

LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGON, DE VICENTE
ESPINEL, Y SU RELACION CON EL GENERO NOVELA PICARESCA

(ESTUDIO SEMIOTICO)

Tesis Doctoral de la Universidad de
Granada, dirigida por el Dr. D. Antonio
Sánchez Trigueros, y presentada por

FRANCISCO LINARES ALES

INTRODUCCIÓN

Dos son las razones fundamentales que nos han impulsado a llevar a cabo el presente estudio de la Vida del escudero Marcos de Obregón del modo que aquí se presenta. La primera es que a una obra clásica de la literatura española, ejemplo entre pocos de una primera producción novelesca moderna, y que no dejó de suscitar interés en siglos posteriores a su publicación, se le preste habitualmente poca atención. Prácticamente sólo cuenta con una edición asequible, y, de los estudios monográficos que se le han dedicado, los más importantes han tenido que ser realizados por hispanistas de otras latitudes y publicados en otra lengua distinta a la de su autor Vicente Espinel. Y aunque se diga que es una obra secundaria o que no tiene otro interés que el de estar "meramente bien escrita" - juicios ya de por sí bastante severos, si es que no consideramos el escribir bien como un logro del escritor -, nunca, al menos, se le podrá achacar, como se ha hecho con el Guzmán de Alfarache para justificar el desinterés actual, que es de enojosa lectura. Pensamos que la novela de Espinel es una obra importante, pero cuyo lugar histórico-social y literario no está definido; a primera vista no marca ningún hito, por eso habitualmente se pasa de largo sobre ella, se la menciona muchas veces pero sin detenerse.

Las referencias que se hacen de esta obra de Espinel - y he aquí la segunda razón de nuestro trabajo - entran siempre dentro del conjunto de las que se hacen sobre el "género picaresco", juzgando sobre su participación de las características de dicho género y, en los casos extremos, determinándose su inclusión o no en él. Parece éste un expediente que todos los estudios sobre la picaresca tienen que cumplir, aun a sabiendas de que todo depende en gran medida de los criterios que se adopten, y ninguna opción es definitiva.

A la vista de esto, sin pretender que el pronunciarnos sobre la aplicación del calificativo de picaresca sea el objetivo central de nuestro estudio, hemos querido asociar la tentativa de conocer un poco más el Marcos de Obregón con el repaso de los conocimientos relativamente amplios que tenemos de las obras del género en el que se le ha solido incluir. Tampoco se ha pretendido extraer una importante idea novedosa sobre el Marcos de Obregón y su relación con la picaresca, sino aquilatar con el rigor del análisis - y de ahí la importancia de las cuestiones metodológicas - las que ya se barajaban, y, sobre todo, completarlas y enriquecerlas con múltiples apreciaciones.

En virtud de dichas razones y objetivos han sido distribuidos los contenidos y apartados de esta tesis, sobre cuyo punto de partida teórico y metodológico conviene anticipar algunos pormenores.

En primer lugar, aunque hemos pretendido ante todo hacer un estudio semiótico, dada la amplitud de lo abarcado por el término y la generosidad con que éste, además, se utiliza, hemos recurrido para nuestro estudio a variadas aportaciones, desde el estructuralismo francés hasta lo que más propiamente es semiótica, disciplina que supone en muchos aspectos una culminación del estructuralismo. Igualmente, hemos aplicado en algunos aspectos la sociología de la literatura, aunque no lleguemos a situarnos completamente en una perspectiva exterior al texto.

El otro aspecto de la teoría, la concepción de los géneros literarios, también obedece, obviamente, a los mismos principios, y sobre esta cuestión, lo mismo que, en parte, sobre la ventaja de la semiótica para el estudio de la literatura y su interpretación como discurso histórico, nos manifestamos en el capítulo I. El fundamento teórico, pues, hemos querido dejarlo explícito, e incluso en el capítulo II se han apuntado posibilidades abiertas para nuestro análisis que a veces ni siquiera se han explorado.

Los presupuestos de los que partimos, en cierto modo actualización desde una perspectiva integradora de métodos tradicionales,

nos permiten armonizar bajo una distinción entre "intriga narrativa", "personajes", "temas", etc., las distintas aportaciones críticas sobre la picaresca. Esta es la razón por la que al principio queda difusa la caracterización del género y la posible decisión de la pertenencia a él del Marcos de Obregón.

También es preciso aclarar que aunque hemos expuesto la teoría junto a las observaciones sobre los textos, y que ésta se enriquece inevitablemente con los resultados de su aplicación, en ningún momento nos hemos propuesto extraer conclusiones en el nivel teórico, si no es sobre las obras objeto de nuestra atención.

El estudio se ha desarrollado en distintos capítulos, del modo que sigue:

En el capítulo I abordamos el concepto de novela picaresca como género literario. Tenemos necesariamente en cuenta diversas concepciones de los géneros literarios, así como las poéticas desde las que se escribieron las obras del siglo de oro. Aunque en el desarrollo del capítulo nos decantamos implícitamente por un criterio determinado en la consideración del género picaresco, las conclusiones no son una redefinición del mismo, sino que se hace una síntesis crítica de lo observado. Una de las constataciones que presentamos nos sirve de base para la estructuración del capítulo II.

Cuando decidimos hacer un estudio previo del género picaresco que nos sirviera como segura referencia y soporte para el estudio del Marcos de Obregón, nos enfrentamos con una ardua tarea. No éramos del todo conscientes de que contra el rigor que pretendíamos pesaba el hecho de que la materia ha sido amplia y difusamente tratada. Por un lado, sin haber dejado en el capítulo I resueltas las disputas sobre el género y sus obras, no queríamos limitarnos a presentar generalidades - bien una amalgama de ideas trilladas u optar decididamente por una de las interpretaciones -, aunque estábamos seguros de que nunca podríamos dejar de basarnos en parte de lo que otros muchos han dicho, sin prácticamente poder añadir nada nuevo. Por otro lado, nuestros presupuestos de partida

nos pedían que el contenido del capítulo nos diera suficientes elementos de juicio para valorar el Marcos de Obregón con respecto a la picaresca, a la vez que estableciera una base operativa con la que fundamentar el análisis de la mencionada obra de Espinel. En consecuencia, optamos por utilizar datos de la amplia documentación existente, pero considerándolos en función de una compartimentación de componentes y aspectos de la obra novelesca. Por eso este segundo capítulo es tanto una visión de conjunto sobre las tres obras fundamentales de la picaresca - en seguida diremos por qué estas tres y no otras -, como un recorrido por las cuestiones que se han de abordar en el análisis de la novela. Si se nos permite la separación artificial, lo primero nos sirve para considerar el Marcos de Obregón en cuanto posible obra picaresca, y lo segundo para considerarla autónomamente en cuanto obra literaria novelesca.

La bibliografía que hemos consultado ha estado mediatizada por esta circunstancia, y así, por ejemplo, algunos estudios aparecen abundantemente citados porque, además de ser interpretaciones más o menos válidas de alguna obra picaresca, responden al propósito de descubrir su anatomía en cuanto novela.

A la vista de los textos literarios y amparándonos en distinta medida en la documentación existente sobre la picaresca, hemos querido observar, sin desdeñar incluso comenzar por lo más trivial, cuál es la morfología y el sentido de estas obras. A pesar de la amplitud del propósito, por limitaciones de espacio a veces ha sido preciso ceñirse sólo a algunas cuestiones ejemplares o significativas.

La compartimentación que hacemos del capítulo, justifica ya en parte el que prestemos atención sólo al Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, y Buscón, ya que de otro modo se hubiera podido profundizar aún menos, pero hay, además, otras razones de peso. Una razón es la cronología. Cuando Espinel se dispuso a escribir su obra habían aparecido publicadas las dos primeras, más la Pícara Justina y la segunda parte apócrifa del Guzmán, y además es casi seguro que había leído el Buscón, ya que andaba manuscrito por los círculos literarios de la Corte. Pero si bien

el autor del Marcos de Obregón tenía en mente cierta idea del código picaresco, tal como había sido conformado por los textos anteriores, y actuó con respecto a ella, hay que tener en cuenta también que las demás obras aparecidas con posterioridad, que no hemos tenido en cuenta, también confieren una significación a posteriori al género, ya que éste es un sistema. Por eso hay que tener en cuenta otra razón, que es la que nos hace no considerar la Pícara Justina y la segunda parte apócrifa del Guzmán. Esta segunda razón, no tan visible pero tanto o más eficiente, es el consenso crítico que ha considerado la relación dialéctica entre las tres obras fundamentales como lo determinante para la existencia del género.

El capítulo III representa la parte central de nuestro trabajo. Siguiendo los mismos pasos que en el estudio de las tres obras picarescas, hemos descrito la estructura de la novela de Espinel y sus significados. Aunque inscrito preferentemente en los límites del texto, nuestro estudio no es formalista, ya que no hemos olvidado que la razón de ser de la forma es significar. Sobre la significación histórica se han hecho observaciones y dado explicaciones en momentos determinados - por ejemplo, en lo que la moral individual responde a las necesidades de sometimiento al estado, o la reivindicación de la nobleza por la vía de la ilustración y las letras -, pero esto queda como objeto secundario de nuestro interés.

La significación del Marcos de Obregón está en íntima relación con las modificaciones en dicha obra de los códigos de la picaresca. A esta cuestión, siguiendo el interés demostrado por otros críticos, y de acuerdo con nuestros propósitos, hemos redactado un capítulo conclusivo en el que se exponen los resultados del cotejo de las características observadas en las obras picarescas y en el Marcos de Obregón.

Todo ello lo hemos realizado con el convencimiento de que nuestra tesis pudiera ser un buen apoyo para adentrarse aún más en el conocimiento de un clásico de la literatura. Pero no hubiera sido posible sin la aportación previa de todos aquellos estudios en los que está basada. Quede aquí constancia del agradecimiento que debemos a sus autores, al director de este trabajo y a todas aquellas personas que han colaborado en algo.

CAPÍTULO I

LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS Y EL GÉNERO

"NOVELA PICARESCA"

1.- LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA "NOVELA PICARESCA"

1.1.- INTRODUCCIÓN

Pocos conjuntos de la producción literaria han sido tan traídos y llevados arrastrando un marbete genérico, como éste que llamamos "novela picaresca". No siempre, entre los menesteres de la historia y crítica de la literatura, está el hacer referencia al género, pero dada la circunstancia antes mencionada y los propósitos de este estudio, se ha creído oportuno comenzar relacionando la espinosa cuestión de los géneros literarios con la delimitación y caracterización del conjunto de la novela picaresca. Las razones son fundamentalmente dos:

Una de ellas es el condicionamiento de la tradición crítica en que nos movemos. Hábitos críticos que podemos aceptar o enfrentarnos a ellos, pero que en ningún caso debemos desconocer, ya que su conocimiento posibilita, por un lado, evitar volver sobre lo ya andado felizmente por otros, y por otro lado, sustraerse a sus aspectos rutinarios o estériles que solapadamente actúan en nosotros.

Es un hecho que los manuales y obras generales, precisamente la información que está más al alcance del gran público, mencionan o tratan con más o menos detenimiento las Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, de Vicente Espinel, en el apartado dedicado a la novela picaresca. También se puede comprobar que gran parte de los trabajos especializados sobre la picaresca, hacen, cuando menos, mención de la novela de Espinel, y ocurre a la inversa cuando esta novela es el objeto central de estudio. Como esto es así, se ha trasladado la cuestión del género hasta el mismo título de la tesis que vamos a desarrollar, no por pretender continuar con la en gran parte falaz disputa de la pertenencia o no pertenencia, sino porque lo hemos considerado un interesante punto de partida para estudiar dicha obra de Espinel.

Pero, además, la cuestión del género picaresco tiene como trasfondo otro problema más amplio, que es el de la misma consideración teórica y práctica de la existencia de los géneros literarios. Obviamente, cuando utilizamos el término "picaresca" en literatura, nos estamos refiriendo a lo que más explícitamente podemos llamar género o subgénero novela picaresca. Este término abstracto, noción elaborada por nuestra ideología teórico-crítica sobre la literatura desde el siglo XIX, cumple perfectamente con su finalidad de facilitarnos un "conocimiento" de esa realidad multiforme que es la literatura. De hecho, utilizamos el término cuando queremos referirnos a una realidad literaria con entidad propia por encima de una serie de textos que se titulan Guzmán de Alfarache, Buscón, etc. El hablar de una vez por todos, nos facilita el poder historiar la literatura, su enseñanza o divulgación. Pero hasta aquí, y no más adelante, llega el "conocimiento" mencionado antes. Repasando la amplia bibliografía observamos que lo que en principio damos por supuesto y admitimos por necesidad práctica, esto es, la existencia de los géneros literarios, se presenta, cuando pretendemos analizar y valorar textos según y en función del género que constituyen, como un serio obstáculo que tiene desconcertada a la crítica. Quiere ello decir que nuestro instrumento, una noción en permanente crisis desde su nacimiento, no es del todo apto en un nivel de mayor exigencia intelectual, es decir, no avanzamos mucho por ese camino.

A pesar de lo anteriormente dicho -y aquí adelantamos la segunda razón de nuestro estudio-, también es cierto que cuando el escritor realiza su trabajo tiene en cuenta una serie de limitaciones llamadas "poéticas", "códigos", etc., sin las cuales no sería posible la comunicación, y con respecto a las cuales se muestra más o menos innovador. Nuestra explicación y enjuiciamiento, pues, de una obra, como es el caso de la Vida del escudero Marcos de Obregón, lo hacemos, en parte, a través de su relación con otras obras en las que podemos reconocer una uniformidad modelizadora

o una divergencia más o menos pretendida. Esto de acuerdo con unos presupuestos que nos posibilitan no entrar en el asunto de los géneros de manera directa sin, a la vez, soslayarlo del todo. Aquí está el reto que nos hacemos y nuestra postura quedará legitimada si la tarea conduce a los resultados apetecidos.

Lo que sigue es, en consecuencia, una síntesis sobre los géneros literarios previa a un repaso a las distintas maneras de concebir el género picaresco.

1.2.- FUNDAMENTACIÓN DE LA DEFINICIÓN DE LOS GÉNEROS

La clasificación de las obras en un número limitado de "géneros" ha sido propuesta y difundida siempre con posterioridad al desarrollo de una práctica literaria (1). Los principios y objetivos de estas clasificaciones han variado radicalmente según las percepciones históricamente diferenciadas del fenómeno literario.

Para lo que nos proponemos, podemos abstraer dos momentos de esta mutable historia de los géneros, que se corresponden, grosso modo, al momento de la novela de Espinel y al nuestro. El primero está dominado por la actividad de las poéticas, ya tengan éstas una finalidad de nomenclatura o normativa, y el segundo queda determinado por la "Historia" como modo de acercamiento y conocimiento de la realidad. Esta división tajante no deja de reconocer que en la Edad Media las poéticas adquieren una orientación peculiar, que en el Renacimiento se impone cierta idea del progreso de los tiempos, etc., ni el hecho, esta vez unificador, de que, al menos nominalmente, se hayan separado los tres géneros en épica, lírica y drama desde muy pronto.

1.2.1.- De las consideraciones de Aristóteles sobre la mimesis poética, en una línea ya iniciada por Platón, se puede extraer ya una clasificación de los géneros basada en distintos criterios. Las ideas de Aristóteles, vertidas sobre la literatura de su tiempo, parten de unas premisas generales de carácter filosófico

combinadas con una certera observación de la realidad, y por este motivo ha tenido el éxito conocido. Luego, los literatos alejandrinos le dieron a la poética el viraje clasificador sistemático y normativo que ha ido acentuándose posteriormente, sobre todo en momentos de vuelta al clasicismo. Según Cesare Segre:

"Toda la historia posterior de la teoría de los géneros consiste, por lo tanto (hasta que, a partir del Romanticismo, se intenta renovar el esquema mismo del canon), en relación variable entre una actividad literaria más o menos valerosa y rebelde contra la inmutabilidad del canon, y un retorno a los principios por parte de los teóricos, no siempre sordos a las nuevas exigencias, y empeñados en conciliarlas con los principios mismos" (2).

Con el paso a la sociedad medieval, la poética perdió gran parte de su sentido como principio clasificador y normativo de las obras literarias, tomando relevancia en su lugar la atención prestada al estilo -entendido como el tratamiento (humilde, medio, sublime) que convenía a las materias tratadas-, sobre el que ya hizo observaciones Horacio en su Ars Poetica. Este término "estilo", común a la retórica y la poética, es el testimonio de que de la poética, al menos considerada de una manera clasicista, sólo permanece lo arrastrado por el amplio caudal de la retórica. Y así, sin una cobertura teórica como tal literatura, se consolidaron nuevas maneras literarias. Paradójicamente, cuando ya se están consolidando los que hoy consideramos géneros literarios fundamentales (poesía, teatro y novela), al hilo del cambio hacia la edad moderna, se inicia una preocupación por las teorías clasicistas, considerando incluso a Aristóteles por encima de Horacio. Es una preocupación muy productiva, en cuanto se preguntan de nuevo por la necesidad de la mimesis, la finalidad del arte literario, etc., piedras de toque de una incipiente teoría literaria auspiciada por otras determinaciones ideológicas. Sin embargo, los comentarios de Aristóteles y las reelaboraciones que se hicieron de la poética clásica, tal como hemos dicho antes, hay que considerarlas

en una esfera semiautónoma respecto a la creación literaria. Poética por un lado, y creación por otro, se desarrollan siguiendo líneas paralelas, pero no obstante, se producen constantes interferencias dignas del mayor interés y sobre las que más adelante apuntaremos algo (apartado 1.4.).

1.2.2.- El segundo momento de la cuestión de los géneros tiene lugar con el inicio de una manera de ver la realidad humana como historia, de la que somos herederos directos. Su punto culminante es el Romanticismo y la elaboración realizada por Hegel. La finalidad del tratamiento de los géneros deja de ser preceptiva acercándose bastante a la especulación filosófica. De esta manera, la tripartición entre épica, lírica y dramática, que tiene una remota justificación en la simplificación que Aristóteles efectuó sobre la literatura de su tiempo, ha alcanzado tal prestigio que posteriores elaboraciones han partido necesariamente de ella. Hasta el punto de que, cuando se considera la posibilidad de otros géneros, se piensa en la mezcla de géneros principales, o bien se sitúan jerárquicamente en un lugar inferior como subgéneros.

La inversión de estos planteamientos es la postura idealista que niega la existencia de los géneros como criterio de juicio estético, ya que en un primer momento la obra se considera resultado de la intuición, y no de la aplicación de unas técnicas literarias.

1.3.

Finalizamos esta rápida ojeada con unas consideraciones que permitan situar la postura de la que partimos. No se trata de adoptar ni adelantar una teoría, porque no es éste el propósito que tenemos ni está dentro de nuestras posibilidades. Se trata de aprovechar importantes observaciones sobre el fenómeno literario salidas de recientes corrientes teóricas, para dejar sentadas las ideas al respecto.

En primer lugar, casi huelga el justificar por qué rehuimos un tratamiento de la obra literaria como realidad autónoma. Las corrientes críticas de nuestro siglo nos han enseñado a abordar lo literario en su especificidad: el proceso por el que un poema o una novela trascienden el material lingüístico de que están hechos y se configuran como un signo estético. Sin embargo, en la práctica han acabado rebasando los estrictos límites textuales. Y es que, el considerar la literatura con entidad propia e irreducible a otra cosa que no sea ella misma, no supone necesariamente relegarla a una esfera autónoma de la realidad.

La estilística, en un intento por llegar a la raíz de la expresión literaria, indagó en zonas no precisamente textuales. El estudio de V. Prop sobre el cuento popular maravilloso fue realizado extrayendo las afinidades estructurales de un corpus de textos, y después quedó completado con otro tratado en que se utiliza una perspectiva histórica.

Precisamente las reflexiones de los formalistas rusos dejaron ver que aunque abordemos la obra literaria como un todo con sus componentes sometidos a un principio de cohesión, siempre podemos integrar su estructura o estructuras en el ámbito de otras estructuras más amplias no exclusivamente de carácter estético-literario. Roland Barthes lo dice posteriormente con claridad en su artículo sobre las posibilidades de un análisis estructural del relato (3), aunque la propuesta no fructifique verdaderamente sino con el auge de la semiótica literaria.

Al considerarse el texto literario como mensaje comunicativo de un contenido estético, la semiótica introduce una nueva dimensión. Precisamente por ser concebido como mensaje, se tiene que suponer un código que lo posibilita y lo regula. De este modo, la perspectiva estructuralista se completa al introducirse el factor dinamizador de los códigos literarios y el concepto de productividad textual (4). Entre los códigos que intervienen en la estructuración del texto literario sin pertenecer exclusivamente a su ámbito, está el código ideológico, el sistema de ideas del mundo al que el texto pertenece. Estemos de acuerdo o no con los términos de estas propuestas, lo cierto es que nos suministran

la base teórica y el bagaje analítico que necesitamos, y lejos de dejarnos anclados en el inmanentismo más absoluto, nos posibilitan una interpretación materialista de la obra literaria.

Llegados a este punto es necesario recordar que adoptar una visión diacrónica o evolutiva atendiendo sólo a la serie literaria, no es utilizar un criterio histórico tal como nosotros lo entendemos, pero ha sido un paso importante al que debemos una referencia obligada.

Sabido es que uno de los obstáculos que impedían el avance en la cuestión de los géneros literarios era la mezcla de criterios históricos con la categorización pretendidamente universal, tal como lo vemos ejemplificado en Hegel. Entre el alcance de las tesis de Tinianov sobre la evolución literaria (5) está el quitarle a los géneros el carácter ontológico y considerarlos entidades relacionales. Como principio, nosotros también partimos de la descategorización de los géneros, y ya se ha dicho que nos situamos en una perspectiva histórica evolutiva, teniendo en cuenta, además, cómo entiende Tinianov la evolución literaria. Efectivamente, la orientación estructuralista del crítico ruso hace que la conciba, no como una evolución continuada, sino como un proceso por saltos: los géneros cambian cuando un nuevo principio constructivo hace que rasgos secundarios de un género anterior pasen a ser determinantes de la conformación de un género nuevo. Cada género es un sistema, y el conjunto de los géneros simultáneamente existentes también es un sistema. Los cambios en los sistemas se producen porque los escritores rompen la automatización a que cada principio constructivo tiende. Esto se puede expresar desde la teoría de la información diciendo que los escritores actúan atendiendo al principio de que a mayor previsibilidad en el mensaje, hay menor carga informativa.

Cesare Segre valora así la propuesta de Tinianov:

"Esta visión dinámica intenta explicar las transformaciones más que captar las entidades, precisamente porque excluye a priori una subsistencia de tales entidades que no sea rela-

cional. Entidades bien sólidas son los datos de extensión, los factores constructivos, los materiales; pero su combinatoria en obras y en géneros es definible sólo en relación con las otras obras y los otros géneros; dentro de una visión global del sistema literario que es al mismo tiempo precisada y explicada por la comparación con precedentes y sucesivos cortes diacrónicos" (6).

El mismo Segre expone cuál es el significado o la razón de ser de los géneros literarios partiendo de la particularidad del discurso literario dentro del conjunto de los demás discursos lingüísticos. Dado que la comunicación literaria es una modalidad especial de comunicación sin posible vuelta atrás (feedback), el mensaje que es el texto, debe adoptar una estructuración "exactamente codificada", o, como precisa más adelante, el texto literario tiene un "carácter de signo compacto". Esto quiere decir que el mensaje literario debe llevar la información aneja de su adscripción a algún tipo dentro de la gama de tipos que, como patrimonio cultural, son conocidos por el emisor (escritor) y receptor (lector), y a este respecto recuerda los conceptos lingüísticos de competencia y actuación. Para su comprensión, el lector debe conocer, además de las reglas de cohesión que le confiere al texto su pertenencia a uno de los géneros posibles. En síntesis, para Segre:

"El género literario es exactamente un particular tipo de relación entre las diversas particularidades formales y los elementos de contenido" (7).

Y explicitando la misma idea que el lenguaje literario tiene instituidos una serie de "registros para la exposición de materiales pertenecientes a los distintos tipos de textos; la variedad de las formas métricas, el repertorio de topoi, los grupos temáticos, las técnicas expositivas, están todos elaborados con relación a los tipos de textos" (8).

Lo anteriormente dicho tiene, por un lado, decisiva importancia para la consideración crítica de textos literarios aislados, ya que cuando en el análisis establecemos la jerarquía de los códi-

gos que estructuran un mensaje literario concreto, y cuáles son dominantes, no podemos olvidar la problemática específica de cada género y cada período en particular (9). Por otro lado, al inscribir estos códigos en los códigos culturales, se ha de descubrir la dimensión sociohistórica del mensaje literario. Como acaba afirmando Patrice Pavis respecto al teatro:

"la teoría de los géneros examina, más que la reglamentación interna de las obras o de los espectáculos, su inscripción en los otros tipos de textos y en el texto social, el cual -por su evidencia ideológica- suministra una base de referencia a toda la literatura"(10).

Así pues, una vez más hay que insistir en que, reinterpretando la perspectiva histórica que arranca en Tinianov, se hace evidente la necesidad de que los cambios en el sistema de los géneros se reconozcan como cambios en el sistema ideológico. Si, en abstracto, los géneros son normas de cohesión expresión/contenido posibilitadas por el código cultural de un momento o lugar histórico, estas normas, al regular materiales de diversa condición y sólo de una manera genérica, no son rígidas, aunque en algunas épocas se haya pretendido codificarlas. Y "hay momentos literariamente revolucionarios en los que los escritores alteran estas normas, renovando o creando géneros o cambiando las relaciones entre ellos" (11). Pero, además de estos momentos claves, la práctica continua de la creación literaria es una permanente renovación de los géneros, imperceptible reacomodación de fuerzas ideológicas en pugna. Por eso, al hablar de la personalidad del escritor debemos pensar en la postura manifiesta en el texto y no en unos rasgos personales que condicionarían o determinarían desde fuera la innovación literaria. Si relacionamos las normas de cohesión genéricas y su sustitución, con un sistema semiótico cultural y sus cambios respectivos, le estamos quitando el protagonismo a la postura individual del escritor, aunque consideremos que él también interviene, y ponemos en primer plano los cambios en la forma de concebir la realidad - e instauración de nuevos sentidos- a los que

el escritor responde.

Queda por resolver una cuestión a la que también alude Cesare Segre, pero que su interés teórico deja de lado. Si decimos que el género es una norma de cohesión del texto literario, necesaria para que el texto cumpla su misión estético-comunicativa, a la hora de la lectura crítica de las obras concretas es cuando tenemos que dar el paso más importante, si es que queremos introducir como elemento de valoración crítica la incidencia de esta obra en el género al que pertenece. O peor aún, el paso decisivo hay que darlo cuando intentamos agrupar distintas literaturas u obras bajo una misma denominación genérica. Según Segre, se recurre a resaltar elementos o procedimientos comunes que la historia literaria ha valorado como clarificadores del género, basándose en una elección arbitraria porque destruye la unidad signica. Y a pesar de ello se pregunta cómo sería posible hacerlo de otro modo si no es arbitrariamente. En consecuencia pensamos que, puesto que concebimos la obra literaria como signo complejo estructurado a partir de innumerables signos que el crítico ha de aislar en su análisis, el significado de ese signo global que es el texto dependerá del sentido que el crítico instaure según valore más unos signos parciales u otros, unos componentes u otros. El "principio constructivo" de que habla Tinianov, es un supuesto teórico que el crítico tiene que descubrir y poner en evidencia. Y el significado genérico común de las obras o grupos de obras (es decir, aquellas que participan del mismo "principio constructivo") depende del salto interpretativo, no gratuito sino posibilitado por el análisis, que dé el crítico.

1.4.- LOS AUTORES DE LA PICAESCA Y LA PRECEPTIVA CLASICISTA

Circunscribiéndonos a un ámbito histórico más restringido, retrocedamos a lo dicho anteriormente en el apartado 1.2.1. sobre la preceptiva a partir del Renacimiento. Cuando ya habían sido publicadas importantes obras, entre ellas el Lazarillo de Tormes, que están en la base de lo que hoy son los distintos géneros lite-

rarios, la novela sobre todo, sobreviene en los medios humanistas un interés inusitado por las poéticas clásicas. En una coyuntura histórica que iba a suponer el paso a una sociedad moderna, pujaba un "programa" impreciso de actitudes e ideas que tenía como referencia y estímulo la cultura clásica. Pero el patrón de todas las poéticas, la de Aristóteles, se había conocido sólo de manera indirecta hasta el siglo XVI. El poder acceder a ella sirvió para que el humanismo afilara las armas de su erudición y le dedicase mayor interés. Así, aparecieron primero en Italia y, siguiendo sus pasos, en España y otros lugares, comentarios y desarrollos de la poética de Aristóteles. No obstante este hecho relevante, no debemos hacernos una idea errónea del fenómeno: mientras que la concepción de la literatura y los géneros clásicos se habían perdido, y, por tanto, el interés por la tipificación que de ellos se hacía, la retórica mantuvo una particular vigencia durante la Edad Media. Y era la retórica, disciplina elaborada con más detalle que la poesía, la que se practicaba en la escuela, pues estaba imbuida de un fin educativo de la persona y podía transferir todas sus técnicas a la poesía. La visión parcial y personal que de Aristóteles dio Horacio se siguió conociendo. La imitación como principio formativo tampoco había cambiado. En definitiva, sobre el fondo común de una manera tradicional de entender la formación y la producción literaria, se yerguen los intentos, además de dignificar la propia retórica en razón de la gran perspectiva que se abría para la renovación del "ser humano", de atender a la poética en sus mismas raíces como ars teórico y conjunto de normas para imitar. Esta atención a la poética está motivada por la cada vez más afirmada conciencia de la importancia de que se iba revistiendo la literatura o mimesis poética.

Pero precisamente porque los preceptos iban a remolque y desfasados con respecto a una importante producción, se despliegan una serie de interrelaciones entre ambos que es preciso tener en cuenta.

a.- Determinados preceptos se convierten en avanzadilla de un estado de gusto mayoritario que va ganando terreno a prácticas literarias antes socialmente aceptadas plenamente. Este es el caso, por ejemplo, del rechazo de la inverosimilitud de las novelas de caballerías.

b.- Géneros determinados, como el drama tal como lo concibe Lope de Vega, son impuestos por una práctica cada vez más aceptada por el público. Estos preceptos pretenden ser legitimados armonizándolos con los de la poética clásica.

Podíamos señalar también otros dos puntos referidos a la actitud concreta en determinadas obras por determinados autores. Por un lado, muchos autores tratan de aplicar a sus obras preceptos puestos de relieve por los comentarios de Aristóteles y Horacio, tales como los de la verosimilitud, el deleite y la enseñanza, etc. Por otro lado, están los preceptos de la poética que no pueden dejar de reconocer las novedades literarias de su tiempo con respecto a los clásicos; se trata, sobre todo, de aquellos aspectos no tratados por Aristóteles.

No hay que olvidar, aunque no se pueda profundizar ahora mismo en la cuestión, que, en gran medida, la necesidad de la poética neoaristotélica en los términos en que se planteó, hay que considerarla dentro del fenómeno histórico de la reforma católica. Así, por ejemplo, mientras que no se le dio importancia a la taxonomía o clasificación de géneros y especies, ya que la práctica andaba por caminos distintos, sí se le prestó interés (y se llevó a la práctica) al problema de la finalidad del arte, que, siguiendo a Horacio, se decanta por la mezcla de lo útil y lo agradable, o a la necesaria verosimilitud de la obra poética. Respecto a lo primero, ésa fue al menos la intención manifiesta, aunque algunos críticos discreparon de la sinceridad de las intenciones. En cuanto a la verosimilitud, no debemos identificar esta cuestión con la del realismo, abundantemente tratada en relación a la picaresca.

Ante este estado de cosas, José Rico Verdú (12), siguiendo a Agustín González de Amezua, propone que nos acerquemos a "los

autores de nuestro siglo de oro con los mismos criterios y creencias que ellos tenían". Esto, así dicho, es algo imposible si no va unido a una seria apuesta epistemológica; otra cosa es que detalles oscuros, o cuando menos, extraños para nosotros, se hayan explicado recurriendo a ideas del siglo de oro, pues este es un principio de la más elemental filología. La cuestión, no obstante, sigue siendo debatida. Concretamente hemos tenido ocasión de asistir a una conferencia de un novelista español actual en la que insistía en que el Guzmán de Alfarache no tenía ningún valor artístico para él, mientras que los críticos se empeñaban en justificar el "fárrago evidente". Pero este novelista deja de lado, al emitir su provocadora opinión, que por encima, o además, del agrado que una obra clásica nos pueda proporcionar, su lectura supone un aprendizaje. Solamente si nos hacemos con unos códigos que no son los nuestros, podemos leerlas críticamente.

Ahora bien, pese a lo alcanzado al respecto en el estudio del Lazarillo o Guzmán de Alfarache, por poner unos ejemplos interesantes para nosotros, tenemos que aceptar la práctica imposibilidad de situarnos en el lugar del autor y receptores de una obra del pasado (13). Nuestra lectura se hace desde el sistema de ideas de nuestro tiempo, y no nos podemos sustraer a ellas. Una obra revolucionaria dentro del estructuralismo como la de Michel Foucault (14) es ejemplificadora de hasta qué punto los más grandes intentos de adentrarse en las mentalidades del pasado histórico son hijos del sistema de ideas de nuestro tiempo.

