnavalesco, in: *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Espasa. 103.
- Quevedo 2011: F. de Quevedo, *La vida del Buscón*, edición, estudio y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid: Real Academia Española, Biblioteca clásica.
- Rey Hazas 2003: A. Rey Hazas, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Rodríguez Cacho 2009: L. Rodríguez Cacho, *Manual de Historia de la literatura española (Vol. 1 - Siglos XIII al XVII)*. Madrid: Castalia, Castalia Universidad.
- Roncero López 2010: V. Roncero López, La risa como humillación social: *El Buscón*, in: *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt: Vervuert, 185-242.

Vladimir Karanović

CARNIVAL PLAY AND SOCIAL SUBVERSION IN *THE LIFE AND ADVENTURES OF BUSCON* BY FRANCISCO DE QUEVEDO

Summary

Starting from the criticism which Mikhail Bakhtin dedicates to François Rabelais's work *Gargantua and Pantagruel* (1532-1564), this article has analyzed the carnival image of the Spanish picaresque novel *The Life and Adventures of Buscón* (1626) by Francisco de Quevedo, and especially the "carnival series", closely studied by Bakhtin. The focus of the paper is on the chapters selected as the most important to the topic we are interested in. In *Buscón*, the constituent elements of the carnival: laughter, humor, life, death, eschatology manifest in an original way and almost beyond the frames of the picaresque. Carnival and the carnivalesque are not related to the spiritual but to the material, as a basic element in the picaresque novel. In this novel Carnival has become a laudatory song of materiality where the body and all the material are essential. Carnival also covers the field of play-roles and the radical change of identity. *Buscón* is a parody novel, where the writer is the highest authority of the narrative process and the grotesque world whose ideology and social elitist concept gives the novel a range of originality, cruelty and lack of compassion. Thus, the novel becomes an inquisitorial process under the control of the Spanish novelist. In fact, during the carnival and the punishment of the inquisitorial procession each participant can be both an aggressor and a victim, depending on the situation and the judge. Consequently, *Buscón* is a novel that plays with Carnival and manifestations of popular Spanish tradition and changes the essence and nature of the carnival spirit, foregrounding the ideology of the author on the evil manifestations of the current society. Also, the novelist describes a failed attempt of social subversion by the rogue and obviously uses carnival references distorting and adapting them to his goal to expose the rogue and social mystification. The carnivalesque world of fiction serves to create a utopia, an inverted world, an alternate reality marked by the triumph of the dominant social vision of the author, an ambiguous world where the ambiguity is resolved in prevalence of 'social demystification' on 'carnivalesque mystification', as it seeks to become a true social mystification, under the transformation of a rogue to an impeccable nobleman.

Keywords: Francisco de Quevedo, *The Life and Adventures of Buscón*, Spanish picaresque novel, carnival vision, social subversion, Bakhtin's criticism

Примљен у фебруару 2014.
Прихваћен у мају 2014.