Volviendo ya a los resultados obtenidos por la crítica de la picaresca, se observa que, en parte, se deben a que se ha atenido a muchas de las anteriores cuestiones, tanto en lo que se refiere a preceptos comunes de retórica y poética conocidos por los autores que los llevaban a la práctica, como a aquellos supuestos teóricos que el autor tenía en mente y son rastreables hoy en la manifestación de la obra acabada o la declaración de intenciones del escritor.

E. Riley ha estudiado la teoría literaria de la novela de

Cervantes (15). El autor del Quijote y primer gran novelista moderno pensaba que se podía hacer un poema en prosa ateniéndose a las reglas del poema épico pero suprimiendo disparates y moderando las mentiras. Recordemos que la novela no existía como género definido, y además, a no ser la "novela bizantina", no había ningún precedente clásico que legitimara esta nueva forma (16).

Elsa Dehennin, en su artículo "Explicación literaria de la novela picaresca o la novela picaresca a la luz de la poética" (17), trata de mostrar que Guzmán de Alfarache y la Philosophia antigua poética, de Alonso López Pinciano, comparten los mismos principios, sosteniendo que el conocimiento de la poética nos sirve para comprender la novela picaresca. Otro crítico como Guido Mancini Giancarlo también manifiesta, en la misma línea, que la novela picaresca española corresponde a los principios estéticos establecidos por las poéticas clásicas y las poéticas que florecieron en España durante los siglos XVI y XVII (18).

Desde otra perspectiva, Claudio Guillén en "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte, y los inventores del género picaresco" se refiere a las leyes del género tal como se fueron imponiendo en la mente de escritores y público lector (19).

1.5.- LA CRÍTICA Y SU INTENCIÓN DE DEFINIR Y DELIMITAR EL GÉNERO

Si la "poesía" debía ser una pintura verosímil de la vida real, es evidente que el público lector identificó al protagonista de unas historias novedosas -en la forma iniciada por el autor del Lazarillo- con un tipo humano de la realidad. La figura del protagonista, según muchos críticos, es determinante para que en el mundo literario de finales del XVI se comenzaran a percibir distintas obras bajo un mismo denominador común. Ahora bien, nosotros, como enfatiza Francisco Rico (20), no podemos estudiar la semejanza entre esas obras tomando como referencia el poco definido pícaro real, sino al personaje construido bajo las leyes de la literatura: la criatura literaria.

Para tratar de entender esto podemos recurrir a lo que Julia Kristeva dice en su artículo "La productivité dite texte", y que también Díaz Migoyo utiliza, completándolo, para su análisis narrativo del Buscón.

"Lo verosímil, sin ser lo verdadero, sería el discurso que se parece al discurso que se parece a lo real" (21).

El discurso literario -texto- es verosímil, y por tanto, comprensible, si refleja la idea que el lector tiene de la realidad, es decir, si participa de otro discurso previo -pretexto-. Este pretexto, condición de la verosimilitud del texto, es dividido por Díaz Migoyo en tres "órdenes" formalizadores de menos a más, y entre los que no se pueden establecer límites tajantes: en primer lugar el pretexto de la "realidad natural", cuando los enunciados del texto literario se conforman con la idea difusa de lo que es la realidad. En segundo lugar, el pretexto de la "realidad cultural", conjunto de creencias o estereotipos profesados por un grupo de personas en cierta época. Ambas constituyen la mayor parte de lo que en la poética clásica es la "opinión común". Hay, además, un tercer pretexto, el de la "realidad literaria", que es el "conjunto de reglas y tradiciones específicamente literarias, con las que, de forma más o menos consciente, el lector contrasta cada texto individual". Dentro de este pretexto también se hacen distinciones, entre ellas las referidas a los géneros literarios.

Pero los textos no se someten totalmente ni en el mismo grado a cada uno de estos tres órdenes del pretexto, radicando en esta pugna su novedad. "Parece acertado pensar que la originalidad de cualquier discurso no consiste más que en una (convencional) redefinición de estas fronteras, incluyendo en lo cultural lo que antes se creía natural, en lo literario lo que antes pasaba por cultural, o viceversa" (22).

La figura del pícaro se vería más claramente como ejemplificación de este trueque de niveles pre-textuales. Sin entrar en análisis léxicos ni etimológicos, parece que lo designado por la palabra "pícaro", desde el primer momento se revistió de significados

culturales. Si pícaro significa 'pinche de cocina' o 'esportillero', lo que estas dos realidades tienen en común es una valoración socio-cultural: la condición vil y deshonrosa que, desde una mentalidad estamental, se hace equivaler al vicio y la inmoralidad. El esportillero en concreto, además, no sirve a ningún señor en particular, y sirve a todos vendiendo su fuerza de trabajo, elemento de perturbación de las relaciones sociales tradicionales. Por lo demás, el mismo concepto de honor es la clave de un sistema de convenciones sociales, y el pícaro representa ante todo la negación del honor, aunque esto no impide que deje de asociarse con el trabajo de ganapán o pinche, hipotéticamente libre de toda connotación deshonrosa.

Pero el nombre de pícaro fue también adquiriendo una valoración positiva al referirse al hombre que tiene ingenio y sagacidad, cualidades aprovechables para el bien, o representar al humano sin trabas que tiene acceso a la "verdad" o la "libertad" del esportillero. Esto supone un segundo grado de convencionalidad, pues la misma presión de la honra necesitaba de su negación convencional, aunque los que participaban de ella "creían" estar ante el hombre verdadero. De ahí que, fuera de este pretexto cultural, muchos nobles en la realidad quisieran vivir una vida como la de los hombres ruines, salvando su honor al llevarlo al ámbito de la verdad, o que otros vieran justificada su ignominia y delitos.

Esta segunda convención del pícaro filósofo, que tiene una plasmación literaria en los poemas de alabanza de la vida pícaro (23), se elabora también en el Guzmán de Alfarache, superponiéndola a la imagen de la persona ruin e indigna, reconocible, sobre todo, en el Guzmán pinche, esportillero, mendigo, etc. Dichas elaboraciones del Guzmán de Alfarache sancionan, por un lado, la imagen del pícaro desvelador de verdades, y, por otro, al utilizar las estructuras literarias del Lazarillo, atraen al protagonista de esta obra al ámbito del pícaro por los rasgos del mismo que a posteriori se pudieron observar en el niño y joven Lázaro. La potencia del Guzmán de Alfarache radica en que sanciona simultánea-

mente dos realidades pretextuales: la cultural del pícaro y la literaria del Lazarillo. Desde este momento el pícaro llega a su más nítida y nueva plasmación, reestructurándose la relación entre los niveles pretextuales.

Se puede comprobar cómo el término pícaro, extendido desde el siglo XVI, comenzó a designar un personaje literario, e incluso llegó a utilizarse para referirse al Guzmán de Alfarache, libro que hizo que se difundiera la nueva forma literaria. Pero no por eso podemos pensar en que el localizar a un personaje en distintas obras permitiera al público literario del XVII agruparlas bajo esta afinidad. Ni siquiera existió una denominación común que abarcara a estas obras, puesto que cada una de ellas estaba perfectamente individualizada con el nombre personal del título: Guzmán de Alfarache, Marcos de Obregón, etc., y a su lado no figura la calificación de pícaro. Por lo demás, se deja ver que la designación "novela picaresca" quedó legitimada sólo más tarde, entre otras razones porque a lo que en el siglo XVI y XVII se llamó "novela" por influjo itálico, era un tipo distinto de la picaresca y de lo que hoy entendemos por novela.

Erminio Braidotti (24) ha rastreado los orígenes del término novela picaresca, prestando atención tanto a la aparición del término en sí mismo, como al proceso por el que se llegó a una definición más o menos consolidada. Deja claro que, aunque autores y lectores del barroco tenían cierta conciencia de que determinadas obras que después se han llamado picarescas (25) tenían una entidad peculiar, es sólo a mediados del siglo pasado cuando se les aplica definitivamente el término. Coincide este hecho con la formación del concepto de novela y los primeros intentos historizadores de dicho género (26); por tanto, siempre desde entonces, si se es muy exigente, se plantea el problema adicional de explicarse primero qué es una novela. La picaresca comenzó a ser definida cuando el género novela, que prácticamente se inició con ella, se comienza a reconocer como tal. De la misma manera que el camino abierto por el Lazarillo fue reconocido cuando Mateo

Alemán aprovechó determinados rasgos temáticos estructurales. se empezó a hablar de novela -o la denominación correspondiente en otras lenguas- con la especificación de picaresca, cuando sus frutos eran observables en la literatura europea, especialmente Francia e Inglaterra (27).

Fue Milá y Fontanals, en 1844, quien difundió realmente el término novela picaresca, aunque antes se hubiera utilizado, a pesar de que la definición de Milá en un primer momento no fue muy acertada. Separó el género picaresco de la novela de costumbres, pero aún lo consideraba como una manifestación de lo cómico. Utilizando otras denominaciones, se puede observar desde Bouterwek (1805), Llorente (1822), etc., intentos de definir y clasificar el género, pero todos ellos las consideran novelas cómicas, satíricas o costumbristas.

Buenaventura Carlos Aribau, en el tomo III de la BAE (1846) dedicó a la picaresca un apartado especial y fue quien hizo que el género tuviera un reconocimiento general al lado de los demás géneros. Su definición es interesante, aunque no siempre en los años que siguieron se tuvo en cuenta. El término quedó acuñado, pero con esto no hizo nada más que comenzar el problema de la definición y los límites del género.

El mismo Braidotti, en la segunda parte del estudio que hemos tomado aquí como guía, continúa señalando los motivos que hacen legítima la designación novela picaresca, y la considera todavía útil para la crítica literaria.

2.- SOBRE EL GÉNERO NOVELA PICARESCA

2.1.- DEFINICIONES GENERALES

2.1.1.- Claudio Guillén (28), que tiene importantes trabajos sobre el tema, esboza una definición distinguiendo cuatro realidades bajo el término picaresca: el género picaresco, las novelas picarescas propiamente dichas, las novelas que se pueden considerar picarescas en el amplio sentido del término, y, por último, lo que llama mito picaresco.

El género sería un modelo -configurado a partir del dúo Lazarillo-Guzmán y luego modificado por otros escritores- que el autor tiene en mente en el momento de escribir la obra. Actúa regulando la obra de creación como una poética no escrita. Esta idea aparece desarrollada con consideraciones sobre el público literario en el artículo "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco" (29), del año 1966.

El problema que se nos plantea al respecto, es que las únicas pistas que en la práctica tenemos para conocer esta poética o escrita del género, en un autor o un momento determinado, es el giro que éstos le imprimieron al realizar sus obras, por lo que la historia de la poética de la picaresca no dejará de ser una construcción del crítico, paralela al estudio de las obras concretas.

La segunda realidad que aborda es el conjunto de las novelas picarescas propiamente dichas. Son aquéllas que obedecen a ciertas características que, aunque no de manera absoluta, considera determinantes. Esta serie de rasgos comunes, o norma, viene a coincidir con lo que antes ha llamado género, sólo que ahora está considerado desde la perspectiva del crítico. Son los siguientes:

El primero y rasgo central es lo que llama la situación psicosociológica del pícaro, quien más que un carácter o tipo central, es la configuración de un proceso conflictivo entre el individuo

(intimidad) y el entorno social (experiencia), con numerosas soluciones novelísticas posibles. Por esta posición ambivalente del pícaro respecto a la sociedad, lo llama half-outsider o "semidesconocido". Inseparablemente unido a esto está el que la novela picaresca sea una autobiografía -de ahí que el pícaro narrador imponga su perspectiva-; su visión es parcial e interesada; es reflexiva y crítica en los terrenos religioso y moral; hay una insistencia en el nivel material de la existencia, de ahí la abundancia de detalles; el pícaro observa numerosas condiciones sociales, y si relacionamos esto con su intención crítica, resulta evidente su propensión a la sátira; el pícaro se desplaza horizontalmente a través del espacio y verticalmente en la sociedad. El último rasgo que señala es una armonización de la opinión tradicional del carácter libremente episódico de la picaresca con la constatación de que el Lazarillo y el Guzmán son obras perfectamente estructuradas. En razón de esto, y teniendo en cuenta lo dicho sobre la visión globalizadora, reflexiva y crítica del pícaro, concluye que "la novela picaresca está formalmente abierta e ideológicamente cerrada".

Esta forma literaria, descrita de una manera estática, cambia desde la aparición de las primeras novelas españolas, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, por lo que la historiografía literaria, según Guillén, sería la encargada de explicar las distintas contingencias de la forma.

Los ejemplos que aduce nos ponen de manifiesto dos defectos inherentes a su intento de dar una definición lo más amplia posible. En primer lugar, una excesiva separación entre forma y contenido, al considerar el contenido ideológico como algo variable que puede no afectar decisivamente a los rasgos genéricos permanentes. Consideramos que la permanencia de los rasgos mencionados no es suficiente por sí misma, dado que una alteración en la jerarquía funcional de los mismos puede hacer cambiar sensiblemente el género. En segundo lugar, el exceso de generalización desvirtúa las posibilidades de la adscripción inequívoca de cualquier obra al género, y esto es evidente, por ejemplo, en el hecho de

que para él una novela como Félix Krull pertenezca a la picaresca en sentido estricto, y no el Marcos de Obregón, ni siquiera considerando el género en sentido amplio, en razón de que no hay una tensión entre el protagonista y la sociedad.

El trabajo de Guillén, por lo que a nosotros nos interesa, tiene la ventaja de que menciona de una manera sintética y a la vez con coherencia, caracteres que se han venido admitiendo como propios de la picaresca y a los que nos volveremos a referir a través de distintas ópticas. Se plantea, además, la cuestión de hasta qué punto son importantes las formas literarias y no el sentido históricamente dado que constituye a esas formas, es decir, el problema de la historicidad de los géneros y de la picaresca en particular.

2.1.2.- Ulrich Wicks, en un artículo de 1974 titulado "The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach" (30), semejante en algunos aspectos al de Claudio Guillén, y con el que confiesa tener deudas, comienza recordando la doble y confusa utilización que hacemos del término picaresca. Doble, en cuanto, por un lado, nos referimos con él a un episodio cerrado dentro de la literatura de los siglos XVI y XVII en España, y, por otro, nos referimos, de manera ahistórica, a una tradición narrativa abierta. De esta manera plantea Wicks el problema de la historicidad del género que deja para un apartado posterior. Considera confusa la utilización del término y que los variados significados que venía manejando la crítica necesitaban una reconciliación.

Hace una propuesta de acercamiento modal a lo que es la naturaleza de la narrativa picaresca, partiendo del espectro de modos de la ficción que avanzó Robert Scholes (31) en atención a las posibles relaciones entre mundo ficticio y real. Los modos son tipos ideales y no casillas donde podamos encuadrar cada una de las obras; por tanto, una obra puede pertenecer a varios modos a la vez con predominio de uno de ellos, y podemos comprobar qué modos adquieren mayor pujanza en un momento determinado de la his-

toria de la literatura. Ello porque los modos son formas narrativas "primitivas", prenovelísticas, que no imponen ninguna concreción específica, concreción que vendrá dada por la historia, la tradición, etc.

Para Wicks, el hacer de la picaresca misma uno de los modos básicos, y que, por tanto, podamos encontrarlo transformado en distintas obras picarescas, soluciona el problema de la amplitud del término. Y lo soluciona sancionando su misma amplitud y diversidad. Así, en todo lo que se ha venido llamando novela picaresca hay unas situaciones narrativas básicas que se explican con el término picaresca.

"La novela picaresca es por sí sola un género específico casi exclusivamente dominado por el modo picaresco" (32).

El modo picaresco, o el mundo narrativo citado en el modo picaresco, es semejante a lo que Claudio Guillén llama el mito picaresco, "una situación esencial o estructura de significado", según Guillén (33), que Wicks define como "el de un protagonista antiheroico, peor que nosotros, atrapado en un mundo caótico, peor que el nuestro, en el cual se encuentra en un eterno viaje de problemas que le permiten ser alternativamente explotador y víctima de ese mundo" (34). La picaresca satisface de una manera sustitutoria nuestro deseo de viajar por un mundo desordenado y caótico, al contrario de lo que ocurre en el modo romance, que satisface nuestro impulso de participación en un mundo de armonía, orden y belleza. En el Guzmán de Alfarache, por ejemplo, se mezcla con el modo picaresco el de romance. Semejante mezcla se da, tanto en el Guzmán como en otras obras, con la sátira, la comedia, etc.

En un segundo momento Wicks introduce otro elemento de complejidad: la consideración, junto con los modos narrativos, de las tres estructuras narrativas básicas que expone W. Kayser, y que son el carácter, el incidente y la panorámica (35). Ambas perspectivas se complementan, ya que el modo picaresco, según cree Wicks, se halla expresado de la mejor manera con la estructura panorá-

mica (36).

La parte central del trabajo está dedicada a responder, dando una solución armonizadora, a la doble pregunta de si existe un género históricamente definible que sea exclusivamente picaresco, y si hay una tradición de obras que comparten características específicas. La solución, que reconciliaría los usos divergentes del término novela picaresca, sería una perspectiva modal genérica:

"Un acercamiento modal genérico equilibrado nos permite una perspectiva en la ficción que es lo suficientemente amplia como para reconocer las grandes mezclas narrativas en cualquier obra en particular -los elementos de picardía en Don Quijote, por ejemplo- y suficientemente específica como para servir a un grupo de obras que comparten suficientes atributos como para identificarse con un género en particular al cual puede ser que Don Quijote no pertenezca" (37).

Las características que, según Wicks, definen el tipo genérico de la picaresca son las siguientes: predominio del modo narrativo picaresco; estructura narrativa panorámica; el punto de vista en primera persona; el protagonista como pícaro; la relación entre el pícaro y el medio que lo envuelve; una amplia variedad de tipos humanos; lleva consigo una parodia de otros tipos narrativos como el romance, y de la propia narrativa picaresca. Por último, la persistencia de temas y motivos básicos como son el del nacimiento e infancia no usuales, los engaños, el papel que se representa, el incidente grotesco u horrible y el de la expulsión (38).

2.1.3.- En la aplicación a la definición de la picaresca de teorías que se salen de lo usual en el tratamiento de la problemática de los géneros literarios, destaca sin duda el modo en que W. Kayser (39) encuadra el género picaresco. Hablando de las posibilidades de estructuración del mundo épico y, lo que viene a ser lo mismo, de las formas en que puede presentarse la épica (la narrativa), menciona tres elementos determinantes: personaje, espacio y acontecimiento. Ciertos géneros narrativos determinados por

el personaje, espacio o acontecimiento se podrían relacionar con el desarrollo de las llamadas por Jolles formas simples (ver más adelante). Para Kayser, la novela no es exactamente un género, y la clasifica, según predomine uno u otro de los principios impulsores antes mencionados, en novela panorámica, de acontecimiento o de personaje. Así, la picaresca es una novela de espacio o panorámica, y en ella:

"El carácter de mosaico, la adición, es el necesario principio constructivo, y la abundancia de escenarios y personajes nuevos constituye una característica intrínseca" (40).

No desarrolla mucho Kayser estas cuestiones y por eso no nos vamos a detener en una posible crítica -habría que preguntarse, por ejemplo, por qué la picaresca no podría ser determinada por el personaje-. Por lo demás, ya hemos visto cómo Wicks se refiere a esta determinación estructural: el espacio o panorámica como la manera en que mejor se expresa el modo picaresco.

W. Kayser, al abordar las posibilidades de estructuración de la épica, desecha la posibilidad de recurrir a las formas simples de Jolles porque, según dice, aunque tengamos las posibilidades morfológicas que nos suministra Jolles, éstas, y su posterior desarrollo artístico, se generan junto con el mundo que va a ser narrado, por los tres elementos antes mencionados.

Sin embargo, Carlos Foresti (41), a pesar de que recurre a ideas de Kayser para fijar ciertas características estructurales del género, se basa ante todo en la teoría de Jolles. Concibe el género como el resultado del entrecruzamiento de tres formas simples que de esta manera alcanzan categoría artística. Éstas son la sentencia, que llena el componente moralizador de la picaresca, la hagiografía, que se realiza artísticamente por inversión, y el anti Märchen, a partir de la cual se crea la textura del espacio narrativo en el que el pícaro se mueve: un mundo rechazable donde triunfa el mal.

2.2.- PERSPECTIVA FORMALISTA

En los estudios anteriormente comentados hemos observado cómo en la caracterización que se hace del género se mezclan rasgos formales y de contenido, aunque su interés generalizador hace que se intente ante todo una tipología basada en rasgos formales. Recogemos ahora algunos enfoques que se atienden sobre todo a la forma literaria.

2.2.1.- Oldřich Bělič demuestra unos objetivos más modestos en su artículo de 1963, "La novela picaresca como orden artístico" (42), y prueba su afirmación de que la novela picaresca obedece a un principio compositivo, con los ejemplos concretos de Lazarillo, Guzmán de Alfarache y Buscón. Tiene importancia este trabajo porque presenta los tres principios de composición que son comúnmente destacados como caracterizadores de la picaresca (43).

Bělič intenta completar lo dicho en otro artículo anterior sobre la cuestión del realismo en la novela picaresca, y comienza justificando su atención a la composición por el hecho de que el orden a que se someten los elementos que una obra realista toma de la realidad, debe corresponderse con esa realidad, debe reflejar la verdad de la vida. Es éste un asunto arduo en el que no conviene ahora entrar, pero lo que a nosotros nos interesa es que, en relación con el realismo de la picaresca, los tres principios ordenadores de la composición, a saber, el viaje, el servicio a varios amos y la forma autobiográfica, no son sólo elementos formales o técnicas compositivas, utilizados, por lo demás, desde muy antiguo, sino que desde el punto de vista del contenido tienen una función que es la que le da su sentido. Esta función, refiriéndose en concreto a las dos primeras de las técnicas, es la de expresar la contingencia y casualidad que envuelve al pícaro, condición característica de su vida. Son por tanto, elementos que sirven al realismo, e importantísimos en la tipicidad picaresca.

Ahora bien, aunque sostiene que las obras picarescas más va-

liosas están sometidas a un principio de composición y no al método meramente ensartador (44) -lo cual, según creemos, significa mucho en un momento en que la crítica repetía lo contrario- afirma que con el tiempo, dichas obras fueron perdiendo el vigor constructivo. También afirma que, en cualquier caso, no hay una norma de composición común para todas las obras y que, por tanto, estos tres principios fundamentales del viaje, servicio y autobiografía, pueden no aparecer en todas, o tener forma y función distintas.

En resumen, Bélič parte de una consideración formalista pero no se queda ahí, porque entiende que esta forma se halla en función de un contenido picaresco. Éste no queda explicitado, pero se deja ver que se trata de la vida errática y socialmente descolocada del pícaro. Tampoco se pronuncia claramente sobre la amplitud de la definición y los márgenes del género, aunque en la práctica, al atender al Lazarillo ante todo, pero también al Guzmán de Alfarache y Buscón, sigue la tendencia a destacar el grupo inicial, a la vez que las obras más representativas del género.

2.2.2.- Estas obras son las que primero habría que considerar según la óptica evolutiva de Fernando Lázaro Carreter (45). Lázaro Carreter, en unos años claves para la historia crítica del género, propuso considerar el concepto de picaresca "en su proceso de formación", es decir, siguiendo el orden secuencial en que se escribieron las obras. Habrá, por tanto, que distinguir dentro del género entre los autores y obras que abrieron camino inaugurando una poética, y los que, aceptando sin más, o transformando esa poética, se apropiaron de ella (46).

Dos son las pretensiones de Lázaro Carreter en este artículo. Por un lado, iniciando una visión dinámica, salir del atolladero a que lleva querer formular una definición del género según el procedimiento inductivo que extrae rasgos comunes de un conjunto de obras supuestamente picarescas -caída en el razonamiento circular-, o prejuzgando a una de las obras como espécimen puro. Por otro lado, juzga obstaculizadora la atención excesiva prestada

al contenido, proponiendo que se dedique mayor atención a los rasgos estructurales; así de camino, reivindica la pertenencia del Lazarillo al género (47).

Da un ejemplo de cuál es la forma de operar que propone, y al mismo tiempo hace una caracterización del género en sus inicios y primer desarrollo, analizando la confirmación o cambios de que son objeto los más importantes rasgos formales y semánticos del Lazarillo en las obras que le siguen inmediatamente. El Guzmán de Alfarache es el texto que fijó los rasgos distintivos del género al hacer aparecer como reiterables determinadas innovaciones del Lazarillo. Es, pues, la base constructiva común de una y otra obra lo que constituye la poética picaresca en sus inicios. En síntesis, los caracteres predominantes son los que siguen:

a.- Autobiografía narrada como sucesión de peripecias. La construcción autobiográfica supone una motivación de la narración -distinta en Lazarillo y Guzmán- y una contemplación del mundo desde la perspectiva del narrador.

b.- El relato de la realidad cotidiana se articula mediante el servicio a varios amos. Este plan, en el Guzmán es rehecho en la segunda parte.

c.- El relato como explicación de un estado final.

A partir de ahí, tanto López de Úbeda como Cervantes o Quevedo, adoptan una postura. Quevedo restituye la pureza del género tal como aparece en el Lazarillo, aunque lo traicionó en lo que tenía de novela, para hacer una obra meramente episódica.

Se puede considerar que un autor está dentro del género cuando, aunque cambie o innove, cuenta con la poética del género, como es el caso de Espinel con la Vida del escudero Marcos de Obregón.

Esta aportación de Lázaro Carreter parece ser más aclaradora de la cuestión del género picaresco de lo que en realidad es. En realidad, abordar un género en su proceso de formación supone tener en mente la existencia del género y la certeza del mismo. Si no, ¿cómo seguir sus pasos y hablar de consolidadores y epígonos? Lázaro Carreter lo hace efectivamente tomando como punto

de partida los datos históricos del éxito del Guzmán de Alfarache y la confirmación de ciertos rasgos del Lazarillo, pero esto lo lleva a caer en uno de los obstáculos que critica, y privilegiar determinadas obras, ya que en principio nada nos induce a pensar que los primeros ejemplos en el tiempo tengan que ser los determinantes.

Sin embargo, la postura inicial de este trabajo, llevada a todas sus consecuencias, redundaría en la disolución del género como entidad, y nos quedaría el proceso relacional del que hablamos antes en el apartado 1.3.

2.2.3.- El mismo año en que apareció el artículo comentado, publicó Francisco Rico el libro La novela picaresca y el punto de vista (48). En él, tras hacer un estudio del Lazarillo y el Guzmán de Alfarache considerando en ambas obras la fidelidad del narrador al punto de vista narrativo como principio de coherencia de la trama, estructura, estilo, tesis, etc., pasa a hablar del género. Aunque coincide bastante con las posiciones de Lázaro Carreter (49), su perspectiva es más limitada, si bien más profunda, ya que sólo atiende al género en función de la elaboración de la ficción autobiográfica que muestran las obras iniciales. De este modo, sólo incluye al Lazarillo y al Guzmán de Alfarache. El donado hablador se plantea, según Rico, el problema del punto de vista, pero sin talento, y sólo Estebanillo González puede considerarse "último hijo legítimo de la picaresca".

Según esta tesis, Quevedo y López de Ubeda aprovechan la estructura y marco narrativo de la picaresca para sus propios fines -concretamente el despliegue de su ingenio lingüístico-, pero en ellos la autobiografía pierde su sentido, y queda oculta la entidad del personaje al no integrarse los distintos materiales bajo el mismo punto de vista. Otros autores, incluso, supeditan el esquema de la picaresca a estructuras de la tradición narrativa que la misma picaresca quiso superar. Todo ello no contribuye sino a que el empuje de la picaresca como primera muestra de la novela moderna, fracase.

La aportación de Francisco Rico, desde una óptica técnico-formal tiene el mérito de considerar de una vez por todas al pícaro, cuya mera presencia es para muchos lo que hace que una obra sea picaresca, como una criatura literaria ineditificable sin el contexto y la perspectiva de una historia.

En una línea semejante a la de Rico apareció más tarde el trabajo de Alfonso Rey "La novela picaresca y el narrador fidedigno" (50).

Las caracterizaciones mencionadas de Bélič, Lázaro y Francisco Rico, tienen la ventaja de que están hechas sobre el análisis de obras concretas, a diferencia de las más generales y especulativas del apartado que precede. Por eso, apoyándose en ejemplos representativos, se habla sobre todo de construcción, estructura y composición. La obra, como fenómeno observable, es un todo con respecto al que sus componentes realizan determinadas funciones. Una alteración de los componentes o de la función de éstos harán evolucionar el género, o, en el caso de que sean elementos sustanciales, aniquilarlo.

2.3.- LOS CONTENIDOS DE LA PICARESCA

En la práctica es imposible referirse al género novela picaresca sin aludir a los contenidos; es lo que ocurre -e inevitablemente ocurre siempre- cuando se cita la forma autobiográfica e inmediatamente después la condición personal del pícaro. Pero hay, sin embargo, una amplia y variada corriente de críticos que han dado más importancia a los contenidos, concretamente lo que representa la figura del pícaro y el alcance moral, social, humano, religioso, etc., de dicha presencia. Se definiría así el género por la persistencia de determinados temas.

En un hipotético primer momento se puede concebir una crítica que atienda a los contenidos de la obra literaria desligándola de toda contingencia histórica, pero, siendo la misma sociedad el objeto de la literatura picaresca, se ha tendido a considerarla a partir de sus circunstancias externas. Así, el positivismo ha

tenido en ella un excelente material de trabajo. No solamente ha rastreado los antecedentes formales, temáticos o de personajes, y se han pretendido destacar los rasgos más significativos, sino que, acudiendo a lo extratextual, se ha intentado explicar la aparición y evolución del género en razón de una época cultural y una situación individual -la de los autores- y social. De aquí han pasado inevitablemente a preguntarse por el realismo de este tipo de literatura.

Algunos críticos, no obstante, considerando la obra literaria como producto histórico pero perteneciente a un sistema que ocupa un lugar relativamente autónomo dentro de la Historia, han intentado saltar del sociologismo, último desarrollo del positivismo e idealismo, y dar una visión más dialéctica de la relación de la picaresca con su sociedad.

Sin pretensión de encasillarlos, mencionaremos los trabajos más relevantes.

2.3.1.- Frank W. Chandler dedica la parte central de su estudio Romances of Roguery (51) a la picaresca española, sobre la cual hace observaciones literarias y sociales. Su carácter viene dado por una tradición literaria, incluida aquella más reciente de los libros de caballerías respecto a los cuales se apartaba, y unos hechos sociales propios de las condiciones negativas de una España decadente, que este tipo de literatura acentuaba aún más con una finalidad satírica y correctiva. Es una ficción antiheroica basada en la vida real, con una unidad artística débil.

A pesar de la intención correctiva, sostiene Chandler que las novelas picarescas españolas son libros de entretenimiento en el que el autor asume momentáneamente la postura del pícaro, y para no dejar confusa su posición, declara su propósito moral apenas visto en la obra.

El pícaro se mueve de un sitio para otro, y por eso la sociedad es más importante que el tipo individual, de ahí que, más que de carácter y sentimientos, la picaresca sea un estudio costumbrista.

En base a esta constatación, divide el género distinguiendo las formas primitivas, donde lo que más interesa es la sátira social, de aquellas otras novelas donde tiene más importancia el héroe y la aventura (Buscón don Pablos, Alonso, etc) o donde fortalece su personalidad haciéndose hampón profesional o apartándose del hampa.

Ludwig Pland (52) es uno de los que más claramente considera la novela picaresca como producto nacional español, que no se la entiende si no se considera desde el punto de vista histórico-social, por encima de las ópticas literarias. La definición que da es la de la picaresca como representación de la vida del pícaro.

El paso perceptible hacia una concepción idealista lo observamos en el estudio de Manuel de Montoliu, trabajo que, sin embargo, no deja de revestir cierto interés (53). Como muestra de que tales enfoques no han sido desechados del todo, recordemos la aparición relativamente reciente de un artículo de Carlos E. Mesa titulado "Divagaciones sobre la literatura picaresca" (54), donde trata diversos aspectos.

Recorre, para empezar, a la concepción amplia de "lo picaresco" que tiene Montoliu:

"En sentido amplio, lo picaresco, más que una actitud moral encarnada en determinados individuos, es un hecho colectivo, un fenómeno del ambiente que se refracta y descompone en mil reflejos y matices a través de los más diversos temperamentos individuales, y una tendencia colectiva, ética y psicológica, que acusa su activa presencia en la sociedad española ya muchos siglos antes de su cristalización en género literario y sigue acusándola después de la desaparición de éste, hasta en nuestros mismos días, como si en realidad fuese, al lado de otras, una constante en el alma española, expresiva de un inalterable fondo racial" (55).

Según Carlos E. Mesa, nació en España, en unas condiciones históricas que, por lo demás, no eran exclusivas de este país, al transformar el ingenio español esa realidad en arte. No considera al género como documento, pero sí testimonio de la realidad.

Al coincidir con la pujanza del imperio español, no sería producto de una sociedad decadente, sino constante del alma de un país vitalísimo. La oposición a lo caballeresco expresa la síntesis de estos dos componentes del alma española.

2.3.2.- Las ideas de Américo Castro sobre la picaresca nos interesan, entre otros motivos, por el eco que han despertado en otros críticos. En 1935 publicó un artículo titulado "Perspectiva de la novela picaresca" (56), centrado fundamentalmente en el Lazarillo de Tormes. Interpreta la aparición del Lazarillo como resultado del empuje del individualismo que pone en primer plano, frente a los mitos heroicos tradicionales, el hombre desnudo de antecedentes que se basta a sí mismo por sus propios méritos. Le parecen, por el contrario, desacertados los intentos de explicarlo por la abundancia de vagabundos, el crasmismo anticlerical o el gusto hispánico por el realismo. Diferencia el Lazarillo del Guzmán de Alfarache porque se enmarcan en distinto panorama histórico.

Ya en este artículo señala que sólo se podían exhibir personajes populares de genealogía antihonrosa, en una sociedad preocupada por la honra y que funda sus valores en la noción de casta. Pero en el capítulo X de España en su historia es cuando liga más directamente la literatura picaresca con el problema de los judíos en la sociedad española. El tema del marginado social, y la angustia presentes en la Celestina y el Guzmán de Alfarache, obras de conversos -el Lazarillo también lo atribuye a un converso-, encuentran eco en el Buscón y otras obras de cristianos viejos. El dilema del judío originó la preocupación dominante en la novela picaresca: el deseo de hidalguía, "...la ascética sombría (a destono con el catolicismo español y con el de fuera), la visión negativa del mundo (Lazarillo, Mateo Alemán, Quevedo), el desengaño, la huida de los valores" (56).

Marcel Bataillon (57) se desdice de la explicación de la picaresca como pintura de los tipos sociales inferiores, y pasa a considerar como determinante de la aparición de la figura del pícaro la importancia que se daba a la honra. Esta preocupación es, para

Bataillon, el hilo conductor de este tipo de literatura cuyo auge corresponde al reinado de Felipe III. La obsesión por la honra, incluso, provoca la necesidad de sobrepasar el concepto de "novela picaresca", incluyendo obras como el Marcos de Obregón, las de Cervantes, Salas Barbadillo, etc. Ni que decir tiene que, del mismo modo que para Castro, la situación de los conversos fue una causa directa del auge y tonalidad de la picaresca (58).

2.3.3.- Si bien con las ideas de Castro se contribuyó a desterrar la creencia de que en España surgiera la picaresca por la abundancia de pobres y miseria social -aunque no el creer que surgiera por la existencia de unas condiciones sociales particulares, crisis de valores, etc.- otro estudio significativo, el de Alexander Parker, de 1967 (59), además de hacer hincapié en las motivaciones literarias y culturales, rechaza la opinión, viva desde Chandler, y reconocible, por ejemplo, en Bataillon, del carácter esencialmente cómico de estas obras.

Según Parker, la novela picaresca es la que tiene como tipo central al pícaro, para el que propone el nombre de delincuente. Da, pues, a la picaresca una caracterización temática. Se trata de las primeras formas de la novela moderna, esencialmente realista, que nacen por el interés con que el humanismo se toma las cuestiones morales y religiosas, contrarrestando las fantasías de la ficción idealista. Al tocar un problema humano, las obras tienen un fondo serio, incluso en el Buscón -la pícaro Justina, sin embargo, es una parodia-, aunque el realismo que se exige y el tratar de un personaje de condición baja lleva aparejada la comicidad.

En su valoración del Guzmán de Alfarache como una obra contrarreformista que ilustra la doctrina del pecado y la salvación, está de acuerdo con Moreno Báez. En cierto modo también con la "Nueva interpretación de la novela picaresca" de Miguel Herrero García (60), quien reduce las obras picarescas a sermones con los ejemplos prácticos muy desarrollados, producto del ascetismo contrarreformista. Además de que, como Parker, Herrero no considera

que el Lazarillo forme parte de la picaresca.

2.3.4.- Coincidiendo en algunos aspectos con la exposición de Parker, sobre todo en lo que al pensamiento teológico del Guzmán se refiere, y nada en lo que respecta al Buscón, la introducción de Maurice Molho a la obra Romans picaresques espagnols (61) habría, sin embargo, que situarla en la línea antes mencionada de Bataillon. Explicando el origen de la picaresca dice:

"Precisamente porque el honor es en España el principio rector de toda la vida social y moral (estableciendo entre los hombres una división rigurosa) es por lo que se instituye, aquí y no en otros sitios, el mito del pícaro, ejemplar encarnación del antihonor" (62).

Aunque en este trabajo no pretende definir el género, a partir del estudio de las que por entonces consideraba únicas obras picarescas (63) deja sentadas las bases de una interpretación bastante sugestiva. Su encuadre del género se presenta como la definición de una postura intelectual:

"la de algunos ingenios europeos, españoles o marcados por una problemática española, que, al trasluz de un personaje arquetípico -el Pícaro-, discutían la legitimidad del armazón moral o ideológico que sostenía, o pretendía sostener, las sociedades aristocráticas o feudales del antiguo régimen" (64).

Al hablar de la figura o mito del pícaro puede parecer que su interpretación es una más de las que se basan en la naturaleza del personaje central, pero para Molho, su presencia es indisoluble de la conjunción de unas variables temáticas. Éstas las ha expuesto en un artículo posterior (65), de 1983, donde ha querido enfocar lo que él llama "picarismo" desde la perspectiva de los géneros literarios. Los "temas básicos del picarismo" son los siguientes:

a.- El discurso-yo, es decir, el hecho de que el pícaro siempre se exprese en primera persona.

b.- Su baja estatura tiene origen en un linaje vergonzoso que aparen-

temente determina su comportamiento moral.

c.- Es la antítesis del honor. Su móvil es el dinero y actúa de modo opuesto a como lo hacen las personas honradas.

d.- Se presenta a sí mismo como hombre, con lo que cuestiona los códigos sociales y morales dominantes.

Estos cuatro temas forman sistema y si en alguna obra falta alguno de ellos, sólo podemos considerarla picaresca en sentido amplio. El sistema se centra en la relación dialéctica entre a (que supone los temas b y c) y d; es decir, en la interdependencia entre el yo excluido por infame y el tema crítico-didáctico universalizador, lo que en el estudio introductorio de 1968 llamé "problemática picaresca". El resto del artículo trata del carácter del yo autobiográfico motor del discurso picaresco.

El señalar la conexión sistemática entre los temas que considera propios de la picaresca, da a esta exposición mayor solidez que la que tiene la caracterización del género en la obra de Alberto del Monte (66), que Molho sigue en muchos sentidos. Este libro es una buena guía panorámica donde armoniza la mayor parte de lo que hasta el momento se había publicado, pero adolece de imprecisión a la hora de demarcar el género (67). Enumera once temas, como son la forma autobiográfica, genealogía del pícaro, la fortuna que domina en un mundo caótico, la soledad, su paso de la inocencia a la malicia... Los demás hacen referencia al pensamiento del pícaro, a su posición en la sociedad, al rechazo del honor, etc.

El acento particular que pone Molho en la picaresca como grupo de obras que cuestionan el sistema de valores que sostenían la sociedad aristocrática, singulariza enormemente el sentido de la crítica social que otros muchos, desde Chandler, habían observado en la picaresca. Algunos estudiosos del tema han insistido en esta vía e, incluso, para clasificar a los autores y obras, se han basado en el signo positivo o negativo con respecto al orden establecido de esa crítica de las cuestiones candentes. Mencionaremos las aportaciones de Alan Francis y Antonio Rey Hazas.

2.3.5.- El primero (68) señala dos momentos, uno inicial y otro de decadencia, de la picaresca española. Distingue desde el momento inicial dos tipos de obras, a las que aplica el nombre de "picaresca conformista y problemática" según la actitud artística y ética de los autores con respecto a los temas de la religión, el honor y la sociedad. En la picaresca decadente la diferencia entre conformista y problemática se hace aún más acusada.

Antonio Rey Hazas (69) sostiene que la poética de la novela picaresca es la adecuada por sus factores formales, estructurales y semánticos, para la intención de un grupo de escritores que por motivaciones personales más o menos afines realizan su protesta. Para los casos en que los autores estén, por su condición, integrados en la sociedad, mantiene la hipótesis de que el esquema picaresco, favorecedor del debate social, también es utilizado para la censura moral desde la ideología integradora (70).

2.3.6.- Se declara explícitamente sociológica la interpretación de Felix Brun, que, junto con un artículo de Aubrun sobre el mismo tema, aparecen en un volumen del año 1964 dedicado a los problemas de la sociología de la literatura (71). Brun considera que la picaresca es una literatura de recreo que aborda un aspecto parcial de la realidad. Para él, lo que parece objeto central del interés del género, la observación de la miseria real, hay que descartarlo de una explicación sociológica, ya que es sólo un pretexto. Y tras llamar la atención sobre la originalidad del Lazarillo al presentar la soledad de un héroe que se hace en un mundo hostil, concluye:

"Propongo, por tanto, que se considere la novela picaresca como una manifestación precoz del destino individual dentro de la naciente sociedad capitalista" (72).

No obstante, basándose en el hecho de que el género aparece precisamente en España y no en otros lugares, hará prevalecer una segunda tesis:

"La novela picaresca nos ofrece la imagen de la sociedad feudal en vías de disgregación" (73).

En la picaresca se da la cada vez más agresiva parodia del hidalgo, como clase que ya no tiene razón material de ser, a través de la reproducción destructora de su justificación espiritual: la novela de caballerías. La aventura del pícaro sería la antítesis del héroe caballeresco, que tampoco tiene ya función social.

El estudio de Aubrun (74), que hace corresponder con más detalle los rasgos formales o temáticos de las obras con su posible significación histórica, coincide en gran parte con el anteriormente mencionado. Para él, la picaresca, que como estructura literaria aparece en un momento especial de crisis y hundimiento de la prosperidad, se corresponde con la sociedad tambaleante en que aparece (75).

2.3.7.- Tierno Galván (76), dado las limitaciones que, según él, supone el considerar las obras desde una perspectiva exclusivamente literaria, y que nos llevaría a reconocer sólo obras aisladas, propone abordar las llamadas novelas picarescas desde su "realidad objetiva", aplicándole categorías socio-económicas.

Su primera gran afirmación parte del supuesto de la presencia del proletariado como clase en la novela picaresca. "Esto nos permite incluir en el género cualquier novela en la cual la clase o grupo explotado, marginado respecto a las convenciones morales que rigen la sociedad, se ofrece como protagonista con conciencia de clase y capacidad crítica" (77). La amoralidad social es, por eso, un rasgo definitorio, y hace que pierdan interés las novelas que derivan al didactismo (78).

Suscribe en primer lugar la hipótesis de que las dos clases que tuvieron un papel real en la sociedad española fueron la nobleza y el proletariado. La adopción por parte de éste de la ideología de la nobleza, fue observado por algunos escritores, quizás no del todo integrados, como una deformación "esperpéntica" de las ideas y valores que regían la sociedad, la honra ante todo. Pero sólo una movilidad social vertical puede contribuir a que el proletariado imite y reciba mejor los simbolismos y la ideología de la clase a la que juzga fácil ascender. El proceso que

se produce sería el siguiente:

Ante la posibilidad de ascenso social, el pobre pierde conciencia de clase y, como pícaro, adopta paródicamente unos modos que no son propios (solidaridad objetiva). El dinero, que define la conciencia subjetiva de clase, es lo que le puede hacer superar esa etapa pícaro al sentirse en otro orden social, pero por el fracaso en su intento aparece la solidaridad subjetiva buscando a los de su mismo origen.

Como, según los documentos literarios, la movilidad social debió existir, la novela picaresca es un testimonio de esa movilidad en el siglo de Oro. Sin embargo, hay otras obras -relatos moralizadores de débil estructura novelesca los llama Tierno Galván- donde la lucha de clases no se deja ver, expresándose a través de ellas la tendencia más inmovilista de la ideología dominante, que veía con más recelo la parodia del pícaro. Si aquellas tienen su momento en el siglo XVI y principios del XVII, bien porque la movilidad social sea más fuerte, o porque en la clase dominante se dan puntos de vista diferentes, estas obras aparecen por la "cristalización ideológica" que tiene lugar desde principios del XVII.

El proceso de cristalización ideológica lo explica como el afianzamiento a lo largo del siglo XVI, de una ideología que, homogeneizando a sectores sociales no aristocráticos, va perdiendo paulatinamente capacidad conflictiva y creadora.

Llegados a este punto es necesario detenernos en el alcance que la constatación de esta cerrazón ideológica tiene para lo que Tierno Galván sigue exponiendo:

En primer lugar, Tierno hace dos observaciones que contribuyen a la revisión de su primera hipótesis -la hipótesis de la novela picaresca como testimonio literario de la movilidad social real-, a saber: a) si la ideología aristocrática cierra filas, es porque debió haber una burguesía antagónica que, o bien el paso a una economía financiera en el XVII abortó su formación, o bien permaneció como burguesía de la contrarreforma. b) La participación de

los distintos estratos sociales casi totalmente de la misma ideología hace poco fluida la permeabilidad social (pues hasta los más bajos, por el mero hecho de no conocerse su ascendencia, se preciaban de "limpios", y los mercaderes querían unir a su riqueza la hidalguía), y aumenta la crítica interna.

"El recíproco y continuo análisis de una clase por otra desde la misma perspectiva y en la misma enajenación produjo una objetividad, estancamiento y dogmatismo en los juicios que se traduce en actitudes como la obsesión por el prójimo, la permanencia de los contrarios, la crueldad, etc." (79).

En segundo lugar, frente a la distinción entre las obras del XVI y comienzos del XVII, y aquellas que aparecen cuando la "crystalización ideológica" se ha consumado, ahora, sin embargo, parece diferenciar al Lazarillo de todas las que aparecieron posteriormente.

La segunda hipótesis que desarrolla Tierno Galván, parte de la corrección de la teoría cuantitativista sobre la economía española del siglo XVI y XVII, que permite hablar, dentro de una situación de producción y demanda relativamente alta y constante, de una clase media a la que, con las precisiones oportunas, Tierno llama burguesía. Tendría unas condiciones económicas y sociales suficientes para ser un estrato con entidad propia y acción definida sobre la cultura de nuestro país.

Si se parte del supuesto de la crisis económica total, como hace en la hipótesis primera, la novela picaresca se explicaría como la descripción literaria de la fluidez social en un mundo de falsa riqueza e inflación. Pero ateniéndose a los hechos, la movilidad vertical es dudosa; entonces ¿qué significan los testimonios literarios de plebeyos que se creen hidalgos, etc.? Quizás la homogeneidad ideológica impregnaba estratos diferentes produciendo la legitimación teórica de una igualdad que no se daba en la práctica.

La burguesía interpretó de modo diferente y con diferente intención crítica los problemas de su tiempo en España. Esto,

dentro de ella misma y con respecto a la aristocracia, a pesar de la homogeneidad y de que todos respondan a las condiciones del catolicismo de la contrarreforma. Uno de los rasgos de su mentalidad es la idea de que vivir es competir, consecuencia de la preocupación por el otro y la opinión del otro compartida con el pueblo y la aristocracia. Ello le lleva a preocuparse e interesarse por las conductas individuales, lo que hace que esta literatura que producen, entronque con la novela moderna.

En la contradicción en que estaba sumida la burguesía española se mantuvieron muchos, formulándola a través de la idea de que el mundo no puede alterarse por la actividad humana, sino vencerse con la superación virtuosa de los propios defectos. Es una actitud reaccionaria que se expresa en la noción de perfecto, en la adecuación óptima de la moral teológica con la convivencia y sus estructuras (80). La fórmula más lograda para realizar esta idea es la novela picaresca; una novela que se reía de cualquier intento de transformar el mundo.

"La picaresca es el género literario en que aparece con más claridad el supuesto inmovilista, describiendo vidas circulares que prácticamente empiezan donde acaban" (81).

2.3.8.- José Antonio Maravall, en uno de sus artículos dedicados al tema de la picaresca (82), también sitúa la aspiración social al medro como uno de los aspectos determinantes. Hoy todos sus trabajos aparecen recogidos en el libro La literatura picaresca desde la historia social (83), donde la interpretación está hecha sobre una base más amplia, teniendo en cuenta, como es habitual en él, gran cantidad de obras además de las picarescas. Su propósito, más que un estudio literario, viene a ser situarnos, en la medida de lo posible, en el estado mental socio-histórico desde el que se leyeron las obras picarescas.

La figura del pícaro, al que hay que entenderlo en razón de las sucesivas conexiones dialécticas entre fenómenos literarios y sociales (84), no surge hasta que no se da claramente en la época

de Felipe III la conciencia de crisis que en su más moderno sentido se observa ya desde mediados del siglo XVI. Producto de ese estado de confusión e inseguridad surge el pícaro, que no es solamente un pobre, vagabundo o ladrón, sino un "adaptado fraudulento" "impulsado por desorbitadas aspiraciones y sujeto de penosa frustración". Aunque hay que precisar que para Maravall la literatura no es retrato de la sociedad, sino testimonio de la imagen mental de la sociedad, en este caso, de las aspiraciones y temores provocados en la esfera de las relaciones entre individuos de estratos sociales diferentes.

"Sobre tal supuesto, ese conjunto de escritores de literatura picaresca y eminentemente de novelas de este género, siguiendo líneas diferentes, marchando por vías divergentes, parecen querer decir a la sociedad de los integrados gananciosos o privilegiados que no era posible seguir en una situación de convivencia reducida poco menos que a presiones externas, en la que se suscitaban tales formas de vida picaresca y aberrante, tal vez seguidas de un infeccioso y amplio contagio. En consecuencia, había que proceder a reformas que de alguna manera recogieran y potenciaran ese caudal de brío vital, de energías individualistas..." que se derrochaban en el medio social en que se vivía (85).

No obstante señala, junto a una propuesta reformadora de la sociedad, otra vía regresiva que ejemplifica en Salas Barbadillo. Y piensa que en ningún caso se propone un modelo alternativo de sociedad, motivo por el que la picaresca no contiene elementos utópicos, a pesar de que reconoce, como Edmond Cros, que está influida por la literatura de ideas.

Según Maravall, la picaresca "no tocaba a la actitud de los sobre burgueses" (86), sino a lo que llama "excrecencias" de una sociedad convulsa, que mientras en España se prefirió mantenerlos como pobres ayudados por la caridad, en otras partes de Europa fueron convertidos en asalariados que proporcionaron mano de obra para iniciar el crecimiento industrial.

2.4.

En gran medida fruto del seguimiento y la crítica de lo aportado por Enrique Tierno Galván, son las consideraciones que Jenaro Taléns hace sobre la picaresca como género en su libro Novela picaresca y práctica de la transgresión (87). Hay que situar este estudio aparte porque es un intento serio de superar los planteamientos contenidistas y formalistas. En su repaso de los distintos estudios globales realizados, por un lado limita la validez de las concepciones del género formuladas en base al artificio formal de los textos porque plantea el problema de la literatura sobre bases, no ya específicas, sino autónomas. Por otro, sostiene que tampoco podemos partir exclusivamente de la referencia a la realidad que tales textos conllevan, si es que nos interesa lo específicamente literario. Tal hacen los que utilizan el término picaresca para referirse al conjunto de obras unidas por el tema común del pícaro como representante tipificado de una situación.

Frente a ellos, Jenaro Taléns propone considerar el género no desde aquella realidad que lo motiva, sino como un modo (o unificación de modos) de manifestarse esa realidad.

Define la estructura del texto como un doble proceso: un proceso objetivo productor del texto, y que funciona como gesto semántico, y un proceso psicológico en el que se organiza la textualidad, y que es la transposición visible del proceso objetivo. El primero es el trayecto seguido por el protagonista desde el desconocimiento al conocimiento del lugar que ocupa en la sociedad, y a la actuación pícaro (hechos que nos remiten a la lucha de clases). El segundo es el de los recursos narrativos y estilísticos: principio del viaje, servicio y autobiografía son los que se han señalado. Según esto, el pícaro sólo lo es en su intento de ascensión social extra clase. El que cuenta la historia ya no es pícaro.

Todo un capítulo lo dedica a comentar el ensayo de Tierno Galván para dejar mejor sentada su posición:

"El discurso picaresco no es así testimonio (aproximación sociologista) de una falsa movilidad social enmascaradora

de la lucha de clases y de la inmovilidad real, sino esa misma movilidad, o mejor, el juego simultáneo de intento de ascensión y de neutralización de esa lucha por la instauración de una estructura jerárquica que permite mantener el control en manos de la clase dominante. Y es esa misma lucha, no ya reflejada, sino funcionando en el plano simbólico (ideológico) que es el específico del discurso literario, en general, y del picaresco en particular cuyas constantes estructurales determina" (88).

Esa especial manifestación de la lucha de clases que es el género picaresco se caracteriza a partir de la relación entre tres textos: el Lazarillo, que inaugura el discurso picaresco, el Guzmán, que establece el género, y el Buscón, que lo transforma dándole su dimensión históricamente más objetiva. Respecto a las demás obras del siglo XVII que pueden parecerse picarescas, las excluye a todas aludiendo a razones escasamente explicitadas, salvando sólo a Estebanillo González.

Respondiendo a la cuestión de la perduración del género en otras literaturas y de su "resurrección" en la época actual, dice que no tiene sentido hablar de picaresca fuera de su raíz histórica en la España de los Austrias, porque éste es sólo el género inaugurado por el Lazarillo y cimentado por Alemán y Quevedo (ver más adelante 2.5.2.4.). Sin embargo deja una puerta abierta, no a que el género se pueda considerar perdurable en el tiempo, pero sí a otras utilizaciones del término. Distingue entre discurso picaresco, que remite a problemas de tipología literaria, y que se halla ya presente en el Lazarillo, y género picaresco, que remite a formas históricas de significar ese discurso y queda delimitado por el triángulo: Lazarillo, Guzmán de Alfarache y Buscón.

Carlos Blanco Aguinaga, al pretender descargar al género en cuanto tal de un significado preciso, actúa de modo contrario sobre el particular, y así, lo que para Jenaro Taléns es discurso picaresco, para él sería el género. Lo que intenta mostrar en su artículo (89) lo adelanta así:

"La hipótesis, sin cuestionar la función parcialmente determinante de los géneros, pone, en cambio, en duda que el género en cuanto tal pueda considerarse determinante principal del significado de cada uno de sus miembros" (90).

Después de comparar el Guzmán de Alfarache, al que considera como modelo determinado del género, y otras obras de la picaresca femenina, con Moll Flanders, de Defoe (91), concluye apoyándose en la tesis de Tinianov: un género no es algo constante, sino que cambia. Por eso es imposible estudiarlo fuera del sistema con el que se halla en correlación. La picaresca habría que ponerla en correlación, de modo general, con el sistema socioeconómico de la etapa de transición del modo de producción feudal al capitalista, con los momentos diferentes e ideologías que en dicha etapa se originan. Y de modo más particular, con el sistema literario e ideológico del barroco español.

La propuesta de Blanco Aguinaga, que no se diferencia en definitiva de los propósitos que muchos de los críticos antes recordados han querido llevar a la práctica desde su particular manera de operar, ha acabado trayéndonos de nuevo a la memoria la complejidad del estudio de las obras en relación con los géneros de los que parten y sobre lo que antes nos hemos manifestado en 1.3.

2.5.- RECAPITULACIÓN

Visto lo anterior, conviene hacer un balance de las coordenadas en que se sitúa la crítica, y un repaso de diversas cuestiones tratadas.

2.5.1.1.

a.- En primer lugar, se observa distinto alcance generalizador en aquellos que pretenden caracterizar la novela picaresca. Casi todos los estudios que abordan la cuestión fuera de una compartimentación en literaturas nacionales dada de antemano, se mueven en la órbita anglosajona. Para sus propósitos incluso recurren

a criterios de tipificación literaria radicados en una visión de la actividad mental del hombre previa a la elaboración artística, o hablan de "mito" picaresco. Luego, claro está, descienden a peculiaridades de época, naciones, autores, etc., utilizando los medios de la historia literaria o la literatura comparada. La razón creemos que está en que en España no existe una importante tradición de creación y crítica novelística y, sin embargo, el gran desarrollo de la novela, que se produjo fuera de nuestras fronteras, debe mucho a la picaresca española (92). Al ser la picaresca española un punto de partida inexcusable, todo aquél que quiera estudiar novelas semejantes de su propia lengua, tiene que aludir a ella ubicándola dentro de un fenómeno general de la literatura.

Los críticos hispanos nunca parten de un punto de vista tan general, y se atienen al estudio de la novela picaresca española, bien porque excluyen las novelas de cualquier otro país, o porque limitan conscientemente el terreno. Tanto si se trata de la formación del género, como del estudio de sus obras fundamentales, no están obligados a salirse del ámbito de la literatura española. El hecho de que se restrinja el campo de estudio se debe, no sólo a la existencia del español como lengua de cultura -se participe de una concepción idealista o no-, sino también a que se le da relevancia a las singulares condiciones socio-históricas en que se desarrolla esa cultura.

b.- Más importante es la restricción histórica, que casi siempre viene a coincidir con la limitación a la literatura nacional española. Según se dé esta restricción o no, la picaresca puede ser considerada como un género que sigue viviendo a través de la historia, o bien, con distintos grados de limitación, reducirlo a la literatura de los siglos XVI y XVII, o todo lo más el XVIII. El cruce de ambos criterios, el de la localización nacional restringida y el de la más concreta ubicación histórica, hace que para muchos la picaresca propiamente dicha sea la española de los siglos de oro. Pero no todos los que sostienen esto se basan en

las relaciones de literatura y sociedad: entre los que piensan que los elementos que cambiaron del género a partir del XVII son tan importantes que el género dejó de existir y se disolvió, podemos reconocer a los que se atienen, para mantener esta idea, a la significación histórica de los textos, o quienes, fijándose más en los rasgos estructurales, destacan unos principios constructivos y elementos cohesionadores que pronto el género perdió; es el caso, por ejemplo, de Francisco Rico.

En realidad, el tener una concepción amplia o restringida depende de lo que se considere determinante para el género -mientras menos rasgos se destaquen, más amplio será- y del sentido que se le dé.

2.5.1.2.

El sentido de que se reviste el género nos lleva a ver desde otro punto de vista lo anteriormente expuesto, agrupándose los estudios sobre la picaresca en torno a dos polos: la picaresca es la manera en que literariamente se expresan determinados conflictos históricamente localizados, o bien estos conflictos son considerados algo secundario, relegados a contenidos anejos, y se considera que la picaresca se significa a sí misma en cuanto estructura literaria míticamente consolidada a partir de una manera particular de percibir el hombre la realidad. La consecuencia de situarse en los extremos de uno u otro polo a la hora de atender a la génesis y desarrollo del género es el acabar tratando cuestiones extraliterarias o potenciar artificialmente lo que son meros rasgos técnico-formales.

2.5.2.- Para concluir, atenderemos diversas cuestiones que tienen interés para nuestro trabajo.

2.5.2.1.- La evolución. Decadencia y desintegración del género.

En la mayoría de los estudios se considera la novela picaresca

en su evolución. La propuesta de Lázaro Carreter no tuvo la mayor transcendencia en este sentido, ya que era una práctica común estudiar las obras siguiendo el orden cronológico en que aparecen y, para así destacar mejor su singularidad, relacionar las distintas obras con aquellas que les precedieron en el tiempo. Otra cosa es la aplicación de una metodología rigurosa, que no siempre se ha intentado.

Un problema que corre parejo al anterior es la valoración de la dirección que ha ido tomando el género. Lo común es que se apliquen las fases del ciclo inicio-apogeo-declive. Así, por ejemplo, Francisco Ayala llama "Formación del género picaresco" a su estudio del Lazarillo, y "Consolidación del género picaresco" al del Guzmán de Alfarache (93). Ya conocemos cómo los críticos Claudio Guillén, Lázaro Carreter, Francisco Rico, etc., entienden que se inicia la poética del género, y el giro que recibe con la aportación de Quevedo lo comentaremos más adelante. Aquí prestaremos más atención al conjunto de esta evolución.

En el establecimiento de etapas, prima una constatación cronológica. Primero aparece el Lazarillo, que queda como obra aislada. A partir de la publicación del Guzmán de Alfarache comienza un primer gran momento, con la aparición de la segunda parte -la de Alemán y la apócrifa-, la Pícara Justina, y la redacción del Buscón. Otro gran momento editorial es el de los años 1620-1626 que, entre otras cosas, arrastra la publicación del Buscón.

Francisco Rico no considera que haya declive, sino que las potencialidades del género se ven abortadas por la utilización de las estructuras vacías del sentido unificador que en las mejores obras le otorgaba la fidelidad al punto de vista. Alfonso Rey liga la ruptura del punto de vista a la necesidad del autor de dejar claros sus presupuestos morales.

Son numerosos los críticos que entienden que la picaresca se aniquila porque se decanta hacia el moralismo. Más concretamente, José F. Montesinos liga esta decadencia -la llama "desnovelización de la novela"- a las actitudes morales de los siglos

XVI y XVII en España, a "una manera de ser moral y social alimentada por profundas raigambres raciales". El pícaro necesita para justificar su posición, desvalorizar la vida en su conjunto, de ahí el totalismo moral expresado en las digresiones morales de novelas como el Guzmán de Alfarache o el Marco de Obregón. Montesinos, para quien los artistas del XVII fueron, más que creadores, acopladores y desvirtuadores de formas y estilos, pasa a referirse a los "honrados y vulgares continuadores de la tradición del Lazarillo" y los que mezclan los temas picarescos con otros tipos de novelas. En todos ellos se repite el tópico picaresco como mera fórmula, como ejemplo de lo que se debe reprobar moralmente (94), hasta llegar a darse el caso de picaresca sin pícaros en la obra, no de un novelista, sino de un moralista. Este es el caso de Baltasar Gracián, quien hace confluír los tópicos de la tradición humanista con el pesimismo moral antes comentado.

Desde un punto de vista más técnico-formal, para Luisa López Grijera (95) el declive de la novela se produjo por la progresiva intercalación, dentro del discurso narrativo, de estructuras pertenecientes a lo que llamamos el mundo comentado: reflexiones y, sobre todo, descripciones. Esto se produjo debido al empuje de los preceptos de la retórica y al consecuente crecimiento desmesurado de la figura de la evidencia. En el Día de fiesta por la mañana, por ejemplo, la narración ha sido ahogada por descripciones costumbristas y argumentaciones (96).

Aunque Samuel Gili Gaya (97) no da una interpretación global de las actitudes morales, preguntándose sólo en cada caso por su pertinencia y sinceridad, constata que el nivel de las disertaciones decae cuando el "estilo desmaya" o se convierte en simple arte de prudencia. Lo que llama "desintegración" se va produciendo por dos motivos fundamentales. Uno es el desgaste producido por la repetición. Otro, señalado también por Montesinos, es la mezcla con otros géneros en los que la picaresca entró a formar parte. El que más contribuyó fue la novela corta.

Francisco Rico señala al respecto que autores como Salas Bar-

badillo o Carlos García comprimen el esquema de la picaresca y lo insertan en una estructura tomada de la tradición que precisamente la picaresca trata de superar: la novela cortesana, estatutos burlescos, etc.

Entre los que relacionan la decadencia del género con la decadencia histórica -término ya de por sí difícil de definir- está Alan Francis (98).

Molho, por su parte, habla de "disolución del pensamiento picaresco" a partir del momento en que se desproblematiza la cuestión de la tonra social.

2.5.2.2.- Posibilidad de un conocimiento acumulativo de la picaresca

Siguiendo la tónica del positivismo, se considera que todas las aportaciones sobre cuestiones parciales de la picaresca son válidas en cuanto van agrandando su conocimiento. Así, han aparecido trabajos sobre el tema del amor, la soledad, la genealogía del pícaro, etc. Entendemos que no es del todo cierto que el conocimiento de la picaresca progrese por mera acumulación de datos, aunque la coherencia que, si son rigurosos, deben tener estos trabajos con enfoque parcial, los hace válidos como interpretaciones críticas sin necesidad de ser completados. Tenemos, por ejemplo, el artículo de Gonzalo Sobejano titulado "El pícaro hablador" (99).

2.5.2.3.- Delimitación del género

La cuestión de la delimitación, unida a la de la evolución, lleva aneja la posibilidad de clasificación de las obras incluidas en la picaresca. Pero hablar de distintos grados de picaresca según el grado de fusión entre enseñanza moral y narración (100), dividir la picaresca entre problemática y decadente (101) o separar la picaresca femenina, entre otros ejemplos, a nada nos lleva cuando no se han establecido los rasgos definitorios y los contornos del género. Por eso cada crítico, para valorar una obra concreta tomando como referencia el género picaresco con el que comúnmen-

te se la haya relacionado, tiene que dejar claros cuáles son sus presupuestos de partida.

Incluso si se considera solamente la literatura española de los siglos XVI y XVII, son muchas las obras que en alguna ocasión se han relacionado con la picaresca o incluido en ella (102), pero, dejando de lado algunas porque su calidad literaria es ínfima, como el Güitón Honofre (1604), de Gregorio González, y otras porque los rasgos picarescos son mínimos, sólo unas quince obras se pueden tener en cuenta, y ello, en los trabajos más serios sobre el tema, casi siempre para excluirlas. Ocurre por tanto que la nómina se ve reducida al Lazarillo, Guzmán de Alfarache, Buscón y, para algunos, también la Vida de Estebanillo González.

Mención aparte merece la relación de Cervantes con la picaresca, ya que aunque no utilice en ninguna de sus obras de un modo claro la poética del género, y precisamente por eso, su forma de entender la novela y la importancia de su obra lo convierten en referencia obligada. Lo que más destaca, y así lo dicen Carlos Blanco Aguinaga y Francisco Ayala entre otros, es la apertura de su mundo frente a la cerrazón dogmática alemana (103).

2.5.2.4.- La tríada formada por Lazarillo, Guzmán y Buscón

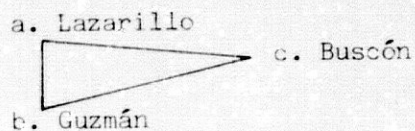
Lo más usual es que estas tres obras, las más logradas y significativas dentro del género picaresco, se tengan en cuenta, no ya en sus semejanzas y divergencias, sino que, como núcleo representativo, se considera que forman sistema. Parece, además, que se produce en la crítica la fascinación por el carácter conclusivo que tiene el número tres. De este modo, según cree M. Molho, el Buscón vendría a ser la obra que supone la negación de la problemática picaresca, al utilizar la forma vaciándola de contenido problemático. Para Francisco Ayala, el Buscón supone un corte brusco en el proceso hacia el logro de la concreción de vida humana singular que es el personaje de toda novela.

Vamos a recordar aquí tres trabajos hechos, respectivamente, desde una óptica contenidista, marxista-estructuralista y semió-

tica.

Donald Mcgrady, en su artículo "Tesis, réplica y contrarréplica en el Lazarillo, el Guzmán y el Buscón" (104), considera que los rasgos comunes de estas tres obras "producen la impresión de ocultar una lucha sorda que hierve bajo la superficie de sus semejanzas genéricas". Después de observar el tratamiento que en las tres obras se da a la figura del sacerdote, el hidalgo y el pícaro, concluye que Alemán imita la forma del Lazarillo pero introduce, como cambios ideológicos, la defensa del clero y los cristianos nuevos, y un ataque al principio de honra heredada. Quevedo, por su parte, sin alterar la forma picaresca, refuta las doctrinas de Alemán afirmando lo mismo que el Lazarillo: anticlericalismo, burla de los cristianos nuevos, y defensa de los privilegios de la aristocracia. En este proceso se encienden los ánimos de los escritores, de modo que de la fina ironía del Lazarillo se pasa a la expresión de manera directa de Alemán, y a la sátira mordaz y ataque frontal de Quevedo.

Para Jenaro Taléns, los elementos que definen el género picaresco residen en la relación de tres textos que cierran las posibilidades del género en cuanto tal:



Según la transgresión del orden social, representan respectivamente:

a.- La integración aceptando la situación como poco factible de cambio.

b.- La integración sobre la base de una igualdad en última instancia (todos iguales ante Dios) superadora de la desigualdad social.

c.- La imposibilidad de integración, la marginación del hampa.

Quevedo revitaliza y culmina el género utilizando críticamente estructuras e ideas de sus dos antecesores hasta informar explíci-

tamente del determinismo social.

Si para Taléns el Lazarillo remite a la Historia a través de indicios, el Guzmán como síntoma, y el Buscón informa, Antonio Prieto le da una aplicación distinta a la teoría de los signos (105). Tras definir lo que entiende exactamente por signo, símbolo y síntoma, explica el Lazarillo como una "perturbación en lo ya dado que proyecta hacia un nuevo estado (social y literario) de cosas" (106), de manera que el enfrentamiento entre Lázaro y la sociedad es símbolo del conflicto provocado por el empuje de una nueva realidad. En el Guzmán, al denotar el sujeto narrativo una realidad personal e impregnarse de biografía, tenemos el signo de una situación. El sentido del Buscón, por último, lo encuentra como "síntoma de una sostenida y defendida impermeabilidad entre los estados sociales"; es, por eso, una obra anticiparesca.

"El Buscón se nos presenta como una antirrealidad, no porque sea irreal sino porque se opone a una evolución de la realidad (simbolizada en el Lazarillo) y a un testimonio de esa realidad (significado en el Guzmán)" (107).

1. Cesare Segre, Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica 1985; pág. 268.
2. Ob. cit., pág. 271.
3. "Introducción al análisis estructural de los relatos", Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, págs. 9-43; en pág. 37 dice: "La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza".
4. Carlos Reis, Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, Gredos, 1981, págs. 268 y ss.
5. J. Tinianov, "Sobre la evolución literaria", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Signos, 1970, págs. 89-105; el artículo es de 1927.
6. Ob. cit., pág. 282.
7. Ob. cit., pág. 294.
8. Ibidem.
9. Carlos Reis, ob. cit., pág. 345.
10. Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós, 1984; pág. 236.
11. Cesare Segre, ob. cit., pág. 295.
12. "Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento", Edad de Oro, II, 1983, págs. 157-178.
13. José Antonio Maravall, por ejemplo, en su intento de historiar las mentalidades, se acerca también a la literatura picaresca, pero no tiene en cuenta lo suficiente la misma concepción - también histórica - de lo literario; véase La literatura picaresca desde la historia social, Madrid, Tecnos, 1986.
14. V., entre otras, La arqueología del saber, Madrid, Siglo XXI, 1976.
15. Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, Taurus, 1971.
16. Sobre el particular se puede ver la extensa nota introducida por Francisco Rico (ed.) a propósito de la denominación "poética historia" con la que Alemán se refiere a su obra; Guzmán de Alfarache, Barcelona, Planeta, 1983; pág. 95.
17. Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas, México, Colegio de México,

- 1969, págs. 249-255.
18. Classicismo e "novela picaresca", Sassari, Gallizzi, 1950.
 19. Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino I, Madrid, Castalia, 1966, págs. 221-231.
 20. La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1982 (3 ed.); págs. 111-112.
 21. Julia Kristeva, "La productivité dite texte", Communications, 11, 1968, pág. 61. El lugar en que lo recoge y traduce Díaz Migoyo es Estructura de la novela. Anatomía del Buscón, Madrid, Fundamentos, 1978; pág. 131.
 22. Díaz Migoyo, ob. cit., pág. 136.
 23. Mateo Alemán también incluye en el Guzmán de Alfarache la alabanza de la vida del pícaro, 1ª parte, l. 2, caps. II y III. Véase al respecto Joseph Laurenti, "Observaciones sobre el contagio y la exaltación de la vida picaresca en el Barroco", en Estudios sobre la novela picaresca española, Madrid, C.S.I.C., 1970, págs. 23-29.
 24. "Genealogía y licitud de la designación «novela picaresca»", Cuadernos Hispano-americanos, 346, 1979, págs. 97-119.
 25. Se han llamado así con el sentido de obras relativas a los pícaros o 'literatura de pícaros'; de ahí el interés que siempre se ha tenido en definir al pícaro.
 26. Y no sólo de la novela; ya en 1784 Juan Andrés había publicado Origen, progreso y estado actual de toda la literatura.
 27. La picaresca tuvo importancia decisiva para la formación de la novela moderna; véase Dámaso Alonso, "La novela española y su contribución a la novela realista moderna", Cuadernos del Idioma, I, 1945, págs. 17-43; también Alexander Parker, Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa, Madrid, Gredos, 1975, págs. 33 y ss. Pero en España el desarrollo quedó paralizado, a juzgar por José F. Montesinos, por la desvalorización ética y estética de la novela; "Gracián o la picaresca pura", Ensayos y estudios de literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1970, págs. 141-158; también de este autor, "Cervantes, anti-novelistas", Nueva Revista de Filología Española, VII, 1953, págs. 499-514.
 28. "Towards a Definition of the Picaresque", Third Congress of the International Comparative Literature Association, Gravenhage, Mouton, 1962, págs. 252-266.
 29. Ob. cit.
 30. Publications of the Modern Language Association, 89, 1974, págs. 240-249.
 31. "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre", Novel, 2, 1969, págs. 101-111.
 32. "The novela picaresca is itself a specific genre almost exclusively dominated

- by the picaresque mode"; ob. cit., pág. 24'.
33. "an essential situation or structure of meaning"; ob. cit., pág. 253.
34. "that of an unheroic protagonist, worse than we, caught up in a chaotic world, worse than ours, in which he is on an eternal journey of encounters that allow him to be alternately both victim of that world and its exploiter"; ob. cit., pág. 242.
35. Estos son los términos calcados del inglés "character", "incident" y "panoramic" pero las denominaciones de Kayser, "Figurenroman", "Geschehnisroman" y "Raumroman" admiten otras traducciones en español"; véase W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1961.
36. Ob. cit., pág. 243.
37. "A balanced modal-generic approach allows a perspective on fiction that is broad enough to recognize the larger fictional mixtures in any particular work - "picaresque elements in Don Quijote", for example - and specific enough to account for - particular group of works that share enough attributes to make them identifiable as belonging to a particular genre, to which Don Quijote may not belong"; ob. cit., pág. 243.
38. "The motif of unusual birth or childhood", "The trick motif", "The role-playing motif", "The grotesque or horrible incident", "The ejection motif"; ob. cit., págs. 246-248.
39. Ob. cit., págs. 265, 284 y ss.
40. Ob. cit.
41. "Posibilidad de aplicación de las formas simples de Jolles al análisis de la novela picaresca española", Boletín de Estudios Germánicos, VI, 1967, págs. 149-156.
42. "La novela picaresca como orden artístico", Actas Universitatis Carolinae. Románica Praguensia III, 1963, págs. 5-36.
43. Autobiografía, viaje y servicio a varios amos. Lo aplica, por ejemplo, José Lara y Asunción Rallo en su estudio "Poética narrativa y discurso picaresco en la Vida del escudero Marcos de Obregón", Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, 1979, págs. 103-129.
44. Tal es el término empleado por Víctor Schklovsky, quien en su obra Teoría de la prosa llama "composición ensartadora" a aquella en que novelas-motivo terminadas se vinculan unas a otras sólo por la unidad que les confiere la presencia de un mismo protagonista.
45. "Para una revisión del concepto «novela picaresca»", Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas, México, El Colegio de México, 1970, págs. 27-45.
46. Para Lázaro, un autor actúa dentro del género cuando, aunque innove, cuenta

cuenta con la poética del mismo, y pone como ejemplo el caso de Marcos de Obregón. Podemos relacionarlo con lo que dice Cesare Segre: "la subsistencia de los géneros no se interrumpe por su negación. La antinovela [v podíamos decir también antipicaresca] no es algo absolutamente distinto de la novela, sino una novela en la que se han transformado algunos elementos constructivos"; ob. cit., pág. 296.

47. Contra la opinión de A. Parker y otros que ven en el Lazarillo sólo un antecedente o prototipo.
48. Barcelona, Seix Barral, 1970. Véase también el artículo "Picaresca", Gran enciclopedia Larrousse, Barcelona, Larrousse, 1971, vol. VIII, págs. 403-404.
49. Tienen en común la consideración evolutiva de la formación del género y la inclusión del Lazarillo como primer representante basándose en que, además de por sus rasgos estructurales, su personaje se asoció a la imagen del pícaro que los lectores del Guzmán tenían en mente; los separa, evidentemente, el criterio más restrictivo de F. Rico y diferencias en la valoración del Buscón.
50. Hispanic Review, 47, 1979, págs. 55-75.
51. Utilizamos la traducción: La novela picaresca en España, Madrid, España Moderna, 1912.
52. Historia de la literatura nacional española en la edad de oro, Barcelona, Gili, 1933, págs. 291-320.
53. El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro, Barcelona, Cervantes, 1942, págs. 253-354. Pese a la orientación idealista de este estudio, como el de Pland, se vierten ideas que en críticos posteriores pueden parecer novedosas. Se afirma, por ejemplo, que al no asimilarse la clase de los caballeros a la burguesía, apareció como degeneración de lo caballeresco la clase intermedia - sic - de los pícaros.
54. Carlos E. Mesa, "Divagaciones sobre la literatura picaresca", Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XXVI, 1971, págs. 558-617.
55. Montoliu, ob. cit., págs. 261-262. Para él, la utilización del concepto de picaresco sólo en su función literaria llevaría a restringir el carácter de picaresca hasta incluir sólo el Guzmán de Alfarache.
56. En Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1957, págs. 83-105.
- 56*. España en su historia, Buenos Aires, Losada, 1948; pág. 581.
57. "Hacia el pícaro (sentido social de un fenómeno literario)", en Pícaros y picaresca, Madrid, Taurus, 1969, págs. 203-243.
58. Propone, sin embargo, estudiarla bajo un doble aspecto, literario y social; v. ob. cit., pág. 214.
59. Seguimos la versión española: Los pícaros en la literatura. La novela picaresca

- en España y Europa (1599-1753), Madrid, Gredos, 1975.
60. Revista de Filología Española, XXIV, 1937, págs. 343-362.
61. Publicado por separado en español: Introducción al pensamiento picaresco, Salamanca, Anaya, 1972.
62. Ob. cit., pág. 23.
63. Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, Buscón y Moll Flanders.
64. "¿Qué es picarismo?", Edad de Oro, II, 1983, págs. 127-135; v. pág. 128.
65. "¿Qué es picarismo?", cit.
66. Itinerario de la novela picaresca española, Barcelona, Lumen, 1971.
67. En cuanto a la amplitud, distingue entre "género picaresco" y "gusto picaresco".
68. Picaresca, decadencia, historia, Madrid, Gredos, 1978.
69. "Poética comprometida de la novela picaresca", Nuevo Hispanismo, I, 1982, págs. 53-76.
70. De modo semejante José Antonio Maravall también divide a los escritores en integrados y disconformes - "integrados", "críticos" y "desviados" -; véase sintéticamente expuesto en ob. cit., pág. 9.
71. "Hacia una interpretación sociológica de la novela picaresca (Lesage y sus fuentes españolas)", Literatura y sociedad, Barcelona, Martínez Roca, 1971 (2 edic.), págs. 133-142.
72. Ob. cit., pág. 138.
73. Ibidem.
74. "La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca", Literatura y sociedad, cit., págs. 143-152.
75. Otros han explicado la picaresca de un modo más general por la presentación de un mundo en caos; véase Stuart Miller, The picaresque novel, Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1967.
76. Sobre la novela picaresca y otros escritos, Madrid, Tecnos, 1974, págs. 11-135.
77. Ob. cit., pág. 16.
78. Tendría que haber matizado esta afirmación, puesto que el Guzmán mismo es una obra didáctica.
79. Ob. cit., págs. 42-43.
80. Ob. cit., págs. 52-53 y 110 y ss. Jenaro Taléns no cree que deba considerarse

- que haya en la picaresca una postura perfectista, ya que describir vidas circulares no indica un inmovilismo teórico; v. Novela picaresca y práctica de la transgresión, Valencia, Júcar, 1975; pág. 37.
81. Enrique Tierno Galván, ob. cit., pág. 91.
 82. "La aspiración social de medro en la novela picaresca", Cuadernos Hispanoamericanos, 312, 1976, págs. 590-625.
 83. Ob. cit.
 84. Según Maravall, la novedad de la introducción del pícaro en la novela singularizó a la sociedad barroca. Por su parte -continúa explicando-, la extraordinaria evolución de la novela está en dependencia de las circunstancias que hicieron necesaria la formación de un género literario particularmente nuevo, al haberse advertido que la vida de los hombres no es repetición de prototipos fijos en una ordenación estamental, sino procesos que se desenvuelven y se singularizan en conexión con múltiples factores situacionales.
 85. La literatura picaresca... cit., pág. 13.
 86. La literatura picaresca... cit., pág. 14.
 87. Ob. cit.
 88. Ob. cit., pág. 38.
 89. "Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género", Edad de Oro, II, 1983, págs. 49-65.
 90. Op. cit., pág. 49
 91. Para Carlos Blanco Aguinaga, la picaresca condena la movilidad social propia del nuevo sistema social y su fundamento mismo, la acumulación de dinero mediante la usura. En Moll Flanders, por el contrario, se muestra el individualismo triunfante.
 92. Según A. Parker, esto ha sido insuficientemente valorado; ob. cit., págs. 33 y ss.
 93. En Experiencia e invención, Madrid, Taurus, 1960, págs. 127-147 y 149-157.
 94. José F. Montesinos, "Gracián o la picaresca pura", cit., Tierno Galván también relaciona con la crisis del periodo de Felipe III el afianzamiento de lo establecido, la crítica retrógrada, la exageración y la aparición de modelos menores que proceden de la falta de imaginación.
 95. "En torno a la descripción en la prosa de los siglos de oro", Homenaje a José Manuel Blecuá, Madrid, Gredos, 1983.
 96. Sobre la obra de Zabaleta disponemos de un estudio de Cristóbal Cuevas: "Juan de Zabaleta y la funcionalidad moral del costumbrismo", Homenaje a Don Agustín Millares Carlo II, 1975, págs. 497-523.

97. "La novela picaresca en el siglo XVI" y "Apogeo y desintegración de la novela picaresca", Historia General de las Literaturas Hispánicas, III, 1953, págs. 81-103 y III-XXV. También "Picaresca", Diccionario de literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1972 (4 edic.), págs. 709-711.
98. Ob. cit.
99. "Perfil de la picaresca: El pícaro hablador", Studia Hispánica in honorem Rafael Lapesa III, 1972, págs. 467-485.
100. Angel Valbuena Prat (ed.), La novela picaresca española, Madrid, Aguilar, 1964 (2 edic.).
101. A. Francis, ob. cit.
102. Citamos algunos títulos que muestran en sí mismo el interés en precisar la vinculación de determinadas obras con el género picaresco:
- Marina Scorditis Brownlee, "Generic Expansion and Generic Subversion: The Two continuations of Lazarillo de Tormes", Philological Quarterly, 61, 1982, págs. 317-327.
- Alan Francis, "El Guzmán apócrifo: ¿Picaresca decadente o problemática?", Revista Hispánica Moderna, 39, págs. 85-95.
- Antonio Rey Hazas, "Novela picaresca y novela cortesana: La hija de Celestina de Salas Barbadillo", Edad de Oro, II, 1983, págs. 137-156.
- José Lara Garrido y Asunción Rallo Gruss, "Poética narrativa y discurso picaresco en la Vida del escudero Marcos de Obregón", Málaga, Anejos de Analec-ta Malacitana, 1979, págs. 103-129.
- M^a Remedios Prieto, "Picaresca, ascética y miscelánea en el Doctor Alcalá Yáñez", La picaresca. Orígenes, textos y estructuras, Madrid, F. U. E., 1979, págs. 647-666.
- Fidel E. Cea, "El donado hablador, de Alcalá Yáñez y Ribera, en la evolución del género picaresco", Dissertations Abstracts International, 42 (5), 1981.
- J. Montero Padilla, "Jerónimo de Alcalá y la novela picaresca", Estudios Segovianos, XV, 1963, págs. 259-272.
- Ricardo Senabre, "El doctor Carlos García y la picaresca", La picaresca..., cit., págs. 631-645.
- H. J. Thacker, "La desordenada codicia de los bienes ajenos. A caso limite of the picaresque?", Bulletin of Hispanic Studies, 55, págs. 33-41.
- Nicholas Spadaccini, "Las vidas picarescas de Estebanillo González", La picaresca..., cit., págs. 749-763.
103. Carlos Blanco Aguinaga, "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo", Nueva Revista de Filología Hispánica, XI, 1957, págs. 313-342. También F. Ayala, ob. cit.
104. Filología, XIII, 1968-1969, págs. 237-249; v. pág. 237.
105. "De un símbolo, un signo y un síntoma, Lázaro, Guzmán, Pablos", en Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta, 1972, págs. 13-65.
106. Ob. cit.
107. Ob. cit., pág. 58.

CAPÍTULO II

LA NOVELA PICARESCA: LAZARILLO DE TORMES, GUZMÁN

DE ALFARACHE Y BUSCÓN

2.1.- HISTORIA DE LA VIDA DEL PÍCARO

Cuando se estudia con detenimiento una obra literaria, es necesario proceder por partes, según una división que en todo caso ha de ser facilitada por una concepción teórica de la obra literaria. El resultado ideal debería arrojar luz sobre el texto literario como totalidad, a partir de los componentes que previamente han sido analizados por separado; aunque sin duda, y como podemos comprobar consultando la abundante bibliografía sobre la picaresca, se pueden hacer estudios parciales, e incluso -lo que ya no parece tan legítimo- dar excesiva relevancia a un aspecto parcial desconociendo la importancia que funcionalmente le corresponde.

En el capítulo que aquí se inicia, el traducir la división teórica de los componentes de una obra en distintos apartados de la exposición crítica sobre dicha obra, se debe, en primer lugar, a las exigencias de este estudio, que trata de atender a tres textos simultáneamente -los que, por su valor estético y su situación en la cronología, se han considerado generalmente representativos del género picaresco-. Difícilmente se podrían haber desentrañado a fondo sus afinidades sin proceder con cierto orden. Y en segundo lugar, porque nada mejor para dicho orden que una concepción que tiene ya una configuración sólida en la Poética de Aristóteles, y una valiosa formulación con los formalistas rusos y sus herederos críticos.

Para Aristóteles seis eran las partes de la tragedia, y de ellas, fábula, caracteres, pesamiento y elocución, son también las de la epopeya (1). La elocución corresponde al medio con que se efectúa la imitación poética, y las tres primeras, al objeto de la imitación. La más importante es la fábula, "la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis, no de hombres, sino de acciones y de vida" (2). A pesar de que no se pueden hacer corresponder los términos, en cierto modo está ahí presente la

distinción actual entre historia y discurso narrativo. Ésta es la que se va a seguir, comenzando por el objeto de la narración y dedicando luego la atención a la actividad discursiva que explica la composición artística de la historia.

Empecemos por lo que Aristóteles llama fábula u "organización de los hechos".

2.1.1.-"SUCESIÓN DE EPISODIOS SIN RUMBO"(3)

2.1.1.1.- GENERALIDADES

La novela picaresca, en cuanto relato, integra una sucesión de acontecimientos bajo una unidad de acción. Estos hechos son de interés humano porque modifican el status de un sujeto de dimensiones equiparables a las del hombre. De esta aplicación hipotética de la definición del relato (4) que da Bremond, nos interesa la primera parte porque nos hace considerar el problema de la unidad del relato que conocemos como picaresco (5). Esta unidad, anticipémoslo, está salvada fundamentalmente por el sentido unitario que le da la constante presencia de un mismo sujeto. Existe como tal sujeto porque diversas situaciones actanciales son recuperadas en un nivel superior por el sentido denominado "vida". Así, todas sus posiciones actanciales son unificadas por el hecho de representar al sujeto de una vida. En una simple recopilación de "facecias" o cuentos, por ejemplo, no habría relato único aunque existiera un marco narrativo, o aunque fueran atribuidos a un mismo personaje, precisamente por la falta de la unidad de acción.

Pero esa sucesión de acontecimientos narrativamente ordenados, que es lo que llamamos intriga, aunque existe, queda a veces tan irreconocible que puede pasar desapercibida. De hecho, los contemporáneos del autor del Lazarillo de Tormes raramente se dieron cuenta de la línea narrativa central de esta obra. Nos estamos refiriendo, claro está, a una intriga dominante, más o menos bien llevada y resuelta, porque -y de ahí lo paradójico y al mismo tiempo caracterizador- sí disfrutaron con los episodios o secuencias más reducidas que aparecen en sí mismas trabadas y conclusas. Estas unidades, en las que en mayor medida se pone en juego el

arte narrativo, son las que contribuyen a borrar con su presencia la línea central (6).

Además de la observación anterior, hay que hacer otra referida al mismo fenómeno. Se trata, yéndonos a una dimensión de la obra que supera a la de la historia narrada, de los hechos discursivos que interfieren sobre aquellos otros que narran o representan escuetamente la historia. Parece que para Aristóteles todo lo que es expresión directa (prosa moral o filosófica, ciencia, etc.) no tenía lugar dentro de la mimesis poética, pero lo cierto es que, como señala Genette, la literatura ha intentado por distintos medios organizar de una manera aceptable las delicadas relaciones que se dan entre las exigencias del relato y las necesidades del discurso (7). El discurso, que sí incluye fluidamente dentro de sí al relato, siempre se ve, por el contrario, como una ruptura de la pureza narrativa. Esto lo debemos tener en cuenta fundamentalmente para el Guzmán de Alfarache, donde las valoraciones y comentarios del narrador, hechos desde el momento temporal en que narra, no influyen en la marcha de los acontecimientos narrados. Por tanto, además del ensanchamiento en diversos tramos de la intriga narrativa -incidentes episódicos-, hay otros en que ésta sencillamente queda suspendida.

2.1.1.2.- SECUENCIAS FUNDAMENTALES DEL RELATO PICAresco

Si todo relato se puede reducir en su mínima expresión a un sujeto, una acción y dos predicaciones, correspondientes al momento inicial y final del proceso (8), no es menos cierto que este proceso no se puede conocer si no se detallan los pasos intermedios y se abstraen los modelos narrativos pertinentes. Entre el momento inicial de la narración picaresca y su conclusión (9) tiene que haber una serie de incidentes que, siguiendo un desarrollo lógico, vertebran la historia y la hagan progresar hacia su final. Esos incidentes, en teoría descarnados de toda información relativa a caracteres, lugares, etc. forman la intriga.

Siguiendo el modelo trifásico de Claude Bremond se puede obtener un esquema de la línea medular de la intriga picaresca a partir del Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y Buscón. Se trata de representar las tres fases que constituyen la secuencia básica (posibilidad-actuación-resultado), e incluir dentro de la secuencia principal, las intermedias.

Este esquema básico, que aparece adjunto en la página siguiente, admite distintos desarrollos según las tres posibilidades de unir secuencias narrativas de que habla Bremond (10) y Todorov, con lo que cada una de las novelas consideradas, manteniendo las secuencias fundamentales, se configura de distinto modo en sus detalles. Y además, merece atención especial la doble perspectiva de éxito y fracaso -señalados respectivamente con (+) o (-)- que conlleva la secuencia principal y las intermedias; de dos maneras:

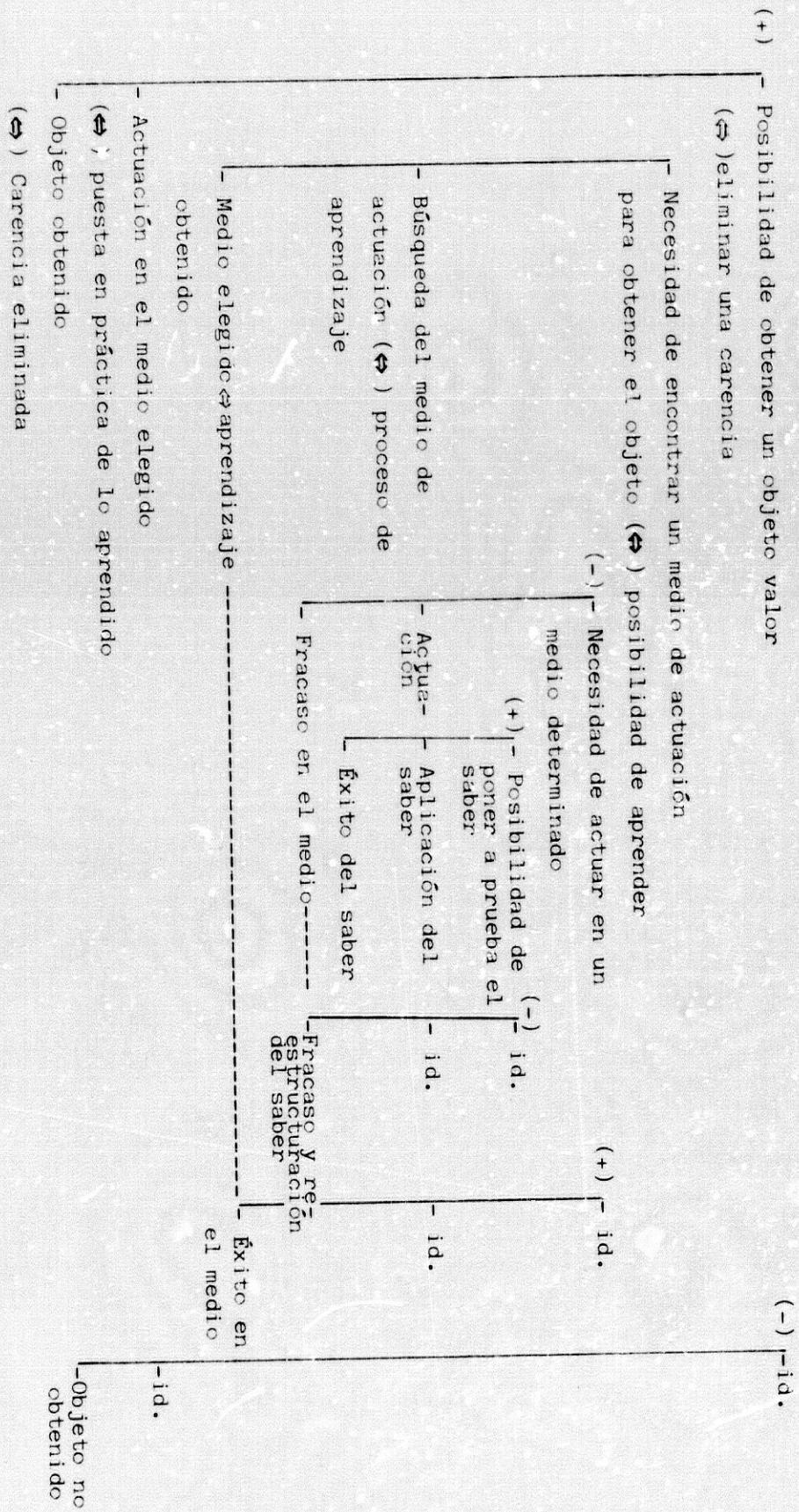
- Secuencia positiva y negativa se suceden por continuidad dependiendo del punto de vista de un mismo agente. Ej., aquellos encadenamientos de episodios en que tanto Lázaro como Guzmán o Pablos, engañan, son engañados, vuelven a engañar, etc.

- Una secuencia positiva desde el punto de vista de un agente A, lleva unida por enlace otra secuencia negativa al ser considerada desde otro punto de vista B. Ej., en Lazarillo de Tormes o Guzmán de Alfarache, en que el éxito de las pretensiones del sujeto agente son en realidad un fracaso si se atiende a su salud espiritual.

Cuando en el esquema se detalla:

(+)	[Posibilidad de poner a prueba el saber	[id. (-)
		Aplicación del saber		id.
		Éxito del saber		Fracaso y reacomodación del saber,

se indica en dicho esquema que la secuencia positiva y negativa se dan simultáneamente, ya que hay una doble perspectiva en la



valoración de los resultados. Por ejemplo, una misma secuencia será valorada de modo opuesto por Guzmán actor y Guzmán narrador ya arrepentido.

Pero también se indica que la secuencia positiva y la negativa se suceden por encadenamiento desde la perspectiva de un único agente. Ej., la alternancia de éxitos y fracasos en Lazarillo, Guzmán, etc.

En Lazarillo de Tormes cada una de las estancias del protagonista con un amo equivale al ensayo de un medio de conseguir su objetivo. Dentro de cada medio se ve en la tesitura de aplicar su saber, tanto las añagazas y tretas que utiliza para defenderse, de los primeros amos sobre todo, como la aplicación de sus dotes de observación. Unas veces le salen bien, otras le salen mal. Cuando se ve obligado a abandonar un medio, acude a otro con el arsenal de lo aprendido en el fracaso del anterior, hasta que halla el medio idóneo para conseguir aquello que su experiencia le ha ido clarificando como valor. La aparente conclusión feliz, como hemos visto, se puede considerar desde una doble perspectiva. Porque, efectivamente, aunque en esta breve mención al relato del Lazarillo nos hemos situado en la perspectiva de un rol actancial determinado (11), no obstante, debemos tener en cuenta que tanto en Lazarillo, Buscón y Guzmán, y dejando por ahora los roles de eventuales personajes oponentes, se dan actuaciones opuestas en un mismo personaje, y quien está buscando su bien puede estar al mismo tiempo labrando su mal. De ahí el doble desenlace, uno directo y otro sugerido, que antes se ha apuntado en el Lazarillo.

Se dan dos secuencias, una de mejoramiento y otra de degradación, bien en enclave, interponiéndose la segunda en el cumplimiento de la mejora, o bien enlazadas según este esquema:

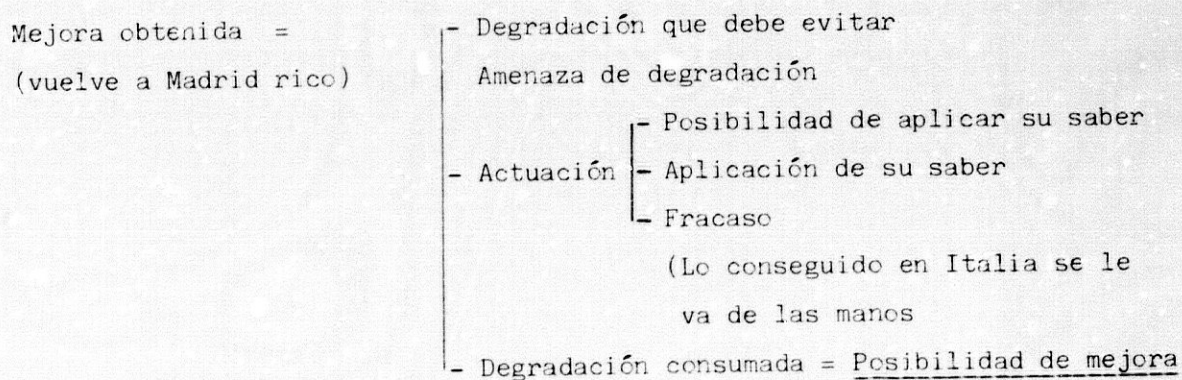
(+) Posibilidad de mejorar vs. (-) Degradación posible

Proceso de mejora	vs.	Proceso de degradación
Mejora obtenida	vs.	Degradación realizada

Tanto Lázaro actor como Lázaro narrador, ven un proceso positivo en las líneas fundamentales de su relato; pero por detrás de él hay una instancia valorativa (12) en la narración que sitúa al lector en condiciones de decidir si los valores por los que se mueve el actor y después celebra el narrador, son tales, o está engañado.

Y no sólo valora el lector; personaje y narrador también pueden valorar los resultados de su acción y considerar negativo lo que antes habían creído positivo, o al contrario. Esta dialéctica es fundamental para el relato picaresco, y en el caso concreto del Guzmán de Alfarache, es la determinante de la complejidad psicológica del personaje, ya que a éste los acontecimientos le llevan a reconocer que ha actuado engañado por falsos valores.

La intriga del Guzmán de Alfarache es más complicada en sus avatares que la del Lazarillo (13); sin embargo, se puede reducir al esquema antes expuesto, con una importante salvedad: la narración no termina cuando Guzmán está en la "cumbre de su prosperidad", por usar la expresión con que concluye Lázaro la historia de su vida, sino que después sobreviene un progresivo empeoramiento de su situación. Este empeoramiento le sirve para darse cuenta de su degradación moral, y cambiar los objetivos y el comportamiento. Una vez más tiene que resarcirse del daño sufrido, pero esta vez lo hará reconsiderando como equivocada toda su acción anterior y sustituyendo los falsos objetivos por los opuestos verdaderos. Se trata de una secuencia enclavada que anula su éxito en un sentido y se lo facilita en otro:



En síntesis, podemos decir para todo el Guzmán de Alfarache que la pérdida progresiva del status obtenido por el protagonista a través de lo que él había considerado como el medio de vida idóneo, hace que rechace ese medio de vida como equivocado y adopte otro encaminado a obtener un valor verdadero. Este ciclo queda completo en las últimas páginas de la novela, pero la posibilidad de que esto ocurriera -es decir, que Guzmán acabe con su mala vida y adopte otra- se presenta constantemente; lo que ocurre es que al saber que proporciona a Guzmán la experiencia frustrante, le falta el querer, la voluntad, y por eso no se llega a materializar dicha posibilidad. Esto hace que por momentos parece que vaya a cambiar el sentido de la historia narrada, y produce cierto balanceo en el ritmo de la acción: a un deterioro considerado desde una escala de valores mundana -ej., el pícaro se sacrifica y en vez de gandulear sirve eficientemente a un amo-, acompaña un mejoramiento en la otra -se halla en el camino de la reparación de su maldad moral-, y viceversa.

En el Lazarillo y Guzmán, el proceso se da en una doble dirección, de modo que desde el principio el progreso material va acompañado de un retroceso moral. Pero mientras Lázaro salva con los medios elegidos el escollo que al final se presenta a su bienestar, en Guzmán, por fortuna para su salud espiritual, todas las actuaciones que emprende para salvar el status conseguido, incluido el prostituir a su esposa, terminan en un mal negocio.

Para el Buscón es igualmente válido el esquema propuesto en sus líneas generales, pero el fracaso de los propósitos -el deseo de ser caballero que aparece explícito, y del que tiene ahora conciencia el personaje- no va acompañado de un cambio de objetivos, sino que persiste en una actuación pícara sin posibilidad de éxito.

2.1.1.3.

Completando lo anteriormente expuesto, y antes de pasar al análisis morfofuncional de las secuencias que desarrollan la línea

medular de la intriga, establecemos a partir de lo observado en las tres obras mencionadas, las etapas de la historia narrada en la picaresca.

a.- Período de inocencia. El personaje permanece pasivo como regla general, aunque también actúe o se muestre receptivo a las enseñanzas que le transmitan. Este período pasivo tiene dos partes: una es la historia familiar cuyo resultado califica -descalifica sería mejor decir- de antemano al personaje, tenga éste más o menos conciencia de ello (14). Y otra parte en que el protagonista experimenta y sufre la hostilidad del mundo exterior. Entre una y otra está la decisión de salir de casa; pero ésta no es propiamente la primera actuación relevante del personaje picaresco, ya que se ve forzado por las circunstancias. Circunstancias familiares que son una condición del género, que exige la salida del personaje para que éste viva como individuo protagonista.

Lazarillo es inocente y su madre contrae en nombre de él un pacto con el ciego, por el cual, a cambio de sus servicios, éste dará al niño todo lo que tendría que darle una familia encabezada por el padre.

Guzmán, ante la carencia de bienestar y buena reputación familiar, sale, por el contrario, poniendo la confianza, ⁽¹⁵⁾ tanto en las inclinaciones de su estirpe, como en el no menos gastado apoyo pecuniario.

Pablos de Segovia tiene más claros sus objetivos: ser caballero, y la salida de su casa para ir a la escuela le sirve para comprender que el ser hijo de padres infames es un obstáculo para sus propósitos. Pero no es menos inocente cuando piensa que es suficiente el alejarse de su casa, para que no pese sobre él la opinión negativa. La garantía de éxito parece mayor, porque comienza sirviendo a un muchacho noble.

A partir de la salida de casa, las circunstancias les harán darse cuenta de cómo es la realidad de las cosas y el estado de indefensión en que, por su simpleza, se encuentran.

Estos primeros reveses que reciben los personajes están sin-

tetizados simbólicamente en el Lazarillo en el cabezazo que le da el ciego contra el toro de piedra.

En Guzmán de Alfarache, el protagonista, nada más empezar su camino, se da cuenta, cuando lo acosa el hambre y el cansancio, de las dificultades que le esperan. Pero será tras sufrir una serie de burlas encadenadas y comprobar la manera que tienen otros de comportarse, cuando haga una segunda y más profunda recapitulación a partir de la cual reconoce la necesidad de la prudencia para, dado lo negativo de su situación, evitar males mayores.

Pablos, después de sufrir crueldades injustificadas, como el hambre en el pupilaje de Cabra, la burla de la venta de Viveros, las afrentas en el patio de la universidad de Alcalá, etc., pierde la inocencia inicial y se dice: "Avisón, Pablos, alerta" (16).

b.- Etapa de actor-aprendiz. Las burlas sufridas sacan a los personajes de su ingenuidad, y comienzan a aplicar tanto su ingenio como su capacidad de observación. Los convierten, por tanto, en agentes de su propio futuro, al tiempo que sagaces aprendices de los medios que les ofrece el mundo exterior.

Lazarillo, en el servicio a sucesivos amos, aprende diversas profesiones, y, sobre todo, a reconocer los engaños y las mentiras de los hombres. Sabe responder adecuadamente a las limitaciones que los amos ponen a su sustento, aunque no siempre le sirva su ingenio frente a los reveses de la fortuna o la astucia de sus oponentes. A partir de la separación del tercer amo, comienzan a aflojar las dificultades y acaba en condiciones de poder acogerse a un medio de vida que le satisface.

En Guzmán de Alfarache, esta etapa, de mayor complejidad, puede subdividirse en tres momentos:

1.- Desvalorización de la honra externa. Es una prolongación de la etapa a. Ya Guzmán no es objeto de burlas como las del principio, pero el deterioro de su situación continúa sin que pueda evitarlo. Por otro lado, conoce y experimenta los inconvenientes para sus intereses más inmediatos del mantenimiento del prurito de honor, y no duda en vender su ropa -la capa ya se la habían

robado-. También, con un amo ventero aprende a sisar en el aprovisionamiento de los clientes.

Frente a las repuestas de Lazarillo a los aprietos en que lo ponen sus amos y el ansia vengativa de Pablos después de que decide hacerse "bellaco con los bellacos", la actitud de Guzmán es más contenida porque en él hay todavía una prevención moral. Pero de nada le está sirviendo, pues, aunque no recibe las vejaciones anteriores, acaba perdiendo todo lo que tenía y desnudo del aspecto exterior de la honra, sin nadie que le ayude a contrarrestar su inclinación al mal. Como Lazarillo tras ser abandonado por su amo el escudero, se ve obligado a pedir limosna porque no encuentra a quien servir. Queda desocupado y disponible, como Pablos cuando, a causa de sus bellaquerías en Alcalá, es despedido por el padre de don Diego, y otro caballero de la misma ciudad se niega a admitirlo en su servicio.

2.- Revalorización de la honra fingida. Guzmán saca provecho de su pérdida de la vergüenza y se adapta a la vida picaresca. Primero es ganapán, luego, como resultado de una secuencia enclavada que significa una posibilidad de seguir el camino de regeneración por el servicio, trabajando de pinche (otra faceta del picarismo) escoge el camino de la vida ociosa y, como tal, tendente al vicio, representado en este caso por el juego de naipes.

Un robo, y hacerse pasar por joven caballero (17), le permite emprender el camino a Génova, pero al llegar allí otra vez pobre, recibe una pesada broma de sus parientes. Sencillamente, no se le reconoce su sangre por tener aspecto de pobre.

Hasta aquí ha experimentado el robo -todavía sin el ingenio de que hará gala posteriormente-, y conoce los caminos que se abren cuando uno tiene el aspecto de hombre honrado, pero también los reveses que sobrevienen tras conseguir algo por un medio deshonesto.

3.- Vuelve de nuevo a ser pícaro, esta vez como mendigo fingido, dando un paso más en la falta moral y la ganancia económica. La actuación del cardenal lo protege contra su degradación al lle-

várselo a su palacio como paje, trabajo que también equipara al de pícaro. Pero no puede abandonar su inclinación y permanece en una situación ambigua aún durante el servicio del embajador francés. Todavía cuando lo deja y sale de Roma, tiene la intención de reformarse, pero la pérdida por robo de sus baúles, y la comprobación de que la justicia se pone de parte de los ricos, se convierten en hechos determinantes para el viraje que dará su vida. Esta tercera unidad compone un conjunto de acciones en cierto modo paralelas a las de la unidad anterior. Después de lo experimentado y de su demostrada habilidad, le tocará a Guzmán jugar su baza.

Pablos vive su etapa de actor-aprendiz en dos fases separadas por un período en que se comporta como observador. En esto el Buscón se asemeja más al Lazarillo.

1.- Se aplica a las bellaquerías de Alcalá, en respuesta de las que antes había tenido que soportar, y luego, cuando se separa de don Diego, recibe la noticia de la muerte de su padre y revive su deseo de ser caballero.

2.- En el camino de Segovia observa personajes representativos de su sociedad. El ejemplo de don Toribio le atrae sobre todo.

3.- Comienza su práctica escogiendo el medio que le parece más acorde con sus propósitos: fingirse caballero. En dos de sus engaños, la estafa del rosario y el engaño de la familia del carcelero, se hace pasar con éxito por caballero.

c.- Puesta en práctica de lo aprendido. Lazarillo va sacando paulatinamente buen provecho de las lecciones que ha extraído de la convivencia con los sucesivos amos. A partir del momento en que sirve al alguacil, adquiere independencia profesional, y antes ha podido comprarse ropa digna, aunque de viejo. El progreso en el bienestar material y la "reputación" culmina cuando recibe esposa. Un incidente familiar motivado por las murmuraciones sobre la relación de su mujer con el arcipreste, y la forma de salir del escollo, es lo que descubre de una manera más clara cuál es el camino elegido por Lázaro para alcanzar esa "cumbre de buena fortuna".

Guzmán de Alfarache, después de que en Italia le robaron los baúles con sus pertenencias, y la justicia protegiera al ladrón, comienza a demostrar de lo que es capaz. Utilizando las trampas en el juego, fingiendo que es una persona respetable, roba con el ingenio depurado de que ya dio muestra gratuita en casa del cardenal, y, de vuelta a Madrid, se sitúa como rico comerciante que se casa para acrecentar el negocio.

A Pablos, por su parte, para afianzar la consecución de sus pretensiones, su pretendida condición de caballero, le basta con casarse con una mujer noble, doña Ana. Y está a un paso de ello pero...

d.- Decadencia. Pablos queda descubierto por su antiguo amo y fracasa en su intento (18). Las desgracias que le sobrevienen en ese momento -publicidad dada a su genealogía infame, caída del caballo, acusación pública de usar un caballo ajeno, robo por parte de sus compañeros, desastre final y heridas recibidas- recuerdan las vejaciones sufridas en Alcalá, que le llevaron a la decisión de cambiar de vida. También ahora tiene la posibilidad de rectificar su vida volviendo sobre lo andado. El que no cambie de propósitos es consecuencia del endurecimiento que a estas alturas ha adquirido su carácter pícaro. A partir de aquí la intriga se diluye y diversos episodios se acumulan sin que haya ni determinación ni finalidad en los actos, encerrándose así el personaje en el mundo de la delincuencia.

Guzmán, por el contrario, tras la progresiva decadencia que sobreviene desde su instalación en Madrid, y que termina al ser condenado a galeras, reflexiona y cambia de vida. Como en el Lazarillo, el Guzmán de Alfarache acaba con el éxito del protagonista, pero a diferencia de aquél, introduce, tras un primer momento de triunfo social, un proceso de degradación que traspasa la solución del conflicto al terreno espiritual.

2.1.1.4.

La segmentación que acabamos de hacer de la historia narrada

en la picaresca (19), por un lado nos hace evidentes dos cuestiones:

- Que los incidentes y episodios de la narración pueden agruparse (y con esto no queremos decir que la aquí presentada sea la única válida) funcionalmente en torno a unas pocas etapas del desarrollo de una intriga única.

- Que a partir de ésta y otras constataciones, se cuestiona la afirmación comúnmente vertida siempre que se habla en términos genéricos, de la falta de unidad del relato picaresco.

Pero por otro lado, mal describiríamos el relato picaresco si lo redujéramos a lo hasta aquí expuesto. Además de las secuencias descritas como líneas fundamentales de la intriga (20), hay que considerar que su desarrollo se debe a una multiplicidad de secuencias combinadas entre sí de tres maneras posibles según el modelo de Bremond (21). El número de secuencias (22), los tipos (23) que se repiten y el modo de ensamblarse, son variables que nos permiten describir el desarrollo de la intriga (24) de cada una de las obras particularmente consideradas y caracterizar su peculiar fisonomía narrativa. También se pueden establecer a partir de ahí las semejanzas y divergencias; por ejemplo, comprobar si en ellas predomina la organización jerárquica por el enclave de secuencias o éstas aparecen encadenadas, si los tipos son el engaño, contrato, etc.

Pero el análisis todavía se nos hace más clarificador si distinguimos entre funciones nucleares y catálisis (25). Si hasta ahora hemos establecido los núcleos, ahora toca establecer las expansiones, fundamentalmente las catálisis, aquellas unidades narrativas que mantienen una dependencia unilateral con los acontecimientos fundamentales de la intriga, y que contribuyen a retardar el avance de ésta. Se trata de unidades o secuencias no progresivas desde el punto de vista de la narración principal, pero narraciones en sí mismas.

Dado que es imposible hacer la comprobación sobre los textos completos, analizamos un fragmento del Guzmán de Alfarache para compararlo con Lazarillo y Buscón. Concretamente la etapa en que

después de salir de su casa y recibir el acoso del mundo exterior, decide adoptar una actitud de cautelosa prudencia y se dispone a aplicar lo que va aprendiendo.

En el Guzmán de Alfarache, este fragmento ocupa los capítulos III al VIII del libro 1º, y el I y II del libro 2º. En él tiene lugar la etapa a de la vida del protagonista que hemos llamado "período de inocencia", y la primera de las tres subdivisiones que para el Guzmán hemos hecho de la "etapa de actor-aprendiz".

Cuando el protagonista sale de su casa se abre la gran expectativa. Esta expectativa, obviamente, no se cerrará dentro de la parte de la novela que estamos considerando; sin embargo, el personaje sufrirá inmediatamente sucesivos reveses, que serán secuencias intermedias de un proceso que degrada su situación. Dicha secuencia de degradación concluye al comienzo del libro 2º, cuando el personaje se da cuenta, tras haber sido despojado de su dinero y su capa (símbolo de la honra externa), de que se encuentra en un mundo en que le acechan numerosos peligros. A partir de este momento se inicia una nueva fase (b,1) en la que Guzmán adopta una actitud de prudente cautela y, por lo vergonzoso que sería retroceder, sigue adelante en su camino. Numerosos incidentes le llevan a abandonar el prurito de honor y llega a Madrid hecho un pícaro, con lo que se cierra esta secuencia. Entre los incidentes que la componen se encuentra la experiencia de la mendicidad y el servicio a un posadero, hechos que hallarán su correlato en lugares posteriores de la obra.

Recapitulemos con este pequeño esquema:

<u>Etapa</u>	<u>Lugar que ocupa en la obra</u>	<u>Incidentes narrativos</u>
<u>a</u> Inocencia	Libro 1º caps. III-VIII	Parte confiado de su casa ↓ No ha podido satisfacer las necesidades que se le han presentado. Pierde todo lo que tiene (dinero y capa, símbolo de la honra exterior) y se da cuenta de los muchos peligros

<u>Etapa</u>	<u>Lugar que ocupa en la obra</u>	<u>Incidentes narrativos</u>
b,1 actor-aprendiz	Libro 2º caps. I-II	Adopta una actitud de prudente cautela y sigue adelante por vergüenza
		↓ pierde la vergüenza

Nótese que no se puede establecer una diferencia neta entre las etapas a y b, ya que en cierto modo, desde que se encuentra solo nada más salir de su casa actúa del modo que cree oportuno. Pero el nombre que le damos no tiene la mayor importancia, ya que lo que a nosotros nos interesa son las secuencias narrativas.

Si nos centramos en el proceso que lleva a Guzmán a tomar conciencia del mundo en que se encuentra (etapa de inocencia) (a), observamos que primero lo acosan las necesidades fisiológicas, hambre, cansancio, sueño. Tras echar un sueño, que tiene como correlato el sueño que al final de la obra desemboca en la conversión, e intentar con sus medios superar esos obstáculos, sufre sucesivas agresiones contra las que no está prevenido y lo hacen fracasar en su intento. Se trata de secuencias enclavadas que entre ellas están encadenadas. Son las siguientes:

a.- Una ventera engaña a Guzmán. Éste siente deseo de venganza pero no la realiza. Se abre así la posibilidad de una actuación rencorosa.

b.- Guzmán comprueba que la misma ventera ha engañado a unos cuadrilleros y éstos sí se han vengado.

Un discurso de un clérigo que lo acompaña -por el contrario- lo previene contra la actuación vengativa.

c.- Guzmán junto a un arriero, son burlados por un mesonero. Aunque la justicia castiga al culpable no restituye a Guzmán por el daño sufrido.

d.- Los cuadrilleros confunden a Guzmán y a su acompañante con unos ladrones y no se les repara el daño.

Se introduce en la narración la novela de Ozmán y Daraja.

e.- Guzmán se da cuenta que el arriero lo ha engañado, ya que su ayuda ha sido interesada.

En Lazarillo de Tormes la toma de conciencia es el resultado de un solo incidente: el del cabezazo contra el toro de piedra en el puente de la salida de Salamanca. Éste guarda relación funcional con la burla que Lázaro gasta al ciego al final del episodio.

El Buscón desarrolla esta etapa en los capítulos II, III, IV y V del primer libro, desde el momento en que Pablos a través de los compañeros de escuela se entera de su origen infame sin que su madre se lo desmienta. Después decide salir de casa. Entre la decisión y la salida, pasa por el episodio de Poncio de Aguirre, sin relevancia para la intriga, y el del altercado en la fiesta del rey de gallos, que precipita el acontecimiento. Va con Don Diego al pupilaje del Dómine Cabra, de donde recuerda múltiples anécdotas del hambre (cap. III). Después de convalecer de la estancia en el hospedaje de Cabra, acompaña a Don Diego a Alcalá. En la venta de viveros sufren una burla: todos, rufianes, estudiantes, etc., comen a costa de su amo mientras que él no prueba bocado; y pueden contemplar la pesada broma que gastan a un viejo mercader. Ya en Alcalá, Pablos tiene que pagar la novatada, primero en el patio de los colegios, y por la noche, con otra burla en la casa. A partir de estos hechos comienza también él a hacer travesuras.

Basta con esta pequeña cala para darse cuenta de las diferencias existentes entre las tres narraciones. De ellas, el Guzmán de Alfarache incluye, además, relatos que nada tienen que ver con la historia narrada, o sólo tienen que ver en el hecho de que estén puestos en boca de personajes de la historia; éste es el caso de la novela de Ozmín y Daraja.

Tanto en el Guzmán como en Buscón, se encuentran también hechos poco relevantes, teniendo en el Guzmán algunos de los episodios redundantes una función claramente discursiva. Por ejemplo, la oposición entre la actitud vengativa de los clientes engañados por la ventera, y la predicación contra la venganza por parte de

los clérigos; la actitud del fraile o del arriero que socorren a Guzmán, frente a los viajeros que no le ayudan. Todo ello porque en el Guzmán se problematiza más sobre el doble sentido, positivo o negativo, de las acciones.

A.- Tipos de secuencias más representativas

Volviendo a lo indicado en el apartado 2.1.1.2. sobre el doble proceso de mejora o degradación, habíamos considerado las secuencias narrativas más generales desde la perspectiva de un único agente, aunque se desdoblara como en el caso de Guzmán de Alfarache. Pero la trayectoria de este agente se resuelve en una constante lucha con los obstáculos que se le interponen, entre ellos la actividad hostil de otros agentes humanos.

En el esquema anteriormente expuesto se repite la secuencia de engaño. Cuando el ciego hace que Lázaro acerque su cabeza al toro de piedra para propinarle un golpe, se cumplen las tres fases en que se inscribe el engaño:

- Engaño propiamente dicho, haciendo creer a Lázaro que dentro se oye ruido.
- Error de Lázaro que se acerca.
- El ciego aprovecha la falta de Lázaro para agredirlo en sus intereses.

No cabría esperar esto del pacto que debe regir las relaciones amo-criado, aunque sí de la enseñanza a que el amo está obligado, ya que con el mal que a Lázaro sobreviene tras su falta éste queda advertido.

Tampoco está prevenido Guzmán cuando solicita el servicio de la ventera, a cambio, claro está, de su dinero. La mujer se aprovecha de esta falta de prevención y suministra a su cliente una tortilla de huevos empollados.

Algo semejante ocurre a Don Diego y a Pablos cuando en la venta de Viveros un grupo de maleantes cenan a su costa. Todos ellos se convierten, por su torpeza, en aliados involuntarios de los intereses de otros sujetos.

Ahora bien, esta situación es reversible, y al ser un sujeto agredido puede replicar vengativamente. Es precisamente lo que ocurre en las etapas de la vida del pícaro que siguen a ésta que hemos tomado como ejemplo. En el caso del Lazarillo, el niño, ante lo desventajoso para él de la relación contraída con el ciego, responde hurtándole alimentos, y a su vez recibe la contrarréplica del ciego, que castiga el hurto de Lázaro. La lucha termina con la venganza definitiva de Lázaro y su huida para no sufrir un nuevo castigo. Cada una de las "burlas" componen una secuencia y la estancia con el amo, un episodio (26): los episodios iniciales, sobre todo el del ciego y el del clérigo de Maqueda, tienen su unidad de acción reforzada por la presencia amo-criado.

Esta estructura repetida, reducida a la presencia de dos agentes mutuamente obligados, no es general. En las restantes obras consideradas picarescas, la lucha tiene lugar con muchos oponentes ocasionales, no dándose apenas conflictos entre amo y servidor, ya que la proximidad de un oponente se puede dar por medios distintos a los de la relación amo-criado, aunque casi siempre a través de pactos engañosos. Es lo que ocurre, por ejemplo, entre Guzmán y su pariente genovés, donde se da la misma dinámica de acción-reacción vengativa; pero esta venganza queda como posibilidad abierta desde el cap. I del libro 3º hasta el cap. VIII del libro 2º de la 2ª parte, en que Guzmán posee los medios para llevarla a cabo. El postergar la conclusión de la secuencia es un elemento de cohesión del relato.

B.- Mecanismos de progresión del relato: la estructura episódica

Según Bourneuf y Ouellet, una de las formas a que tiende la novela es la de "la narración dúctil, abierta, que puede acoger narración de aventuras, descripciones, reflexiones personales, digresiones, siguiendo un ritmo muy libre y que parece dejado al puro placer del autor" (27). Esta afirmación, como otras semejantes que podíamos extraer de diversos autores, debería hacernos

pensar que por lo menos en lo que respecta a la organización de la intriga, las obras que estamos tratando no deben ser dejadas a un lado como primitivas e imperfectas. Por el contrario, la aplicación de las técnicas del análisis narrativo nos ha de poner de relieve su singularidad si damos un paso más y tratamos de explicar su débil trabazón de la intriga en relación con un tipo de discurso (la exposición de una "vida") (28) que a nosotros ya nos resulta ajeno en parte. Según Jean Molino (29), el problema de la autobiografía en el siglo de oro, sin duda también presente en la autobiografía literaria tal como lo presentan en la práctica los que la escriben, incluye la pregunta sobre qué hechos hay que relacionar y contar, unida a la del sentido que se le debe dar a estos hechos, en la doble acepción del término sentido: dirección y significación. En el caso del Lazarillo y Guzmán, está claro que lo que otorga el sentido a los distintos hechos narrados es un suceso determinante: la culminación del éxito socio-profesional o la conversión espiritual; y puede que en el Buscón sea la desaparición de toda posibilidad de éxito. A su vez, esos sucesos no serían explicados sin los que, a partir de su nacimiento en una familia infame, los van preparando. La relación entre uno y otros es causal en cuanto hay una lógica causal que, como se ha visto, hace progresar la intriga; pero también una relación analógica, según la cual los cronológicamente sucesivos episodios que toman la forma de microrrelatos conclusos en sí mismos, explican también en su acumulación y multiplicidad el interés de esa vida (29).

Pero dejemos por ahora el significado y atengámonos a los aspectos técnico narrativos: los mecanismos de unión de las secuencias. Para ello tendremos que referirnos a personajes, espacio y tiempo.

La forma dominante es el encadenamiento de episodios, pero también se observa que numerosas secuencias, por ejemplo lo que llamamos una "burla", se pueden incluir dentro de otras o tener secuencias más simples dentro de sí. De esta manera, según Barthes, "el relato se sostiene, a la vez que se prolonga" (30). Quien

también dice:

"La imbricación de las secuencias no puede cesar dentro de una misma obra a menos que los pocos bloques sean recuperados al nivel superior de las acciones (de los personajes)[...] La epopeya [por ejemplo] es un relato quebrado en el plano funcional pero unitario en el plano actancial" (31).

Una muestra de esta imbricación (32) poco usual en la picaresca, que refuerza la meramente actancial, se da en el Guzmán de Alfarache cuando en Roma, después de ser burlado el protagonista por la señora romana, se ve en una situación de peligro por el acoso de la gente. Sale de esa situación gracias a la ayuda de un personaje desconocido. Esta secuencia, dentro de la del servicio al embajador, que está tocando a su fin, es a la vez el comienzo de otra que concluirá con la pérdida definitiva de sus pertenencias (los baúles que le robó Ventivoglio con la ayuda de su nuevo "amigo"). Esta secuencia de la pérdida de los baúles incluye el perdón y el pacto con uno de los ladrones -en compensación de la ayuda que le prestó en el momento difícil- para poder recuperar lo perdido, cosa que no consigue, y visitar Florencia. El acuerdo entre ambos será el inicio de una serie encadenada de robos que realizarán en cooperación.

La imbricación tal como aparece en esta parte de la obra, no ocurre siempre, sino que, como dice Barthes que sucede en la epopeya, la unidad del relato se sostiene en momentos determinados por el personaje (33). Es el personaje, que interviene como actor o espectador en sucesivos episodios, el que constituye la garantía de continuidad del relato (34). Por eso, las distintas etapas antes señaladas son fases por las que atraviesa el personaje y que lo van perfilando como tal.

¿Cómo se materializa, pues, la progresión? Habíamos dicho que el sujeto protagonista lleva a cabo una lucha con un oponente múltiple, prueba sus fuerzas en diferentes medios y contra diferentes obstáculos o agentes. Para ello tiene que haber un cambio de espacio y de lugar. El cambio de lugar que realiza el pícaro

es una acción encaminada a zafarse de una amenaza (el tener que saldar la deuda de una fechoría cometida, por ejemplo) o es la consecuencia de un castigo (por un pacto de servicio no cumplido). Pero también el cambio de lugar está motivado por la búsqueda de lo novedoso o diferente, puesto que cifra parte de sus objetivos en "ver mundo", y el permanecer quieto le produce hastío (35). Por el cambio espacial cambian también los actantes con quienes entra en relación, de modo que así el relato se va conformando en núcleos narrativos (episodios) que aunque sean entre ellos formal o funcionalmente semejantes, difieren en la singularidad que les da el significado de la acción, en cuanto aparecen unos móviles, personajes y espacio individualizados en cada uno de ellos.

Entre los episodios hay en principio una ordenación cronológica -un antes y un después que no debemos confundir con la lógica causal- (36) y dentro de ella una línea de fuerza que sigue fundamentalmente una lógica causal. Sin embargo, esta causalidad pasa a primer plano en la unidad de cada episodio; por esto, y porque éstos obedecen en su construcción a las leyes de lo inesperado -causalidad mágica (37) que violenta en muchos casos con sus leyes las exigencias de la mimesis-, dichos episodios se convierten en los núcleos de mayor interés (38).

El pícaro materializa una vida porque reúne en sí mismo, bien sufriendo, observando, oyendo o, sobre todo, trazando y ejecutando, numerosos "relatos" (39) donde la lógica causal y la temporalidad se han combinado de un modo inédito, sorprendente, que rompe con todas las previsiones en la conexión de las cosas. Es el archivo de actuaciones posibles ante situaciones siempre nuevas (40).

La trayectoria del personaje de la picaresca es como la vida de aprendizaje de un jugador de cartas -y no es descabellada la comparación, ya que se repite muchas veces el motivo del juego de naipes -que con una sola partida, aún conociendo las reglas del juego, no es un jugador avezado. Como, además, tiene que prever las malas pasadas del azar, y las trampas de otros contrincantes, debe aprender en muchas partidas todas iguales pero irrepeti-

bles en sus lances. De ahí que la iniciación del pícaro sea un proceso circular y no lineal, teniendo que ser ritualmente humillado en numerosas ocasiones y otras tantas salir triunfante.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, estas secuencias que hemos llamado episodios, en muchos casos formalmente repetitivos, tienen la misma importancia para esa progresión en espiral que hemos comentado; todas producen semejante efecto de asombro o risa (41). Sin embargo, considerando el significado de la acción que los asume y el proceso psicológico o moral del actor, no todas las secuencias hacen progresar la acción, mientras que otras son tan relevantes que su conclusión puede dejar sentado el carácter moral o el fracaso de un personaje, como ocurre en el asunto entre Lázaro, su mujer, y el arcipreste de S. Salvador, o en el fracaso del intento de Pablos de hacerse pasar por caballero y casarse con doña Ana. Por eso, en páginas anteriores hemos señalado las etapas del progreso del pícaro pero al mismo tiempo no hemos dejado de llamar la atención sobre la riqueza narrativa de los textos, que escapa a la línea medular de la intriga.

Este cruce estructural está motivado por la utilización de distintas formas narrativas para la construcción de la biografía picaresca, lo cual no quiere decir que estas formas incorporadas queden sin integrar en el relato picaresco (42). Ocurre sobre todo con el cuento folklórico. Tal como ha puesto de relieve M. Chevalier (43), cuentos folklóricos o tradicionales, reconocibles en distintas obras, han pasado a formar parte de los relatos picarescos. Pero lo más usual, y lo que más nos interesa aquí, es la incorporación de estructuras narrativas semejantes a la del cuento. Estas estructuras (44), ligeramente modificadas para que queden como partes de una unidad mayor (45), se corresponden con los episodios a los que nos hemos venido refiriendo. Por eso hay un doble arte en el relato picaresco: el del episodio individualizado que responde a un código popularmente difundido y aceptado, y el del conjunto, que supone una innovación a pesar de que se basa en gran medida en la efectividad del breve relato festivo.

Además del cuento tradicional, se utiliza el esquema de la novela corta de origen italiano, de la epístola (en el Lazarillo),

de las premáticas o leyes burlescas (Guzmán de Alfarache, Buscón) etc. También se ha reconocido la estructura de la novela bizantina en la novela de Ozmán y Daraja incluida en el primer libro del Guzmán de Alfarache, pero creemos -y lo probaremos al tratar de la vida del escudero Marcos de Obregón- que la resonancia de este género es aún mayor.

2.1.1.5.- CIERRE O APERTURA DE LA TRAMA NARRATIVA

Roland Barthes, para su análisis de la novela postula «Establecer, en primer lugar, los dos conjuntos- límite, inicial y terminal, después explorar por qué vías, mediante qué transformaciones, qué movilizaciones, el segundo se acerca al primero o se separa de él: hace falta, en suma, definir el paso de un equilibrio a otro, atravesar la "caja negra"» (46). En las obras tenidas aquí en cuenta se ha desbrozado el proceso de la narración y parece quedar claro que Lázaro acaba invirtiendo su inocencia e indigencia material inicial, Guzmán se arrepiente, y Pablos ve frustrados sus intentos, acabando donde empezó. Queda, sin embargo, por determinar dos cuestiones:

- 1.- Si el final de la obra tiene la categoría de desenlace, es decir, si el final es lo suficientemente coherente con las expectativas que se abren al inicio y con la trabazón subsiguiente de la intriga, como para aceptar que ésta ya no puede continuar, a no ser que se abra una perspectiva nueva (lo cual sería el inicio de una nueva intriga).
- 2.- Cuál es el significado de ese cierre o desenlace.

Aunque las dos cuestiones están unidas, sería conveniente por ahora mantenerse en los límites de la primera. Muchos críticos se han preguntado sobre ello, y, hasta hace pocos años, ha cundido la opinión de que la narración picaresca podía ser prolongada indefinidamente añadiéndosele nuevas peripecias. No hay que confundir esta afirmación con la constatación de que en muchas novelas, después del desenlace, para contrapesar el momento de máxima tensión, su resultado se puede alargar añadiendo explícitamente o sugiriendo

nechos sucesivos sin que éstos aporten nada nuevo. Esto es lo que según Díaz Migoyo ocurre en el Buscón (47). El desenlace también puede sugerir que la misma historia comienza de nuevo a repetirse. Se ha pensado también respecto a Guzmán de Alfarache, que su "falsa conversión" es el posible inicio de un nuevo ciclo en sus fechorías.

Creemos que el factor de confusión se da en que sea la vida de una persona el objeto de la narración. El mismo personaje cervantino Ginés de Pasamonte no concebía que una vida acabara antes de la muerte. Sin embargo, la vida no es algo dado de antemano que la palabra reconstruya con más o menos fidelidad o arte, sino una realidad construida, y por eso no es comprendida nunca del todo si no se tiene en cuenta el punto de vista narrativo. La vida comienza antes de que el pícaro nazca porque tiene unas determinaciones previas a su nacimiento, y concluye cuando el sujeto de unas experiencias se halla en condiciones de hacer un discurso sobre ellas, un discurso que responde a alguna de las varias posibilidades admitidas en la "autobiografía" (48). Por eso, Lázaro termina su sorprendente vida a los veinte años aproximadamente y otros lo hacen más tarde. Sería imposible, por ejemplo, prolongar la vida de Guzmán de Alfarache con más peripecias -se imponga o no la verdad de su conversión- sin postular la existencia de un Guzmán narrador distinto, y en ese caso el sentido de la vida narrada sería otro. Otra posibilidad es la eliminación o adición en el interior de la historia de episodios poco relevantes, pero en este caso también se modificará la vida porque, como dice Barthes (49), así como es imposible suprimir un núcleo sin alterar la historia, es imposible suprimir una catálisis sin alterar el discurso.

Llama la atención la promesa de continuación que se ofrece en el final de la edición de Alcalá del Lazarillo (50), en el Buscón y el Guzmán de Alfarache. Sobre esto no se han dado explicaciones definitivas, e incluso no se puede descartar que las motivaciones no sean las mismas para todas ellas. En el Buscón, por

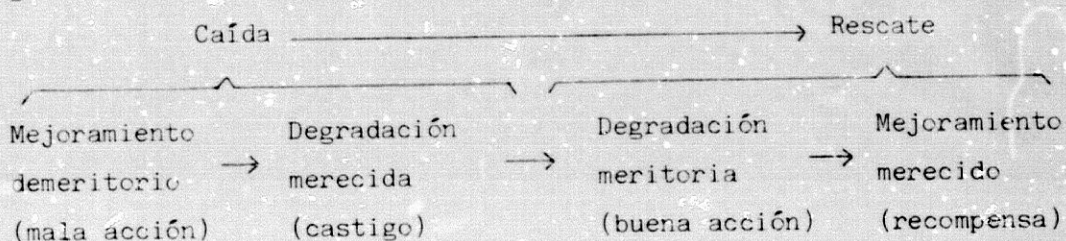
ejemplo, según Díaz Migoyo (51), el narrador Pablos no es consciente del sentido de la trama que lo condena irremisiblemente y cree estar presentando a v.m. un relato divertido cuya continuación anuncia.

El Lazarillo de Tormes tiene por objeto lo que queda expresado en el prólogo: "vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades" y a pesar de ello, "con fuerza y maña remando, salieron [sale] a buen puerto". Este buen puerto es el favor de los buenos, el oficio real y el casamiento. A través de los paralelismos con la situación de partida, se puede juzgar cuál ha sido el verdadero progreso: obligado cuando pequeño a salir de su casa, ahora funda su hogar. Su madre confiaba en Dios "no saliese peor hombre que su padre"; su padre murió sirviendo al rey y él, gracias a la ayuda de Dios y las buenas gentes, tiene un oficio real. Pero su madre tuvo que amancebarse para sacarlo adelante y, cuando prenden y castigan a Zaide por robar para su hermano y para él, la madre tiene que irse "para evitar peligros y quitarse de las malas lenguas". Del mismo modo, al final tiene Lázaro que enfrentarse a las malas lenguas que dicen que su mujer entra a deshoras a casa del clérigo, de cuyos "robos" le viene el provecho a la familia de Lázaro.

En Guzmán de Alfarache podemos establecer también paralelismos entre el comienzo y el final, y también se repite la situación de deshonra familiar. El momento culminante de su negocio lo vive en Madrid, a donde llega con dinero y con su verdadera personalidad oculta, pero poco a poco va dilapidando su caudal y comienzan a irle mal las cosas. Decae progresivamente e intenta rehacer su vida en la opulenta ciudad de Sevilla, de donde partió niño. De nuevo en su lugar de partida, el narrador hace el siguiente comentario:

"¡Terrible caso es y que pensase yo de mí ser hombre de bien o que tenía honra, estando tan lejos della y falto del verdadero bien! [...] ¡Que, profanando un tan santo sacramento, usase de manera dél que, habiendo de ser el medio para mi salvación, lo hiciese camino del infierno, por sólo tener una desventurada comida o por un triste vestido!" (52)

Allí mismo, en Sevilla, continúa y concluye su degradación, siendo prendido, obligado a confesar todos sus delitos y castigado, en el momento en que intentaba pasar a las Indias. Castigado y humillado por su mal proceder, tras reflexionar decide cambiar de vida, y por tanto desechar los valores engañosos que hasta ahora le habían atraído. Independientemente de lo auténtica que pueda ser la conversión, la libertad que consigue, en espera de salir con el indulto, es una recompensa obtenida porque de su humillación merecida Guzmán hace una buena acción, un sacrificio que purga su culpa. Recordemos el esquema de Bremond (53):



Pablos, por el contrario, demuestra con su actitud un afianzamiento en su comportamiento contrario a sus deseos manifiestos de ser caballero. Los cinco episodios que suceden al fracaso del intento de casamiento con doña Ana, reafirman ese fracaso, aunque el personaje mantenga sus intenciones y se jacte de ser respetado y tenido por valiente. El desenlace de la intriga ya ha demostrado que ha llegado precisamente al lugar del que salió huyendo. Su actuación le ha llevado a una posición semejante a la de sus padres: perseguido por la justicia, unido a una prostituta, etc.

Comparando la forma de cerrarse los relatos del Buscón y Lazarillo, Díaz Migoyo (54) explica esta diferencia afirmando que uno tiene un final de novela y el Lazarillo, de cuento. En el Lazarillo todo gira en torno al caso que se pretende explicar y justificar y en el Buscón, que tiene una trama más teatral, el final es sólo la conclusión de un proceso que luego se prolonga en declive (55).

Para Molho (56), por el contrario, la perspectiva que deja abierta el final de las obras de la picaresca en su apogeo, y pro-

pia de un "pensamiento picaresco problemático" (57), no sobrevivirá a partir del Buscón. Habla de "perspectiva abierta", a pesar de que formal y estructuralmente sean obras concluidas, sobre todo el Lazarillo.

Sin embargo, Benito Brancaforte (58), al señalar lo que él considera ambigüedad del Guzmán de Alfarache, rechaza la afirmación de Blanco Aguinaga de que hay una correspondencia intrínseca ante el determinismo simbólico de la obra y su estructuración cerrada. Brancaforte sostiene que el Guzmán no es una obra formalmente cerrada, y que el personaje, tras su libertad, puede inaugurar un nuevo ciclo análogo a los anteriores de su vida.

Francisco Ayala también contrapone la cerrazón dogmática del Guzmán frente a la apertura del Lazarillo.

En definitiva, vemos que, además de que se utilizan distintos criterios, no todos se están refiriendo a la intriga o trama narrativa, sino que aluden al significado global de las obras.

2.1.2.- "EL PERSONAJE ATRAVIESA NUMEROSOS LUGARES Y CONDICIONES SOCIALES"

2.1.2.1.- Generalidades: las exigencias de la mimesis poética

En la narración picaresca, como tal narración, es imprescindible que la mención de lugares, la configuración de un espacio, vaya inseparablemente unida a la marcha de la acción. Además de esta exigencia general, en la literatura de los siglos XVI-XVII el hecho responde a unos condicionamientos ideológicos y estéticos específicos que en adelante se intentarán explicar.

En relación con el tratamiento del espacio, hay que tener en cuenta que éste aparece representado en el relato de un modo privilegiado a través de la descripción. Y la descripción, como aspecto del relato, no es solamente representación de lugares, sino que se refiere también a personas y a procesos o acciones considerados como espectáculos, con el curso del tiempo anulado y situados "espacialmente" (59) (más adelante, 2.1.2.3. y 2.1.2.4.)

La descripción, y, por tanto, también la representación de los lugares, cumple distintas funciones. La principal es una funcionalidad narrativa, predominante en las obras picarescas consideradas (2.1.2.2.), aunque también debe considerarse el espacio con respecto a la evolución del personaje (2.1.2.5.). Una última función, residuo de la preceptiva retórica, es la descripción ornamental, que tanto en lugares como personajes no es gratuita, sino que, con menoscabo de la verosimilitud en múltiples ocasiones, sirve a la persuasión.

En el ejemplo que sigue puede observarse la mezcla de funciones: tiene una fundamental función narrativa, a la vez que quiere expresar el rechazo del personaje respecto a lo observado y provocar la visión negativa en el lector.

"Hízome sentar en un barquillo cojo y encima de un poyo me puso un barretero de horno, con un salero hecho de un suelo

de cántaro, un tiesto de gallinas lleno de agua y una media hogaza más negra que los manteles" (60).

Uno de los aspectos donde más cuidadosamente se aplica el principio de la verosimilitud es en el trazado de las coordenadas espaciales: las observaciones sobre distancias, lugares, morfología urbana o rural se atienen a lo que para cualquiera de los lectores era la "realidad familiar". Además, se recurre a nombrar los lugares geográficos con su nombre propio y conocido. Al hacerse esta referencia, el texto presupone una realidad no inscrita en el texto de manera explícita, con todas las concomitancias y significaciones adicionales que para el lector tienen. Situar la acción en Sevilla o Toledo no es indiferente: por un lado, hace partícipe al lector obligándole a utilizar las ideas que sobre dicha ciudad tiene, por otro, singulariza -acerca a la Historia- la historia narrada. Y esto independientemente de lo que los lugares presentados puedan tener de simbólicos o míticos. (Por ejemplo, el campo paradisiaco de S. Juan de Alfarache donde es engendrado Guzmán).

2.1.2.2.- Los lugares y su relación con la intriga

Ya se ha visto cómo el pícaro, para la consecución de sus objetivos necesita salir de su casa. Hablar del arranque y resolución de la intriga como "lugar de partida" y "de llegada", no es sólo utilizar una expresión metafórica: los sucesivos estados están motivados por las circunstancias que sobrevienen a un cambio de lugar, y, a la vez, para su mejora, el pícaro necesitará siempre salir del lugar donde se encuentra.

Pero esto no sólo ocurre en las líneas fundamentales del relato, los cambios episódicos también necesitan en gran medida del desplazamiento (61). Podemos decir que la acción de desplazarse, independientemente de que en sí misma recoja otras secuencias o episodios, es un elemento estructural de primer orden. Los desplazamientos podemos denominarlos "de alejamiento" o "de acercamiento", según lo que pretende el pícaro con su ejecución, o bien ambos

se dan simultáneamente, cuando al mismo tiempo que huye de un lugar A, tiene la clara pretensión de ir a un lugar concreto B. Las causas son diversas, pero domina el castigo, la huida para evitar ser castigado o para evitar seguir soportando unas circunstancias que comienzan a parecerle desventajosas. También la necesidad de ocultarse: cuando en un lugar es conocida una falta cometida, yéndose a otro, parece que ésta ya no va a seguir produciendo sus efectos adversos. El acercamiento a un lugar se lleva a cabo porque se espera de ese nuevo sitio una situación ventajosa aprovechable o poder observar y participar de lo desconocido, que por ser desconocido siempre es atractivo.

Curiosamente, los motivos que llevan al pícaro a ir a un lugar concreto y no a otro, por la importancia que tienen las secuencias de alejamiento o huida, en muchas ocasiones no aparecen explícitos o son presentados como decisiones de última hora. Así lo vemos en el Lazarillo, cuyo protagonista acaba en la ciudad de Toledo, en el Buscón, donde Pablos primero sigue a su amo, después es llamado por su tío a Segovia, y en Madrid y Sevilla se mueve sin rumbo. Guzmán de Alfarache tiene intención de ir a Italia a conocer sus parientes, aunque esto no explica del todo su viaje.

Cuando el personaje se halla en camino, los incidentes o conflictos tienen lugar en la venta, como sitio de encuentro, aunque también puede entrar en relación con otros personajes emparejándose con ellos por el camino. Esto tiene importancia como esquema repetido en el primer libro de la primera parte del Guzmán de Alfarache, pero exceptuando algunos pueblos, la acción tiene lugar sobre todo en los grandes núcleos urbanos. El caso de Lazarillo de Tormes es distinto: en él los incidentes no necesitan de la unidad espacial porque se mantiene la presencia del amo y el criado que se desplazan al mismo tiempo. Por eso el episodio con el ciego se desarrolla en lugares diversos. Pero, en general, la unidad de acción del episodio de la picaresca va acompañada de la unidad de un espacio funcional sabiamente utilizado.

2.1.2.3.- La percepción del paisaje y la retórica

No encontramos descripciones artísticas de lugares, o lo que muchos críticos llaman percepción estética de la naturaleza. Dice Jesús Cañedo refiriéndose a la desatención del pícaro narrador del escenario en que se mueve:

"La verosimilitud psicológica e histórica es servida mediante el procedimiento negativo del olvido del contorno por el héroe, poseído por su propia experiencia vital" (62).

Pero posiblemente no se trate sólo de que el héroe, al mostrarse volcado en la acción, se olvide del paisaje natural o urbano (63). Es propio del género, como de las autobiografías de personajes "reales" escritas en el siglo XVI, el desconocimiento de la introspección amorosa y de la compenetración hombre-paisaje natural, precisamente aquello en que se funda la literatura idealista neoplatónica.

En el Lazarillo se nombran lugares, pueblos y ríos, sin observaciones anejas, con la única finalidad de indicar el marco espacial de las acciones. Cuando se hace alguna otra precisión -por ejemplo, que estaban cogiendo uvas en Almorox, o el suelo estaba inundado de agua- ésta se halla subordinada a la economía de la narración.

El escenario del Guzmán de Alfarache es más dilatado y la toponimia más abundante, pero tampoco abundan las descripciones. Como Lázaro, Guzmán considera las ciudades según la ventaja o inconveniente que le ofrecen. Cuando goza de mejor situación siente interés por ver ciudades como Florencia o Siena, atraído por el encarecimiento que le habían hecho de ellas. El narrador se detiene en la descripción de Florencia (64), en menor medida de Zaragoza, y es en Alcalá de Henares (65) donde, en su vida, más satisfecho queda por el contorno, aunque acaba volviéndose a la Corte.

Tanto para la obra de Alemán como para otras, E. Cros recuerda que, a pesar de la forma más o menos desarrollada que presenten las descripciones de ciudades, "están organizadas según un idéntico esquema, que acata esencialmente las normas estudiadas en

las clases superiores de Retórica (66). De distinto parecer es Joseph Laurenti, para quien los autores de la picaresca logran transmitir el sabor urbano que le han producido las ciudades por donde han pasado (67).

Pablos también se limita a recordar los lugares por donde anduvo, y cuando conviene a la narración da algunos detalles.

2.1.2.4.- Los lugares y el cuadro social: geografía y estamentos u ocupaciones sociales

Que el espacio no sea presentado como entidad aislable en forma de paisaje o escenario, no quiere decir que éste tenga poca importancia. El lector reconstruye un escenario físico a la par que un escenario humano, y ambos aparecen indisociables. En ellos predomina la venta (mesón, posada, etc.) y la Corte (68) u otros importantes núcleos urbanos.

La venta, situada en el camino o en la ciudad, en cualquier caso acoge a los transeúntes, mezcla las condiciones sociales y es el lugar privilegiado del engaño (69).

A la Corte, comparada en muchos casos con un mar revuelto (70), se encamina el pícaro. Para Lazarillo de Tormes debemos tener en cuenta, no obstante, las diferentes condiciones históricas. Toledo es la ciudad imperial, en cierto modo Corte donde también contrasta el esplendor y la miseria, pero para sus contemporáneos debía tener distintas resonancias que el Madrid posterior al reinado de Felipe II (71). Junto a Madrid aparecen otras importantes ciudades que son también hervideros humanos: la Sevilla puente con el Nuevo Mundo, y Segovia, centro de la manufactura y el comercio de la lana, son las patrias de Guzmán y de Pablos. En la primera de ellas se localizan los más concurridos ambientes de bellaquería. Los ambientes de ciudades universitarias, como las de Alcalá de Henares, con los pupilajes, escuelas, etc, son también lugares repetidos.

En el ámbito de la ciudad, los personajes se mueven entre

la casa del señor, la calle y la casa propia, que al comienzo de la edad moderna empieza a tener importancia (72). No comprenderíamos una parte del Guzmán de Alfarache si no tuviéramos en cuenta el papel que la casa como domicilio comienza a jugar en el mecanismo de las actividades mercantiles (73).

2.1.2.5.

Las referencias geográficas a lugares identificables, estructuran la narración como un "viaje" fácilmente reconstruible sobre el mapa. El personaje, además, hace constantes viajes -el más llamativo de ellos es el de Guzmán a Italia, que ocupa todo el relato- y en su periplo se detiene en distintos lugares donde tiene ocasión de entrar en contacto con diversos sectores sociales. Pero visto de una manera global, no hace otra cosa sino ir cubriendo, rellenando, sucesivas etapas de su vida. Los posibles significados concretos de este viaje se complican cuando atenderemos a las variables de cada obra: horizonte, motivaciones de los desplazamientos, simbolismo de los lugares, etc., para Lázaro, Guzmán y Pablos.

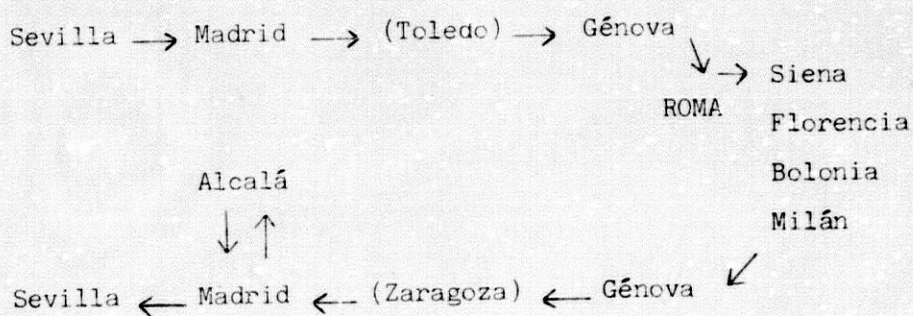
Dice Roland Bourneuf y Réal Ouellet: "El espacio, lo mismo real que «imaginario», se asocia e incluso se integra a los personajes; del mismo modo se confunde con la acción o el «discorrir temporal»" (74). Sin profundizar en su significado, veamos cómo se explicita el trayecto geográfico en cada una de las novelas consideradas.

Lázaro nace en la ribera salmantina del río Tormes y, una vez muerto su padre, vive a partir de los ocho años en Salamanca, en una casa de alquiler y el mesón de la Solana. De allí parte acompañando al ciego, quien lo lleva con él allí donde puede obtener mejores ingresos. La burla de las uvas tiene lugar junto a un valladar de Almorox, y la de la longaniza, en Escalona, el mismo lugar de la venganza definitiva de Lázaro. Huye el niño a Torrijos, y luego, retrocediendo sobre sus pasos, termina en Maqueda, donde se asienta con el clérigo. La acción se desarrolla a partir

de aquí en casa del clérigo, aunque hay referencias a lugares de culto religioso. Deshecha la relación con él, según dice el mismo Lázaro, "poco a poco, con ayuda de las buenas gentes, di conmigo en esta insigne ciudad de Toledo", y en la ciudad imperial sirve al hidalgo, con quien llega al máximo su desventura. La casa del escudero, las calles, la huerta en los alrededores, lugar de galanteo, están descritas, según Dámasc Alonso (75) con pinceladas sutiles pero precisas. En los episodios que siguen al tercero -con el fraile de la merced, el buldero, el maestro de pintar panderos-, o no se indica el lugar concreto, o la acción se desarrolla, en el caso del engaño de las bulas, en un ambiente aldeano. A partir de ahí, sitúa inequívocamente otra vez en Toledo el inicio del ascenso personal con el dinero que gana como aguador, y la conclusión de dicho ascenso.

Resulta significativo que sea en torno a Toledo donde se desarrolla su vida, y que en esta ciudad, como centro, sea donde concluya su experiencia y donde lleve a cabo su integración en la sociedad (76) cuyo derrumbamiento ha constatado.

Guzmán de Alfarache hace el siguiente recorrido:



Pero lo que destaca del trayecto es la trabazón que muestra con las etapas del devenir personal del personaje. La tendencia general es que los cambios hacia arriba o hacia abajo de la fortuna de Guzmán, hallen su correspondencia en el desplazamiento espacial circular. Así lo ve Maurice Molho, que utiliza este hecho destacable para su interpretación:

"En el Guzmán de Alfarache el trastocamiento de las situaciones se traduce también en términos de espacio. El espacio

se conjuga con el tiempo para asignar a Guzmán un itinerario, cuya configuración es la de un viaje de ida y vuelta [...]. El pícaro camina tras sus propios pasos en un sentido contrario y, de ciudad en ciudad, vuelve a encontrarse con la sombra negativa del Guzmán que él fue" (77).

Italia ocupa en el libro tanto espacio como España, y es la parte central del itinerario de Guzmán. Allí es a donde lo encaminan sus pasos, donde se confirma como pícaro estafador y de donde vuelve rico. En España, por el contrario, su ingenio se esteriliza a la hora de sacarle partido al dinero, y lo pierde todo. A su vez, dentro de ambos países hay contrastes más particularizados:

Según Molho, de Sevilla parte con su ambición y sueño de adolescente, y en ella, ya hombre, consuma su fracaso a la vuelta. A Madrid llega cubierto de harapos y mendigando, pero con las potencialidades de su personalidad intactas, y de allí parte para Italia aprovechando la transitoria ventaja de un robo que comete. Cuando regresa de nuevo a Madrid llega rico, pero con su torpe proceder inicia su fracaso, de manera que se ve obligado a salir de la Corte para evitar que su situación se deteriore más.

A Italia llega pobre y es engañado por su tío en Génova, y de allí vuelve bien vestido y convertido en un temible ladrón tras dejar a su tío vengado. La imagen que se nos da de Italia es doble y enfrentada consigo misma, como el personaje de Guzmán: es la tierra de la abundancia y la vida fácil, y propensa a favorecer el placer de los sentidos; sobre todo, y para los españoles, representaba el lucro. Pero también en Italia está Roma, que es la capital de la piedad y donde, contra la tendencia a la perdición, a Guzmán se le presenta en la persona del cardenal la posibilidad despreciada de regeneración espiritual.

Antes de ser llevado a Galeras ve frustrado su intento de marcharse a Indias. Es una opción más que no está desarrollada, pero interesa porque en otras obras picarescas el personaje viajará también a América, y en el Buscón se menciona como escapatoria inútil.

Pablos nace y vive su infancia en Segovia, de donde, huyendo de la ignominia familiar, marcha a Alcalá acompañando a su amo en los estudios. La vuelta a Segovia para recoger la herencia de su padre ahorcado y el encuentro con su tío, renuevan su vergüenza y revive su deseo de ser caballero. Se superpone paradójicamente este hecho a la decisión tomada poco antes en Alcalá de ser "bellaco con los bellacos". Será, pues, en el mar de la Corte donde Pablos se ejercite en la vida buscona que después afianza en Toledo y Sevilla.

2.1.3.- "LA VIDA". DIMENSIÓN TEMPORAL

El discurso picaresco y su objeto, el discurrir de una vida, son dos realidades temporales inseparables, de modo que la estructura temporal de las obras que estamos analizando ha de considerarse a partir de la interrelación entre ambas (ver más adelante 2.1.3.2.). De todas maneras, comenzamos aquí por aquellas cuestiones que contribuyan ante todo a completar el conocimiento de la aventura del pícaro.

2.1.3.1.

Aunque en el Lazarillo se mencionan hechos del transcurso temporal acordes con la evolución del carácter y actividades del personaje, así como con los lugares por donde transita, sólo relativamente se puede establecer una cronología de acuerdo con un tiempo medible objetivamente.

"...a la muerte de su padre «en la de los Gelves», Lázaro es niño de ocho años; entra al servicio del ciego «de buen mozuelo», cuando su hermanastro -hijo de Antona Pérez y el moreno Zaide- «se acabó de criar, y «supo andar», es decir, cuando Lázaro contaría doce o trece años; el tiempo que transcurre por los caminos de Castilla en compañía del mendigo queda indeterminado, pero difícilmente pudo pasar de un año; vive con el clérigo «cuasi seis meses» y menos de dos con el escudero; se asienta con el fraile de la Merced unos ocho días, está «cerca de cuatro meses» con el buldero y «cuatro años» con el capellán, del que se despide, pues, alrededor de los diecinueve; sirve «muy poco» al alguacil, se relaciona luego con el arcipreste de Sant Salvador, casa «con una criada suya», y detiene su narración «el mismo año que nuestro victorioso emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos», ya tras varios años de matrimonio" (78).

Según esta cronología presentada por Francisco Rico, Lázaro

tendría en el momento de ponerse a escribir su vida unos veintiún años, aunque si tenemos en cuenta las referencias a «la de los Gelves», y a las Cortes de Toledo, se pueden suponer otras edades.

Semejante o mayor imprecisión observamos en el Guzmán de Alfarache, donde el protagonista sale de su casa con unos doce años y concluye su vida narrada aún joven, con poco más de los treinta (79). Rara vez aparece el tiempo cronológico preciso, aunque se suelen señalar días de la semana en que ocurren determinados incidentes.

En el Buscón, aunque el tiempo está bastante indeterminado, hay partes, en el Libro III sobre todo, en que se precisa más el momento y la duración. Al comienzo transcurre un tiempo que pasa Pablos niño en su casa, y en el que ocurren distintos hechos, entre ellos el decisivo episodio del rey de gallos. Luego, otro período -ensanchado por la alusión a acontecimientos repetidos- en el pupilaje del dómine Cabra, al final del cual es todavía joven en edad de estudiar. Tras la experiencia del camino y la llegada a la universidad de Alcalá, pasa allí un año también con Don Diego. Los episodios de Alcalá, desligados de un tiempo definido, representan experiencias en que Pablos comienza a actuar agresivamente. Todavía adolescente, vive los episodios del viaje a Segovia y la vuelta a Madrid (incluidos en el libro II). Se indican las jornadas, y el ritmo de la narración es deliberadamente lento. A partir de este momento (libro III), combinando el narrador los tiempos generales con la descripción minuciosa -incluso con indicaciones de día y hora- en distintos episodios, completa Pablos su desarrollo -el interés por los asuntos de amor, al tiempo que se decanta por su actividad pícara, es un índice de ese desarrollo- y afianzamiento en la vida moralmente degradada. Los últimos acontecimientos se suceden con más rapidez, hasta llegar a la simple mención de su estancia en las Indias, reproduciendo la impresión en el personaje de un tiempo que pasa y ha pasado (80).

Hemos entrado, a propósito del Buscón, en consideraciones sobre el discurso narrativo porque lo que más nos interesa son

las elipsis, detenciones y aceleraciones de la escritura, observables también en el Lazarillo y Guzmán de Alfarache. En el Guzmán, por ejemplo, no es casual que toda la primera parte se dedique sólo a unos cuatro años de la vida del protagonista, y, a medida que avanza la narración, despacha en menos páginas sucesos más prolongados. Sobre esto volveremos más adelante a propósito del tiempo psicológico.

Dos aspectos referidos al tiempo de la aventura conviene tener en cuenta. Uno es que, como ha puesto de relieve Edmond Cros (81), en el Buscón son muy significativas, por su poder simbolizador, las alusiones al tiempo del carnaval y la cuaresma. Más importante es el hecho de que en Lazarillo se introduzcan en la aventura narrada algunas referencias al tiempo histórico ("la de los Gelves", etc.). Se trata de hechos históricamente constatables que, al igual que los espacios localizables extratextualmente, refuerzan la verosimilitud del relato y, sobre todo, lo enriquecen al matizarlo con significados históricos.

A partir de todo lo anteriormente dicho se concluye que las referencias temporales no son en general muy abundantes en las tres obras objeto de análisis. La narración, además, sigue el orden cronológico lineal de los acontecimientos narrados, sin hacerse uso de los retrocesos o saltos en el tiempo, quizás porque, sumido el narrador en su propia experiencia solitaria, no pasa a cruzarse con la suya la aventura prolongada de ningún otro sujeto, y quizás también porque se quiere resaltar con la linealidad cronológica la trabazón de las repetidas experiencias del protagonista.

Si a la continuidad inevitable del tiempo añadimos las detenciones episódicas y aceleraciones que se producen en el tratamiento del mismo, comprobamos que éste ha sido un agente de primer orden con el que se las ha tenido que ver el sujeto protagonista. El tiempo no es sólo una condición de las acciones o acontecimientos, sino también un agente más que puede dejar irrealizada una posibilidad narrativa abierta o coadyuvar a su conclusión. Es amigo o enemigo según se sepa actuar en el momento oportuno o no,

y las coincidencias, es decir, el cruce de distintas temporalidades, abre cauces imprevistos al relato. Cobra un especial relieve en los episodios o burlas, donde se juega con los elementos del relato en estado casi puro, entre ellos el tiempo. Pero además, episodio tras episodio se va cumpliendo etapas de un tiempo vivido que hace al protagonista. La acción del tiempo le muestra distintas caras de las cosas y de sí mismo, y al valorar las nuevas realidades percibidas, obra en consecuencia.

2.1.3.2.

Precisamente, una de las razones de las detenciones y la morosidad narrativa en determinados episodios, es el resaltar los momentos más importantes de la formación de su ser actual, y más eficaces para su propósito de narrador. Conviene insistir, llegados a este punto, en que el tratamiento del tiempo va íntimamente unido al punto de vista y la voz narrativa. El yo narrativo se desdobra entre el yo que narra en el presente y el que actuó en el pasado, cuyas temporalidades acaban convergiendo en el punto en que la narración concluye (82). Pero el tiempo pasado queda plegado a la conciencia que el narrador tiene en el momento que escribe, de modo que adquiere relevancia en cuanto ha sido vivido y experimentado: ha dejado huella. Por eso el tiempo de la historia es tanto o más que tiempo cronológico, tiempo psicológico.

Según Claudio Guillén (83), en el Lazarillo el tiempo cronológico se ralentiza, detallándose más su transcurso, en aquellos momentos en que el héroe ve más acosada su vida. Esta lentitud se corresponde con el tiempo psicológicamente experimentado en aquellos momentos en que lo embargaba la angustia.

2.1.3.3.

La decisiva intervención del factor tiempo, en razón de los efectos que ha ido produciendo en la vida del personaje narrador, y la conciencia que éste va adquiriendo del mismo -conciencia manifestada de un modo abstracto en diversas ocasiones por los narradores Guzmán y Pablos- otorgan a la estructura temporal gran impor-

tancia significativa.

Someter los infinitos datos de una vida a los estrictos límites de una historia narrada bajo una estructura temporal precisa, no sólo tiene como fin dar del mejor modo posible la impresión de una vida vivida, sino también darle un sentido y un valor como abstracción simbólica.

Según Joseph V. Ricapito, para quien Quevedo utiliza el tiempo narrativo siguiendo el modelo del autor del Lazarillo y Mateo Alemán, en el Buscón, lo mismo que en el Guzmán (84), sirve a la expresión de un ascetismo moral contrarreformista:

"Para hacer pasar el tiempo desapercibidamente, Quevedo manipula varios tiempos lentos y tiempos rápidos. La vida del Buscavidas se gasta hasta llegar a un punto donde ya no se puede recobrar esa vida, y de ahí en gran parte el mensaje moral de este gran moralista" (85).

2.1.4.- "PERSONAJE DE BAJA CONDICIÓN". EL HÉROE PICAresco Y LOS PERSONAJES DE SU ENTORNO

2.1.4.1.- Generalidades

A.- Ya hemos expuesto anteriormente (capítulo I) cómo la figura del pícaro debe considerarse partiendo de la construcción literaria de que forma parte, independientemente de que éste tome el nombre y algunos rasgos de personajes de la vida real, o de que pudiera existir en la tradición literaria anterior. Delimitando más los supuestos, hay que decir que en este análisis del personaje de la picaresca -o mejor dicho, de los personajes de los tres textos objeto de nuestro interés- se considera a estos personajes como entidades semióticamente construidas, es decir, como el efecto producido por la combinación de las proposiciones narrativas, tanto acciones (cómo actúan) como informaciones (cómo nos son presentados).

Podemos describir al personaje en varios niveles sucesivos. En un primer nivel, el de las acciones, éste es mero sujeto de proposiciones narrativas: ayudante, oponente, sujeto, etc. En un segundo nivel, si unimos todas las acciones que se le atribuyen, a las informaciones (directas o indirectas), tendremos un perfil más amplio y con contenido significativo, del personaje. Según la terminología de Greimas, el primero es actante y el segundo es actor. El efecto inmediato es el de tener ante nosotros, los lectores, a una persona; pero hay que decir que el personaje, no obstante, plasma una concepción variable históricamente de la estructura de la personalidad a la cual debe plegarse la necesidad de verosimilitud. Crear una psicología creíble o convincente no es sino guardar una aceptable coherencia en las relaciones entre los atributos que la encarnan.

B.- Teniendo en cuenta las relaciones actanciales, no hay héroe del relato, sino que cada actante es el héroe de su propia

secuencia (86). Sin embargo, al estar el desarrollo de la historia narrada unificado, tanto por la repetición de los rasgos caracterizadores de un mismo agente en cada una de las secuencias, como, en el plano de la narración, por la presencia de un yo narrativo, hablamos de un héroe o protagonista ayudado u obstaculizado en su intento de hacerse a sí mismo.

Se ha llamado antihéroe (87) al protagonista de la novela picaresca, pero el nombre es adecuado sólo si observamos los atributos y acciones de éste en relación con los del protagonista de otras narraciones cuya caracterización invierte. Y esto suponiendo que los valores no fueran relativizables y la actitud de Lázaro de Tormes no pudiera considerarse tan heroica como la de Anadís.

Pedro Salinas (88) distingue entre las acepciones del término héroe que aluden a la preeminencia de una persona estimada por sus altas cualidades, y aquella obra que se refiere al sujeto que centra la acción en una novela o drama, sin otra necesaria calificación. Con el siglo XVI, alguien que no es héroe -puesto que en la Edad Moderna cada humano comienza a ser sujeto de su propio destino- puede convertirse en héroe literario. Tal es el caso del pícaro, cuya personalidad y visión del mundo comienza a tener gran poder de atracción sobre otros géneros novelescos.

C.- El personaje como alma de la acción no puede aparecer sin la presencia de otro de los protagonistas del proceso narrativo: el narrador. Si el personaje es aquél de quien se nos habla, el narrador es la persona que nos habla, y depende de quién sea el narrador y qué visión tenga, para que el personaje adquiriera una faz u otra (89). En el caso de la picaresca hay una identidad entre narrador y personaje protagonista. De ello se deriva la ventaja de que nadie puede hablar del personaje mejor y con más conocimiento de causa que él mismo, pero, como se verá (apartado siguiente 2.2.), esta visión parcial acarrea como contrapartida una serie de limitaciones.

La identidad entre personaje y narrador complica y lleva al desconcierto a muchos estudios centrados en la figura del pícaro, porque hay ocasiones en la narración en que el acercamiento es to-

tal entre ambas entidades. Estanislao Ramón Trives (90) da un interesante tratamiento al problema cuando habla de "perspectiva y centauroismo en la picaresca".

2.1.4.2.- Relaciones actanciales

En el apartado relativo a la intriga no pudimos dejar de referirnos a los personajes, precisamente porque no se pueden considerar los incidentes sin atender a las acciones que unifican esos incidentes y los atribuyen a un mismo sujeto. Ahora queremos terminar la exposición tratando de la sintaxis de esas acciones.

Distinguiremos seis roles actanciales, según la conocida teorización de Greimas:

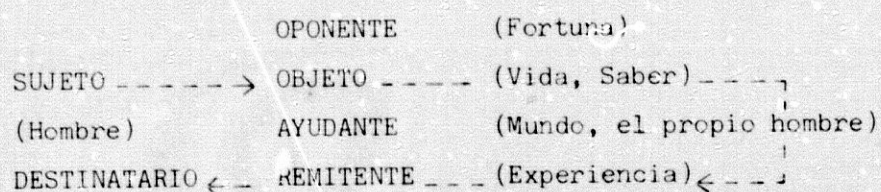
<u>Remitente</u>	<u>Destinatario</u>
<u>Sujeto</u>	<u>Objeto</u>
<u>Ayudante</u>	<u>Oponente</u>

Otras tipologías que se han hecho se acercan bastante a ésta sin que tengan el mismo poder clasificador (91).

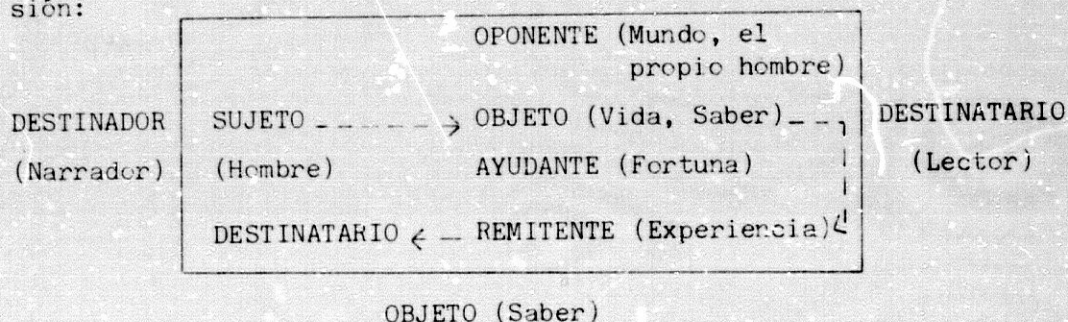
Lo aplicamos al Guzmán de Alfarache, que es la narración cuya sintaxis actancial parece más compleja. Pero antes hay que hacer dos observaciones. Primero recordemos que estas categorías no son fijas, sino relativas: las fuerzas que para un agente determinado se muestran como obstáculos (oponentes), para otro se pueden mostrar como ayudantes. Incluso el punto de vista cambia en un mismo agente, y aquella fuerza que en principio se considera oponente, por la actuación de un consejero (remitente de valoración) por ejemplo, puede pasar a considerarla como ayudante. Creemos ver este juego abstracto materializado en el Guzmán de Alfarache, donde se observan claramente dos perspectivas: una es la del actor Guzmán, y otra la del narrador que ante las mismas acciones ofrece una valoración opuesta. Y cabe otra observación que complica lo anteriormente dicho: en la medida en que en el personaje de Guzmán se dan objetivos contrapuestos (ver 2.1.1.), hay en él roles actanciales contrapuestos y, por tanto, una lucha interna.

El esquema global de los actantes, por esta doble perspectiva, presenta dos posibilidades:

A.- Tal como se da el esquema para Guzmán actor:



B.- Tal como se da para Guzmán narrador después de la conversión:



Para su correcta interpretación hay que tener en cuenta los siguientes pormenores:

- La vida como objeto valor tiene distinto significado en uno y otro cuadro.

- El propio hombre puede ser aliado u obstáculo de sí mismo; en Guzmán ya hemos visto que se da una lucha entre ambos.

- Mundo es tanto la acción de la fortuna, como la acción de otros hombres en cuanto favorecen los intereses terrenales. Llamamos estrictamente fortuna a lo que tiene de hecho providencial, acicate para la moral recta.

Tanto el ayudante como el obstáculo, remitente, destinatario, y objeto, se encarnan casi siempre en personajes concretos de la novela. La configuración de los actantes, sean personajes u otras fuerzas, es lo que seguidamente interesa desvelar; lo que equivale a un desarrollo del esquema antes ensayado.

En los capítulos iniciales del Guzmán de Alfarache se va ya

perfilando el esquema actancial. Lo que mueve a Guzmán (E. Scurliau (92) lo llama fuerza temática) y el objeto valor que persigue no tienen una concreción determinada, e irán adoptando sucesivas configuraciones. A diferencia de lo que ocurre en el Buscón, donde Pablos encarna la aspiración de ser caballero, en el Lazarillo tampoco hay concreción y su acción es fundamentalmente defensiva (93).

Una primera configuración de la aspiración del pícaro podía ser la quietud o ausencia de "cuidados", que es la que predomina en Lazarillo de Tormes y tanta importancia tiene, con otro sentido, en Marcos de Obregón, de Vicente Espinel (94). También tiene como punto de mira el ser un "buen hombre" (95) a semejanza de sus progenitores, es decir, se proponen no dilapidar el caudal de la sangre. Puede parecer paradójico -si es que la paradoja en estas obras es algo extraño-, pero en el momento en que Guzmán o Lázaro salen de su casa confían en ser como sus padres, que en ese momento no tienen delante porque ha muerto. Luego, el narrador deja las cosas en su sitio y por medio de la ironía más cáustica hace ver que el tener tales padres era antes que nada una carga. Pablos, sin embargo, parte de su casa al saber que para sus aspiraciones la presencia de sus padres es un impedimento. Así lo confiesa en su relato; y por eso el mecanismo más burdo de que habla Francisco Rico (96), frente a las ironías y el dejar entrever de Guzmán y Lázaro. Porque Pablos, inocentemente, lleva todas sus pretensiones al terreno del honor, y para salir con ellas adelante tiene que dejar de ser tenido por hijo de padres infames. Lázaro y Guzmán, inocentemente también, son los continuadores de una práctica familiar donde junto al bajo origen se mezclan cualidades nobles, como el amor, en el caso del padrastro de Lázaro; donde existe conciencia del valor de ser honrado, al menos externamente, caso de la madre de Lázaro y los padres de Guzmán; donde se practica la religión, al mismo tiempo que se sacrifica la virtud ante las apetencias sensuales. Todo este revuelto de circunstancias ha de ir poniéndose en claro con la experiencia y el transcurso

del tiempo, y luego, en su narración, utilizará los datos familiares como mejor convenga a sus propósitos.

No es de extrañar que Guzmán oculte su ascendencia cambiándose el nombre, porque, aparte del valor simbólico que puede tener, como persona que se hace a sí misma (97), sus padres habían terminado adquiriendo mal crédito en Sevilla. Pero, pese a todo, quiere "conocer su sangre", es decir, remontar la condición familiar ocasionalmente adversa en España, al encontrarse en un medio social donde actividades mercantiles y estimación se hallen a la par (98). Sin duda, en la mente de estos muchachos, honra, virtud y dinero están unidos, como valores dominantes de su sociedad que habían penetrado en sus familias. En el camino que deben seguir para conseguirlos y en la imposible armonización, que implica el rechazo de alguno de ellos, se halla en gran medida el problema del pícaro. Claro está que estos valores quedan olvidados y postergados si falta el sustento primordial, el alimento.

Junto a éstos está el deseo de peregrinar y ver mundo, formulado así en el Guzmán de Alfarache y en otras obras donde el desplazamiento se realiza como un viaje largo. A los pícaros el viaje les abre la promesa de consecución de todos los bienes antes enumerados que hemos sintetizado bajo el término "vida". Pero ¿y la quietud? (99) He ahí el conflicto de estos personajes, que tratando de superar su condición se obligan a desarraigarse, a extrañarse de su sociedad. Disconformes con el lugar que ocupan, su inquietud los impele al deambular geográfico y a transformar su persona, a experimentar condiciones sin poder acogerse a ninguna de ellas. El viaje no es sólo promesa de felicidad, o mejor dicho, ésta solamente se consigue tras superar un futuro incierto, donde el que viaja se tiene que enfrentar a un sinnúmero de obstáculos que lo ponen a prueba y a los que tiene que vencer para volver triunfante (100). El resultado del viaje es lo que califica al hombre como tal, y su exposición al mundo tiene mucho de ritual de superación de las limitaciones que éste impone, después de haberlas soportado. Por eso, muchos aventureros después de haber consumido

su vida en guerras, viajes, etc., acaban en el desprecio de todo aquello que antes habían profesado y se retiran a una vida espiritual (101).

Vistos los objetivos más o menos conscientes, ¿cuáles son los obstáculos que se interponen? Sencillamente todas aquellas realidades que se resisten a ser un medio para sus aspiraciones, y aquí caben tanto los fenómenos naturales -más acusados a medida que estas novelas tienden a la aventura- como el egoísmo de los demás personajes. El pícaro necesita aliados, es decir, convertir a los oponentes en ayudantes, y como observa que los pactos sociales no son respetados, recurre a hacer de los demás, aliados suyos contra la voluntad de ellos, convirtiéndolos en objeto de engaños y agresiones. A su vez, por reacción de los demás, el pícaro acrecienta su indefensión con el rechazo y el desprecio que se ve obligado a sufrir(102).

En Lazarillo de Tormes se comportan como oponentes el amo avariento o pobre, la prohibición de que los pobres de fuera puedan mendigar en Toledo, las habladurías, etc. Todo ello, unido al condicionamiento de su humilde nacimiento, se considera una acción adversa de la fortuna. Pero la rueda gira y siempre hay un angélico calderero o unas mujeres que socorran al desdichado Lázaro y le ayudan a que pueda soportar los reveses. El ciego lo había preparado para la lucha, y desde entonces no sufre ningún contratiempo del que no saque algún provecho, pues la adversa fortuna hace a los hombres resignados y fuertes, resultándoles tras esto todo más fácil. Así, a fuerza de voluntad, es el propio Lázaro quien se convierte en artífice de su éxito.

Guzmán también se enfrenta a numerosos obstáculos que hemos denominado bajo el término general de fortuna (103). Ya desde su salida de Sevilla, la mesonera, el ventero, etc., se aprovechan de las necesidades que provocan en Guzmán el hambre y el cansancio, para, rompiendo el pacto comercial y no respetando siquiera el deber de la caridad, sacar mejor beneficio. Igual los servidores de la justicia que actúan negligentemente o utilizan

su profesión para su exclusivo provecho. Como contrapartida, en este momento en que Guzmán es el sujeto paciente que aún no ha respondido, los clérigos le aconsejan que no se vengue. Desde el primer momento es destinatario de dos enseñanzas, una es la de la bondad moral y otra la de la conveniencia de utilizar las mismas armas que los enemigos. Respecto a la primera, posee el saber hacer y el deber hacer, pero las enseñanzas caen en saco roto porque le falta el querer hacer y el poder hacer, es decir, la voluntad y las circunstancias favorables. Sin embargo, las circunstancias, lo que en el esquema hemos llamado mundo, siempre se disponen para que se oriente en el camino de la perdición. Pero son también estas mismas circunstancias las que, una vez disipados los bienes terrenales, le muestran su perdición y le recuerdan el deber hacer de la enseñanza de los clérigos que después ha ido completando. Guzmán, por eso, es un personaje bifronte, como Jano. Lleva dentro de sí un ayudante para su salvación y un oponente para la condenación que en determinados momentos actúan; pero también hay en él un ayudante para la perdición y un oponente para la salvación que no se inhiben en ningún momento.

La galería de personajes que ocupan la posición de unos u otros (aliados u oponentes) son muchos. Entre los que confían en Guzmán y le ayudan, figuran el cardenal de Roma que le permite encauzar su ingenio hacia fines no nocivos, el predicador de Sevilla y todos aquellos que son caritativos con él. Estos, aunque al ser engañados por Guzmán se conviertan en aliados de sus fechorías, al mismo tiempo le están comunicando la necesidad del bien moral.

Muchos más son aquellos personajes que no se prestan a colaborar, o de aviesas intenciones para con él, a quienes Guzmán vence y transforma en sus aliados involuntarios, o, en el caso de que él sea vencido, proporcionan a Guzmán la ocasión de afilar las armas de su venganza.

En el tramo final del relato, la derrota definitiva de la que es causante las faltas cometidas -y en este sentido la fortuna se comporta como retribuidor-, induce a Guzmán a reconocer su error.

Antes se ha hablado del objetivo fundamental que hemos llamado vida, aquello que mueve al protagonista. (Según la lógica de las acciones de Lazarillo, Guzmán y Buscón, podemos pensar que los demás personajes, que en su aparición ocasional ofrecen parte de una personalidad en esencia semejante a la del pícaro, tienen los mismos móviles, o al menos, para la mayoría de ellos, así lo quiere dar a entender el narrador). Pero del mismo modo que la secuencia fundamental o intriga principal se descomponía en secuencias episódicas, el objetivo general aparece representado en multitud de objetivos parciales. Así ocurre, por citar alguno, en el episodio aparentemente marginal en que, yendo de galán por Toledo, es engañado repetidas veces por las mujeres. Es el amor lo que incita a Guzmán, pero el amor aquí representa el poder de la pasión y la ofuscación de la razón, falta que es aprovechada por el adversario, en este caso las mujeres. En ésta como en otras ocasiones los intentos de realización erótica se ven frustrados y acaban en burla.

También se puede perseguir la obtención de dinero, con todo lo que éste representa: el poder económico abre la puerta a la posibilidad erótica, al halago de los demás, al fingimiento del honor, que a su vez es medio para poder obtener más dinero, etc. Otras muchas incitaciones son el deseo de venganza, la necesidad de recuperar lo que se ha perdido, la pasión del juego, la necesidad de demostrar ingenio o superioridad intelectual, etc.

Observamos que en el Lazarillo, al principio sobre todo, sus fines son muy primarios: satisfacer el hambre con el pan, el vino y la salchicha. Después ahorra dinero y esas necesidades se completan con vestido, espada y todo aquello que lo califique como hombre de bien, o lo que él considera un status digno. Precisamente lo que mueve a Lázaro a mostrarse pasivo y dejar pasar en el escollo mencionado al final, es la conservación de ese bienestar conseguido.

2.1.4.3.- Carácter y psicología del pícaro y los demás personajes

A través de las distintas situaciones se nos van revelando

los personajes:

1.- Si éstos son principales o secundarios dependerá de si la secuencia o secuencias narrativas de que participan es relevante o no para la marcha de la acción principal.

2.- Pero en cualquier caso tienen toda importancia temática, porque además de la funcionalidad del hacer, en la que muchos de ellos pueden coincidir en cuanto actantes, hemos de tener en cuenta el significado de las acciones.

Respecto a lo dicho en primer lugar, sabemos que en las narraciones picarescas sólo hay un personaje continuamente presente, aunque sea como espectador, en todos los episodios; es el llamado protagonista. Los demás personajes, siempre desempeñando una función narrativa y significativa en su secuencia, son generalmente episódicos. Lo son en el Lazarillo donde, a cambio, símbolos y situaciones claves del pasado del protagonista -el vino, el amancebamiento de la madre, la buena garganta de Lázaro- son los que se proyectan a modo de profecía sobre su futuro. Igual ocurre en el Buscón, pero aquí destacan los personajes que vuelven: su tío y su antiguo amo don Diego, quienes al reaparecer en la vida de Pablos le recuerdan su infamia. Uno se la recuerda al mismo Pablos -lo que, por vergüenza, le lleva a fingirse caballero-, y otro a toda la sociedad para que no se deje engañar y desenmascarar al noble fingido. En Guzmán de Alfarache hay recurrencia de lugares, como sabemos, y unidos a ellos, de personajes: la madre en Sevilla y el pariente de Génova. Otros permanecen en relación con el protagonista durante algún tramo de la narración, y entre ellos destaca Sayavedra, que había colaborado en el robo a Guzmán y será su criado y compañero de fechorías en todo el libro II de la segunda parte. Salvando las distancias, que son muchas, se puede comparar esta relación con la de Pablos y D. Diego en el Buscón. En la pareja Sayavedra-Guzmán, uno quiere usurpar la personalidad al otro, y en el caso de Pablos, éste quiere usurpar la calidad de la persona de su amo D. Diego.

Por lo que respecta al punto segundo, los personajes están

caracterizados por lo que hacen más que por sus pensamientos. Es así porque las acciones de éstos es lo que interesa al pícaro, ya que repercuten en sus proyectos. Y en cualquier caso, aunque los personajes secundarios manifiesten sus ideas, éstas estarán pasadas por el filtro narrativo del pícaro narrador. El protagonista, por ser el narrador, está en condiciones de descubrir su interioridad, lo que se puede llamar su psicología (104). Nos habla de sus motivaciones últimas, y de aquellas que entran en contradicción con su conducta, por lo que su carácter es siempre más complejo; aunque, como señala E. Cros para la figura de Guzmán (105), en algunos detalles derivados de ser hijo de judío genovés no puede dejar de plegarse al estereotipo. Sobre la presentación de los personajes episódicos dice el crítico francés lo siguiente:

"La creación de los personajes, de la Edad Media al Siglo de Oro, está sometida a la influencia de Cicerón (De inventione) y Horacio (De arte poetica) y, más directamente, a las artes poéticas medievales. Con excelente criterio, Edmond Faral notaba que a partir del liberalismo de las sugerencias oratorias y poéticas, «los hombres de la Edad Media, haciendo caso omiso de los individuos, sólo tuvieron en cuenta las categorías que los incluían»; esa desviación de las teorías explica la proliferación de los tipos en muchas obras" (106).

Nos aparecen en la narración bajo unas escuetas características de las categorías en que se incluyen; características que suelen ser siempre virtudes o vicios. Por ejemplo, se tiende a ver al francés como lujurioso, al judío como usurero, etc.

Del ciego en el Lazarillo se dice: "Jamás tan avariento ni mezquino hombre no vi" (107) y seguidamente la acción que se le atribuye significa la avaricia y la astucia.

El embajador de Francia "Era muy discreto, compuessto, virtuoso, gentil estudiante y amigo de tales. Tenía las calidades que pide semejante plaza. Mas en medio della, en lo mejor de todo estaba sembrado y nacido un «pero» [...] Era enamorado, que no hay carne tan sana..."(108). Y su enamoramiento de una dama romana

acarrea dificultades a su criado Guzmán y a él mismo. Con todo, en este personaje hay cierta complejidad; en otros, como los médicos que le aplican a Guzmán la falsa cura en casa del cardenal, hay un sólo rasgo dominante:

"En esto vacilaba cuando en la codicia y avaricia de los cirujanos hallé abierta la puerta de mi remedio". Y los médicos seguidamente le demuestran su codicia (109).

El conocimiento de esta psicología elemental es lo que permite al pícaro tener habilidad operativa y sentido práctico. Trazar una fechoría no es sino prever cómo van a reaccionar ante distintos estímulos y situaciones los demás participantes.

En el Buscón también se dan por supuestos los clichés de carácter: "La bercera -que siempre son desvergonzadas- empezó a dar voces..."(110); y sobre todos domina el de la falsedad, hasta convertirse los personajes en seres que dan, no ya en el vicio, sino en el disparate y la locura. Sobresale con mucho sobre las otras obras, la importancia de las descripciones externas de personajes y acciones:

"Salió un mulatazo mostrando las presas, con un sombrero enjerto en guardasol, y un colete de ante debajo de una ropilla suelta y llena de cintas, zambo de piernas a lo águila imperial, la cara con un per signum crucis de inimicis suis..."(111)

Respecto a la descripción del aspecto externo de los personajes (ya hemos visto que se muestran sobre todo actuando), cuando se produce, tanto en el Buscón como en las otras obras, se dejan ver dos determinantes propios de toda la literatura del siglo de Oro:

Uno es que las cualidades internas de los personajes se ha de corresponder con la fisonomía. Así, al noble le corresponde ser representado con porte y ademanes dignos, mientras que los inferiores pueden retratarse para producir risa -no olvidemos que la picaresca en esencia pertenece al "genus humile"- por su tosquedad o desaliño. Sin embargo, al tiempo que actúan, estos supuestos son cuestionados; y según el cariz de esta problemática se pueden

establecer diferencias entre las obras. En Guzmán se ignora en lo posible la ley, atendiendo al comportamiento como criterio de valoración. El narrador cita en un momento el proverbio "virtudes vencen señales", y en otros momentos, a la inversa, el signo positivo de la belleza de la mujer oculta aviesas intenciones. El autor del Buscón, dando tanta importancia a la descripción, pone su empeño en quitar consistencia, precisamente por el exceso, a todo aquello que puede tener apariencia de realidad.

Del Lazarillo la crítica ha dicho que los personajes son tipos que representan a la sociedad española coetánea. Según Francisco Rico, en ello algo hay de cierto, y observa lo que dichos personajes tienen de representantes de una condición genérica en la carencia de nombre propio -a excepción de "las humildes figurillas menores (los padres, el morisco, evocados rápidamente pero no sin concederles una dimensión humana, de realidad, casi insólita en las letras de la época)"-y en la forma que tiene el autor de referirse a ellos (112). Pero también observa que en otras ocasiones la alusión al arquetipo funciona como recurso individualizador, y cita, entre otros, este pasaje:

"Tornando al bueno de mi ciego y contando sus cosas, Vuestra Merced sepa que, desde que Dios crió el mundo, ninguno formó más astuto ni sagaz. En su oficio era un águila. Ciento y tantas oraciones sabía de coro. Un tono bajo, reposado y muy sonable que hacía resonar la iglesia donde rezaba; un rostro humilde y devoto, que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer" (113).

El saltar del singular al plural cuando está hablando de alguno de sus amos, o los comentarios que incluye en su narración, son una insistencia en la generalización, y de esa forma el autor ataca a la categoría de los clérigos lujuriosos o sin caridad, o la categoría de los presuntuosos hidalgos, "pero -insiste Rico- creaba un clérigo, un hidalgo, un cuestor, en quienes los rasgos típicos -valga la paradoja- aparecen confirmados en formulaciones

muy individualizadas. Y, sobre todo, ponía en pie a un hombre, Lázaro de Tormes" (114).

Frente a otras opiniones, F. Rico sostiene que entre los "niveles de significación" del Lazarillo tiene prioridad "el artístico deseo de retratar a un hombre, Lázaro, en su singularidad" (115). Esta intención queda demostrada por la distinta atención que le presta frente a sus antagonistas, por ejemplo, en el lento proceso en que Lázaro, al tiempo que cambia su afecto hacia él, va conociendo a su amo el escudero, mientras que el hidalgo presenta una faceta única: "su preocupación por la negra honra (y en tal esquematismo queda de manifiesto la intención sarcástica y didáctica)".

"Frente al clérigo o al buldero, figuras estáticas que presentan un solo rasgo al que se pretende fustigar -avaricia, rapacería-, presentados unilateralmente, sin pasado, Lázaro aparece ante los ojos del lector im Werden, en evolución y cambio siempre motivado: lo que es sólo se explica por lo que ha sido y por lo que ha obrado sobre él" (116).

Respecto al Guzmán de Alfarache, antes hemos hablado de la evolución del pícaro desde su iniciación al mundo hasta su conversión y su paso a narrador moralizante. Son, por tanto, los momentos más determinantes de ese proceso (117) los que están recreados de manera más minuciosa: el del Guzmán que llega a la venta y le dan una tortilla de huevos empollados, del esportillero, del que es rechazado por pobre y luego comprueba el poder del dinero, del galeote... En ellos los motivos del obrar del protagonista aparecen de modo más explícito. Estos motivos son los numerosos condicionamientos (118), personales y del mundo exterior, ya mencionados.

En otros lugares de la obra, su personalidad está presentada de forma más esquemática y generalizadora, menos desarrollada como procesos individuales parciales -Rico lo señala para todo el libro III de la 2ª parte-, pero no afectan a la trayectoria del conjunto. Según Francisco Rico:

"Alemán dotó a su criatura de los rasgos de carácter que supuso más oportunos para dar la ilusión artística de la conducta de un cierto hombre de la vida real, y creo indudable -con los innumerables lectores antiguos que aclamaron al Pícaro-que con buen tino". Los rasgos fundamentales son "el deseo de honra y preeminencia social[.]; la poderosa imaginación, que lo tiene tantas veces entre miedos y esperanzas ; la inconstancia y la debilidad frente a la fortuna adversa o la tentación que explican unitariamente muchas de las que se han considerado contradicciones; la aspiración al conocimiento de sí mismo y la consiguiente conciencia del pecado, en tanto las obras no acompañan a la fe, inquebrantable por más que a veces reducidas al mero cumplir con la parroquia" (119).

El talante reflexivo y la capacidad de problematizar la realidad cotidiana ya se halla presente de manera incipiente, antes incluso de andar por el mundo: nada más salir de casa y en su soledad el monólogo reflexivo es la única manera de comunicación (ver los apartados siguientes). Pero además de estos rasgos que tienen una funcionalidad doctrinal, también hay otros, fruto de la observación, que refuerzan la solidez de Guzmán como persona humana. Sobre los demás personajes, Guzmán puede concluir:

"En todos cuantos traté fueron pocos los que hallé que no caminaban a el norte de su interés propio y al paso de su gusto, con deseo de engañar, sin amistad que lo fuese, sin caridad, sin verdad ni vergüenza" (120).

Y esta conclusión extraída de su experiencia es la que le lleva a presentar a los otros personajes con rasgos muy simples generalmente: los defectos que él ha sufrido en su propia persona. Gonzalo Sobejano (121) enumera los tipos humanos y sociales que son blanco de sus ataques y sátiras.

PARTE I

Libro I -Mercaderes rapaces; escribanos y jueces venales;
[afeminados (Cap.I)].

- Dueñas (Cap. II).
- Regidores, proveedores, comisarios, ricachos inhumanos, panaderos (Cap. III).
- Villanos (Cap. V y VIII).
- Cuadrilleros (Cap. VII).

- Libro II -Ricos descontentos (122), poseídos de falsa vergüenza, venteros y posaderos (Cap. I).
- Cargadores (123), vanagloriosos (Cap. II).
 - Usurpadores de oficios ajenos, eclesiásticos (Cap. III).
 - Justos preteridos, favorecedores injustos, confesores demasiado tolerantes, criados, ministros de justicia, sastres, boticarios, médicos (Cap. IV).
 - Jugadores, malos vasallos, ricos marirrotos, amos mezquinos (Cap. V).
 - Borrachos (Cap. VII).
 - Militares, españoles (Cap. IX).
 - Privados (Cap. X).

- Libro III -Aduladores, ricos que explotan a los pobres (Cap. I).
- Gentes sin conciencia, pretendientes (Cap. V).
 - Falsos mendigos y ricos avarientos (Cap. VI).
 - Jugadores (Cap. IX).
 - anfarrones (Cap. X).

PARTE II

- Libro I -Poderosos hostiles a la virtud, juglares y chocarreros, mujeres enamoriscadas (Cap. II).
- Engañadores, viejos indecorosos, hechiceras y gitanas, presumidos sin letras (Cap. III).
 - Criados lisonjeros, hombres públicos (Cap. VI).
 - Aduladores, poderosos injustos (Cap. VII).
 - Mujeres murmuradoras, jueces que yerran en las penas (VIII).

Libro II -Pobres por vicio, falsos amigos (Cap. I).

-Profanadores de templos, acusadores falsos, malos iracundos (Cap. II).

-Jueces venales, pleiteadores, alguaciles, corchetes, carceleros, procuradores, escribanos, licenciados, jueces ordinarios, curiosos indiscretos (Cap. III).

-Hombres interesados, ladrones de marca mayor, milicia, nobles metidos a pícaros (Cap. IV).

-Fingidores de títulos que no poseen (Cap. VI).

-Hipócritas, testigos y ministros corruptibles, ladrones de bien, corregidores venales, ricos que se prevalecen de su riqueza, logreros, deshonestos, glotones, soberbios, murmuradores, fulleros (Cap. VII).

Libro III-Mujeres avarientas y embaucadoras, necios (Cap.I).

-Falsas doncellas, casamientos forzados (Cap. II).

-Mohatreros, matrimonios (Cap. III).

-Religiosos por interés material, simoniacos, señores del censo, amas y pupileros (Cap. IV).

-Rufianes de la corte, bellas que se venden (Cap.V).

-Simuladores (Cap. VII).

Guzmán pasa por muchas de estas categorías humanas, de ahí el polimorfismo que se destaca en él. El cambio de su personalidad, tanto en las sucesivas ocupaciones como en los vicios que éstas llevan anejos, es solidario con la evolución temporal y el desplazamiento espacial. El tiempo es lo que hace que el vicio, que es hábito, se vaya pegando por perseverar en el mal; también hace que se maduren sus ideas. El cambio de lugar le hace entrar en contacto con nuevas compañías, abrirle nuevas perspectivas y, sobre todo, ocultar su personalidad anterior. Como su calidad humana es mudable en su aspecto exterior, se introduce en el mundo como un factor más de engaño y confusión. Al mismo tiempo esa mutabilidad se interiorizará en una personalidad que no encuentra su "lugar" en la sociedad.

Sobre su sistema de ideas, Alberto del Monte niega el estoicismo (124), el cinismo o la representación de la filosofía natural (125), que se le atribuye al pícaro, porque -seguimos al crítico italiano- no se tiene en cuenta el examen del personaje en su integridad, sino sólo expresiones y juicios aislados emitidos por él. Según del Monte, estos rasgos de pensamiento, atractivos en sí mismos, dentro de su personalidad contribuyen a su miseria moral. Para del Monte, Guzmán es un caballero venido a menos, o mejor aún, un "burgués malogrado":

"Conserva el espíritu de aventura del caballero, pero ese espíritu carece de idealidad y no se ha transformado en el espíritu capitalista del burgués, sostenido por una nueva ética" (126).

Aparte de esta interpretación sociológica del personaje, hemos de añadir que el indagar en la filiación que el trazado del pícaro tiene con concepciones filosóficas como el escepticismo, estoicismo, etc., tan en boga en las postrimerías del siglo XVI, es por lo menos clarificador. Pero pensamos que no es una cuestión que se refiera sólo al personaje, sino que hay que tener en cuenta también los aspectos narrativos, incluyendo las moralizaciones del narrador.

Lo que más llama la atención de la personalidad de Pablos, el protagonista del Buscón, es que se mueve por un sentimiento único: la confesada vergüenza de sus orígenes familiares. Es ésta una vergüenza, no moral, sino utilitaria y social, en cuanto la sufre al ver obstaculizados sus deseos de ser señor. El que sea presentado prácticamente bajo un sentimiento único es una simplificación excesiva en la caracterización de un personaje novelesco. Díaz Migoyo lo explica atinadamente atribuyendo a Pablos narrador la intención de presentarse así para mostrarse, en cuanto narrador, como superador de su pasado al contar de un modo divertido y no implicándose afectivamente en lo sucedido (127). La voz del narrador se atribuiría así toda la personalidad de Pablos. Otros, como Maurice Molho (128), lo atribuyen al estilo de pensar y de escribir de Quevedo.

Al ser el móvil y los obstáculos únicos, no existe esa dialéctica interna que hemos observado en la persona de Guzmán. Aunque para el lector, Pablos actúa contrariamente a lo que se propone, él no muestra cómo vive esa contradicción, sino que simplemente actúa de acuerdo con la capacidad que su mundo le otorga; y en él se mueve con actitudes un tanto mecánicas. La venganza, por ejemplo, no se da como un sentimiento vivido, con la pugna interior frente a la obligación moral de no devolver mal por mal que muestra en muchos casos Guzmán, sino que es una actuación según una mera lógica de acciones.

Por eso dice del Monte que "en el Buscón no existe un contraste entre el individuo y la sociedad sino una adhesión del pícaro a la sociedad hostil y condenada" (129).

El proceso picaresco es el mismo: la búsqueda de una posición en la sociedad, pero vacío de contenido. Así lo expone Maurice Molho:

"el «yo» de Pablos de Segovia no se asocia a una mirada que vuelve al interior del ser, sino que más bien es radicalmente extrovertida. El aporético Buscón quevediano es un personaje vacío que no tiene en el libro otra función que la de actuar y mirar, sin jamás contemplarse a sí mismo, sin ponderar nunca su acción conforme al criterio de una moral o de una dogmática universales, que, al parecer, no puede concernir a la abstracta mecánica de su ser" (130).

Los demás personajes, a excepción de don Diego:

"están contruidos según un principio idéntico y recíproco. Es decir, que, desprovistos de interioridad, sólo se aparecen al pícaro que los percibe, con el aspecto de exterioridades caricaturescas y monstruosas. Pero a diferencia de Pablos, que habla y no se ve, ellos son vistos -y, en consecuencia, descritos- bajo una luz que acusa el carácter grotesco de sus actitudes y de sus frases" (131).

Los personajes, a través del estilo quevedesco son degradados a organismos fisiológicos, si no a cosas. Pero hay un personaje

que permanece con sus rasgos humanos; éste es don Diego, que encarna el honor de que Pablos carece. Tenemos, pues, un honor y un antihonor positivamente enfrentados, el lugar de uno de los cuales no puede ser ocupado por el otro.

1. Aristóteles, Poética, Madrid, Editora Nacional, 1982; págs. 70 y 109.
2. Ob. cit., pág. 70.
3. Samuel Gili Gaya, "Picaresca", Diccionario de literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pág. 709. Colocamos como título de los apartados de este capítulo, una opinión extendida o un tópico sobre el género que seguidamente se precisa o, si es necesario, se desmiente.
4. "La lógica de los posibles narrativos", Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 87-109; v. pág. 90.
5. Que se le pueda llamar novela o no es una cuestión que tiene más que ver con la dimensión verbal, algo que por ahora no nos interesa.
6. Sobre las razones véase más adelante 2.1.1.4 B.
7. Gerard Genette, "Fronteras del relato", Análisis estructural del relato, cit., págs. 193-208; v. págs. 203 y 206-207.
8. El narrador del Lazarillo hace una síntesis de este tipo: subir (los hombres) siendo bajos. Lazarillo de Tormes, edic. de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983 (4 edic.).
9. Sobre el grado de cerrazón o apertura de la trama narrativa, véase más adelante 2.1.1.5.
10. Ob. cit., págs. 88-89.
11. Que no tiene por qué corresponder con el personaje. En Guzmán, por ejemplo, se dan dos actuaciones encontradas en un mismo personaje.
12. Para lo referente a la valoración: Grupo de Entrevernes, Análisis semiótico de los textos, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982; págs. 55-68.
13. V. más adelante 2.1.1.3.
14. Todos tienen cierta conciencia de la situación personal de la que parten, incluso, como Lazarillo, son dueños de ciertas observaciones sobre las cosas de su entorno; ello sin contar el ingenio innato susceptible de ser desarrollado en diversas orientaciones.
15. Esta confianza, aunque irónicamente considerada, es real en el protagonista infantil de la picaresca.
16. Sobre la primera burla que reciben Pablos y los demás protagonistas de la picaresca: G. Alfaro, "El despertar del pícaro", Romanische Forschungen, LXXX, 1968, págs. 44-52.

17. Interesa señalar, por ser otra experiencia significativa, el engaño erótico de que es objeto en Toledo y Malagón.
18. Jenaro Taléns indica que "el proceso que toda novela picaresca transforma en estructura concluye aquí"; Novela picaresca y práctica de la transgresión, Valencia, Júcar, 1975; pág. 73.
19. En este apartado hemos tenido que recurrir a hablar de personajes, lugares, etc - algo sobre lo que más adelante nos detendremos en particular - porque resulta imposible tratar de las funciones narrativas sin atender a lo que Barthes llama "indicios" e "informaciones"; véase "Introducción al análisis estructural de los relatos", Análisis estructural del relato, cit.
20. Con las posibilidades positivas o negativas; ver apartado 2.1.1.2.
21. Ob. cit., págs. 88-89.
22. Dado que ésta es una categoría abstracta que en el texto puede ser reconocida a distintos niveles, se pueden tomar como referencia los "episodios"; término familiar en el ámbito de estudio de la picaresca.
23. Bremond habla de "secuencias-tipo"; "Lógica de los posibles narrativos", Análisis estructural del relato, cit., pág. 89.
24. Bremond lo llama "trama".
25. Roland Barthes, ob. cit., págs. 9-43.
26. Así al menos lo entiende Arcadio López Casanova, Poesía y novela, Valencia, A. Bello, 1982, págs. 435-437 y 441.
27. La novela, Barcelona, Ariel, 1983, pág. 54.
28. En el apartado correspondiente señalamos las relaciones con la autobiografía de los siglos XVI y XVII; véase 2.2.4., en especial lo referente al origen y función de la autobiografía.
29. "Strategies de l'autobiographie au siècle d'or", L'autobiographie dans le monde hispanique, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980, págs. 115-137; v. págs. 133-134.
- 29*. Es falaz decir que los episodios se pueden suprimir o añadir algunos más. Quizás sea posible para la intriga, pero ésta se integra en un discurso que como globalidad no sigue sólo la lógica de la causalidad.
30. Ob. cit., pág. 27.
31. Ob. cit., págs. 27-28.
32. Al presentar las secuencias fundamentales dimos ya muestras de ubicación enclavada de secuencias.
33. Al contrario de lo que ocurre en la epopeya, el héroe picaresco es un héroe cambiante.

34. W. Kayser, sin embargo, incluye a la picaresca entre las novelas de espacio; Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1970; ver "Actitudes y formas de lo épico", págs. 484 y ss.
35. Hay un paralelismo entre la vida y el libro de la vida que debe ofrecer al lector ocasiones de admiración y entretenimiento.
36. El que un hecho presuponga otro que lo antecede cronológicamente no quiere decir que éste sea la causa de aquél.
37. Utilizamos un término de Jorge Luis Borges - comentado por A. López Casanova, ob. cit., págs. 454-455 - bastante significativo aquí, ya que la intervención de factores inesperados en el desarrollo de los episodios, a pesar de representar lo azaroso de la vida real, se deben ante todo a rigurosas leyes literarias donde los elementos importan más por su funcionalidad en el relato; véase más adelante a propósito de la inclusión del cuento risible en la picaresca.
38. Uno de los aspectos de la teoría de la admiratio era que en la solución de la dificultad radicaba cierto placer y aprovechamiento moral.
39. Según W. Kayser la forma preliteraria que habría detrás de estos microrrelatos o episodios es el "acontecimiento", que los estructura con principio, medio y fin, mientras que en el conjunto predomina el "espacio", forma a la que se debe la debilidad estructural de la novela picaresca.
40. "Cuando el hombre, en la experiencia real, combina un plan, explora imaginativamente los desarrollos de una situación, reflexiona sobre la marcha de la acción iniciada, rememora las fases del acontecimiento pasado, se cuenta a sí mismo los primeros relatos que podemos concebir"; Bremond, ob. cit., pág. 109.
41. También se utilizan, claro está, para la sátira o la ilustración de un ambiente social.
42. Véase Fernando Lázaro Carreter, "Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes", Abaco, I, 1969, págs. 45-134; es uno de los estudios que nos muestran cómo en el Lazarillo el relato folklórico se integra dentro de la unidad de la obra.
43. Folklore y literatura. El cuento oral en el siglo de oro, Barcelona, Crítica, 1978; también "De los cuentos tradicionales a la novela picaresca", La picaresca. Orígenes, textos y estructuras, Madrid, F. U. E., 1979, págs. 335 y ss.
44. Hace un estudio de ellas, Alan C. Soons, Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro, London, Tamesis Books, 1976.
45. Soons señala tres grados de incorporación: "abierto", "ligado por un solo extremo" y "cerrado". Refiriéndose al Buscón habla de dos tipos de episodios: aquellos que explican las desilusiones que Pablos interioriza en su personalidad y los que no son decisivos para la formación de su carácter; por ejemplo, Pablos se muestra meramente como figura de fabliella en el episodio de Poncio de Aguirre. Véase ob. cit., cap. V.
46. Roland Barthes, "Par où commencer?", Poétique, 1, 1970, pág. 4.

47. Gonzalo Díaz Migoyo, Estructura de la novela. Anatomía del Buscón, Madrid, Fundamentos, 1978, págs. 47 v ss.; sobre la organización dramática de su trama, ver págs. 151 y ss.
48. Jean Molino, ob. cit., pág. 133.
49. Ob. cit., pág. 21.
50. Paradójicamente la versión que con sus adiciones muestra más rotundamente la trama cerrada del Lazarillo.
51. Ob. cit., págs. 97-101.
52. Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, edic. de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, pág. 845.
53. Ob. cit., pág. 108.
54. Ob. cit., págs. 48 y ss.
55. Díaz Migoyo en el apartado sobre la verosimilización del autor se refiere a las razones por las que en el Buscón se utiliza una intriga dramática; entre ellas que no haya "núcleos semánticos" determinantes como en el Guzmán y Lazarillo; v. ob. cit., pág. 152.
56. Maurice Molho, Introducción al pensamiento picaresco, Salamanca, Anaya, 1972; trata la cuestión en págs. 161 y ss.
57. Ob. cit., pág. 165.
58. Benito Brancaforte (ed.), Guzmán de Alfarache, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 23-24.
59. G. Genette, ob. cit., págs. 193 y ss.
60. Guzmán de Alfarache, edic. cit., pág. 151.
61. Véase apartado 2.1.1.4.P.
62. "La naturaleza en la novela picaresca", Revista de Literatura, XXX, 1965, págs. 5-38.
63. En otros géneros narrativos, además, el resaltar las dimensiones obstaculizadoras del medio natural sirve para potenciar el valor de la aventura.
64. Algunos críticos han afirmado que Mateo Alemán estuvo en Italia, y, entre otras pruebas, han aducido esta descripción; otros, sin embargo, consideran que pudo haber descrito la ciudad de Florencia basándose en documentos.
65. Además de servir para el encarecimiento de su vida estudiantil, incluyendo el tópico del lugar ameno donde se asimila la doctrina, Alcalá tiene también el apacible prado donde se da el encuentro pecaminoso con Gracia.

66. Edmond Cros, Mateo Alemán. Introducción a su vida y a su obra, Salamanca, Anaya, 1971; pág. 90.
67. "Impresiones y descripciones de las ciudades españolas en las novelas picarescas del siglo de oro", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XL, 1964, págs. 309-326; y "Imágenes e impresiones de ciudades italianas...", Romanische Forschungen, LVI, 1964, págs. 334-352.
68. Frutos Gómez de las Cortinas, "El antihéroe y su actitud vital (Sentido de la novela picaresca)", Cuadernos de Literatura, VII, 1950, págs. 97-143; véase para la entrada del pícaro en contacto con el mundo abreviado de la venta, y la Corte.
69. Monique Joly, La "bourle" et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI-XVII siècles), Lille-Toulouse, Atelier national de reproduction de thèses, 1982; estudia la utilización que Mateo Alemán y otros autores hacen de la burla folklórica.
70. La Corte suministra abundante materia literaria para una sociedad que comienza a masificarse; véase José Antonio Maravall, Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
71. Es un ejemplo de la utilización constante de la imagen de la Corte como un mar revuelto, A. Liñán y Verdugo, Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte, Madrid, Editora Nacional, 1980.
72. José Antonio Maravall, "La estimación de la casa propia en el Renacimiento", en Estudios de historia del pensamiento español II, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, págs. 317-330.
73. Generalmente la casa se convierte también en lugar apropiado para el engaño erótico.
74. La novela, Barcelona, Ariel, 1983; pág. 123.
75. "El realismo psicológico en el Lazarillo", en De los siglos oscuros al de oro, Madrid, Gredos, 1958, págs. 226-230.
76. José A. Madrigal, "El simbolismo como vehículo temático en el Lazarillo de Tormes", La picaresca. Orígenes, textos y estructuras, cit., págs. 405-412.
77. Maurice Molho, ob. cit., págs. 73 y 85.
78. Francisco Rico (ed.) Lazarillo de Tormes, cit., págs. Y-XI.
79. E. Cros establece una cronología de la vida del personaje; ob. cit., págs. 146-148.
80. Seguimos en esto a Joseph V. Ricapito, "La estructura temporal del Buscón. Ensayo en metodología de ciencia literaria", La picaresca. Orígenes, textos y estructuras, cit., págs. 725-736.
81. E. Cros, Ideología y genética textual. El caso del "Buscón", Madrid, Cupsa, 1980.

82. En ninguna de las tres obras queda, sin embargo, expresado con nitidez el tiempo que transcurre desde que acaba la aventura narrada del pícaro hasta el momento en que éste comienza a narrar. Del mismo parecer es Francisco Carrillo, Semiolingüística de la novela picaresca, Madrid, Cátedra, 1982; págs. 79-82.
83. Claudio Guillén, "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes", Hispanic Review, XXV, 1957, págs. 264-279.
84. Joseph V. Ricapito, "The Temporal Structure of the Guzmán de Alfarache", Modern Languages Association Meeting, 1974.
85. Ob. cit., pág. 736.
86. "Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc"; Bremond, ob. cit., pág. 92 (el subrayado es nuestro).
87. Por ejemplo, Frutos Gómez de las Cortinas, ob. cit.
88. Pedro Salinas, "El héroe literario y la novela picaresca española (Semántica e historia literaria)", en Ensayos de literatura hispánica..., Madrid, Aguilar, 1958, págs. 58-74.
89. A su vez un personaje de la historia narrada se puede convertir en narrador y caracterizar indirectamente a otros personajes.
90. "Senequismo y picarismo", Actas de la Universidad de Murcia, XXXVII, 1978-1979, págs. 19-61.
91. Ahora restamos atención a la tipología establecida por Bremond, que está indisolublemente unida a la lógica de las acciones.
92. Etienne Souriau, Les deux cents mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1970.
93. Parece que se diluye cuando ha salvado todos los obstáculos que se le presentan; véase Claudio Guillén, "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes", cit.
94. La quietud aparece también como símbolo de ubicación social estable frente al desplazamiento que simboliza el desarraigo.
95. Así aparece en el Lazarillo, edic. cit., pág. 12-13; la madre dice que Lázaro es "hijo de un buen hombre" y "confiaba en Dios no saldría peor hombre que su padre".
96. La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1982 (3 ed.); pág. 126.
97. Angel San Miguel, Sentido y estructura del "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán, Madrid, Gredos, 1971; véase el apartado "El título y el sentido de la obra. Posible interpretación del nombre Guzmán de Alfarache".
98. A Guzmán al volver le ocurre como a su padre: viene rico de Génova y en Sevilla

- consume su infamia; v. apartado 2.4.3.
99. Para el personaje al que falta el sustento material el deseo de quietud tendrá evidentemente distintos significados que para el que es acosado por el deseo de conservar y obtener la honra.
100. En este sentido guarda relación con la aventura como posibilidad de superación de lo tedioso de la condición humana y convivir con lo extraordinario y maravilloso.
101. Las peculiaridades del inicio de la Edad Moderna otorgan a viejos arquetipos configuraciones ideológicas precisas.
102. Cristina Figuerola, "Soledad y compañía en la novela picaresca", Estafeta Literaria, 346, Junio, 1966, pág. 5; dice lo siguiente: "Hay una especie de círculo vicioso en este sentimiento de soledad que sufre el pícaro. Al sentirse solo, sin protección ni auxilio comienza como Guzmán de Alfarache, a tratar el oficio de la florida picardía. Pero pronto advierte que este oficio lleva aparejado el desprecio y la burla de las buenas gentes".
103. Ver esquemas en páginas anteriores.
104. Tengamos en cuenta que cuando aparecen estas obras todavía se concibe la vida anímica del hombre como un conjunto de facultades o potencias con sus respectivos movimientos. Estos se consideraban orientados hacia el bien o hacia el mal, regulados en un caso por la virtud, y en otros por el vicio, con lo que la psicología no se separaba de la moral.
105. Mateo Alemán..., cit., pág. 91.
106. Mateo Alemán..., cit., págs. 90-91.
107. Lazarillo de Tormes, edic. cit., pág. 15.
108. Guzmán de Alfarache, 2ª parte, lib. 1, cap. II; el subrayado es nuestro, como en los ejemplos que siguen.
109. Guzmán de Alfarache, 1ª parte, lib. 3, cap. VI.
110. Buscón, lib. 1, cap. II.
111. Buscón, lib. 2, cap. I.
112. Introducción a Lazarillo de Tormes, edic. cit., pág. LXI.
113. Lazarillo de Tormes, edic. cit., págs. 14-15.
114. Ob. cit., pág. LXII.
115. El didactismo o provecho completa el interés artístico, y el tercero es el mero entretenimiento; ob. cit., pág. LXIV.
116. Ob. cit., pág. LXVI.
117. Que a la vez son las más importantes para la intención del narrador de adoc-

trinar con el ejemplo. Así, los devaneos de Guzmán como pícaro antes de introducirse en el delito, ilustran la posibilidad de salvación si se sabe aprovechar aun el estado más bajo. En el Lazarillo, sin embargo, el artista prevalece sobre el moralista en el trazado del personaje.

118. Según E. Cros, las fases por las que pasa la personalidad de Guzmán son una explicación del estado final de deshonor según las reglas de la retórica; Mateo Alemán..., cit., pág. 93.
119. Introducción a Guzmán de Alfarache, edic. cit., pág. 35. A nuestro parecer falta el ingenio.
120. Guzmán de Alfarache, 2ª parte, lib. 2, cap. I.
121. Reproducimos la enumeración que hace Gonzalo Sobejano, "De la intención y valor del Guzmán de Alfarache", en Forma literaria y sensibilidad social, Madrid, Gredos, 1966, págs. 9-66.
122. No todos los citados están materializados en algún personaje actor en la novela, muchos de ellos son tipos y categorías sociales a los que se refiere sólo en abstracto.
123. Mejor llamarlos esportilleros o mozos de cuerda.
124. Ob. cit., pág. 86, y las correspondientes notas 349-350.
125. Mantiene esta opinión Frutos Gómez de las Cortinas, ob. cit; según dice, la filosofía de la libertad natural representa una degeneración de la idealización pastoril y es moralmente negativa.
126. Alberto del Monte. ob. cit., pág. 86.
127. Ob. cit., pág. 91.
128. Ob. cit., pág. 133.
129. Ob. cit., pág. 124.
130. Ob. cit., pág. 132.
131. Ob. cit., pág. 133.

2.2.- "CONTADA POR ÉL MISMO"

2.2.1.- Introducción: entidades de la comunicación narrativa

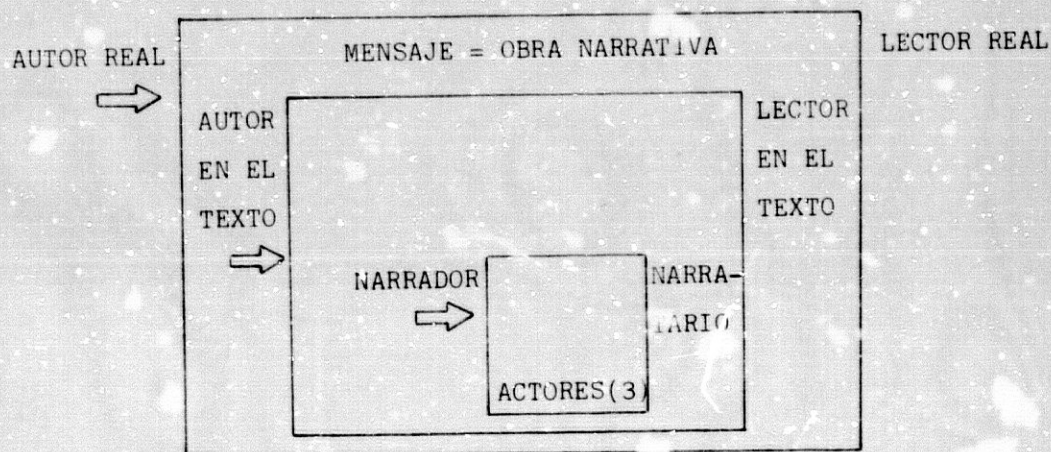
Una de las características siempre mencionadas es que la vida del pícaro está contada por el mismo pícaro. Bajo este epígrafe 2.2. vamos a tratar las circunstancias anejas a esta afirmación: el cómo, el porqué, etc. Y con esto pasamos ya a estudiar de lleno la dimensión discursiva de la obra picaresca. Pero no se trata sólo de las técnicas y formas de recrear verbalmente la historia, lo que Tomachevski llamó trama, aquello que hace que la picaresca o cualquier otra narración sea una obra de arte literaria, sino también de las condiciones bajo las que se producen, a partir de la obra como mensaje, las relaciones emisor-receptor y el juego de voces que configuran.

Como cualquier mensaje, la obra literaria exige la existencia de un emisor que lo constituye -y es el garante de la transmisión de unos significados- y de un receptor que reconstruye en la medida de lo posible esos significados a partir de los signos recibidos en el texto. Se da, pues, en primer lugar, una relación entre el autor y el lector que llamamos reales.

Para los textos narrativos es conocido el postulado -y como tal lo vamos a considerar en cuanto sea productivo para nuestro empeño crítico- de que la configuración de la obra dibuja una presencia peculiar del autor. Éste no es el autor real, que también conocemos por otros medios como noticias o cartas; y ni siquiera tiene por qué aparecer necesariamente expreso, sino que lo reconocemos por sus efectos. Según Wayne C. Booth:

"Este autor escoge, consciente o inconscientemente, lo que leemos; de ahí que para nosotros él sea una versión literaria, ideal, creada por el hombre real: la constituida por la suma de sus propias elecciones"⁽¹⁾. Se llama autor implícito o autor en el texto, y entra en relación con un lector también implícito, con el que el lector real puede o no coincidir.

Pero además del autor, hay en la obra narrativa una entidad también responsable de la historia narrada: la entidad responsable de la presentación de los personajes, sus acciones, pensamientos o circunstancias. Ésta es el narrador, que, aunque debida al autor, tiene una existencia separable de éste, y en muchísimos casos, como en el de la picaresca sin ir más lejos, la independencia se hace evidente (2). El narrador, como emisor, tiene como receptor un narratario, quedando así el esquema:



De todos estos niveles, sólo los tres primeros tienen existencia textual:

- 1.- Los actores hablándose unos a otros.
- 2.- El narrador dirigiéndose a un interlocutor, el narratario.
- 3.- El autor interpelando a un lector.

El cuarto no está en el texto:

- 4.- El escritor que escribe para seres reales como él mismo, cuya existencia no se limita a la relación con el texto.

La relación entre Mateo Alemán, o Quevedo, y nosotros está mediatizada por estas relaciones yo-tú que se interponen. ¿Qué implica esto?. Nos puede servir de ejemplo las páginas que Díaz Migoyo dedica al Buscón (4), destinadas a explicar la diferencia de la relación autor-lector frente a la de narrador-narratario.

Al leer el Buscón podemos creer que la intención de Quevedo y la actitud del narrador coinciden, y que, por tanto, la persona de Pablos narrador, anulada por el autor, carece de sentido (5).

Sin embargo, por mínima que sea, siempre existe una diferencia:

El vuestra merced (narratario) a quien se dirige Pablos recibe su narración como una auténtica biografía (6), y para él el autor de la narración tiene existencia real. El lector, en cambio, sabe que los datos que maneja el narrador obedecen a la libre invención del autor, y está en condiciones de pensar en las intenciones que ha podido tener el autor, en este caso Quevedo, cosa imposible para el narratario, que sólo oye lo que Pablos está abocado a contar.

Pero la diferencia no sólo se observa cuando Pablos cuenta algo de sí mismo, el caso más evidente, por ejemplo, cuando dice "mi padre fue ladrón y mi madre alcahueta" o cuando cuenta la muerte de su hermano, sino también en aquellos casos más difíciles, por ejemplo: "por no enfadar dejo de contar a V. md". ¿Quién, el narrador o el autor? Parece que han neutralizado sus personas, pero mientras el narratario oye decir "(Yo, Pablos,) dejo de contarte...", el lector entiende "Pablos ha dicho que deja de contarle...". Para el lector hay dos sujetos, uno es el autor que dice a Pablos y otro es Pablos que dice "dejo de contarte...".

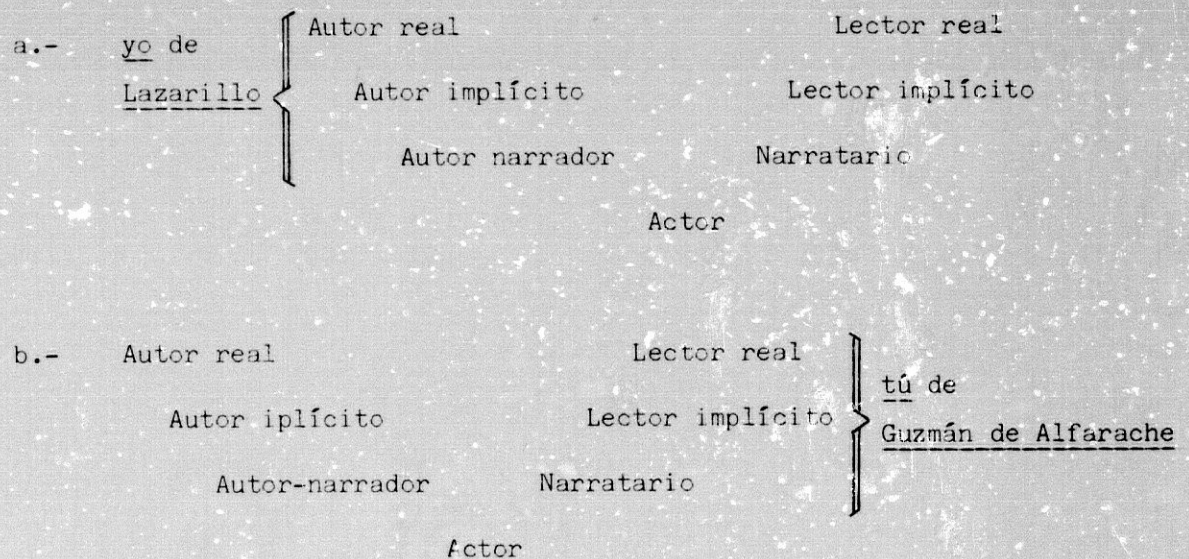
Si partimos de la doble relación narrador-narratario y autor-lector, el enjuiciamiento que el lector haga de la novela no se ha de hacer sobre los valores del narrador, por muy omnipresente que esté, puesto que forman parte de una ficción narrativa, sino que este enjuiciamiento ha de hacerse sobre la actividad autorial: a partir del contraste de la voz del autor con la del narrador. Porque el narratario, ficticio, impone condiciones que no son las del lector. Pablos en su intención narrativa sólo tiene que satisfacer la curiosidad de V. md., y sólo indirectamente la del lector. "Para acercarse al significado de la relación entre autor y lector -que es, en definitiva, el significado de la novela- habrá pues que tener en cuenta que todo aquello de que el narrador no pueda dar razón ha de ser, por defecto, achacable al autor y, por tanto, mensaje privilegiado para el lector" (7).

2.2.2.- La comunicación narrativa en la picaresca

El Lazarillo de Tormes, del que no conocemos su autor, presenta un prólogo (8) en el que se manifiesta que la relación de la vida de Lázaro se debe al deseo de un señor -al que el narrador se dirige llamándole Vuestra Merced- de conocer su "caso". A esta solicitud responde Lázaro, y el dicho vuestra merced se convierte en el destinatario de la narración. Ahora bien, entre los propósitos del prologuista está el que las cosas que cuente "vengan a noticia de muchos", por el distinto provecho que cada uno pueda sacar. "Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo". Así, al ofrecimiento antes señalado se superpone esta otra intención de que lo escrito sea recibido por el mayor número de personas. La relación yo-vuestra merced posibilita singulares significados sociales y artísticos (9), y en todo caso, desde el comienzo, "Pues sepa vuestra merced...", hasta el final, éste es el destinatario expreso y la mediación ante ese destinatario pluripersonal que es el público.

Cuando al inicio del prólogo leemos "Yo por bien tengo...", no sabemos quién habla -en términos técnicos, sólo sabemos que el sujeto de la enunciación coincide con el del enunciado- ni a quién se dirige. Cuando leemos "porque se tenga entera noticia de mi persona" y "pues vuestra Merced escribe se le escriba" comprobamos cuáles son las coordenadas de la enunciación. En ellas el narrador remite su relato a vuestra merced (ámbito ficticio), pero al mismo tiempo está destinado a la consideración de muchas personas. El lector que se acerca a la obrita tiende a incluirse en esa multiplicidad de posibles destinatarios que sacarán algún provecho, con lo que sin la menor violencia está dando a ese yo que se dispone a narrar, el lugar de un autor silenciado. El efecto autobiográfico se hace así más convincente. Como el libro no está firmado, no conocemos al autor si no es en el texto, mientras que bajo la máscara del yo, al inicio del prólogo, parece esconderse el responsable de todo: autoría, narración e historia narrada.

El Guzmán de Alfarache tiene dos prólogos, uno "al vulgo" y otro al "discreto lector", más una "Declaración para el entendimiento deste libro". En ellos el autor presenta el contenido de su libro -la autobiografía del pícaro- al público discreto (10). Su libro es la relación autobiográfica de Guzmán: "Él mismo escribe su vida desde las galeras". Por tanto, como en Lazarillo, hay un mensaje dentro de otro mensaje: el autor presenta al lector a un personaje que presenta su vida a otro interlocutor. Lo que ocurre es que la confluencia del tú a quien se dirigen ambos hace posible el salto imperceptible del destinatario interno al destinatario externo, con lo que, por camino distinto al del Lazarillo se refuerza el efecto autobiográfico. Veámoslo sobre el esquema:



Para el Buscón, Díaz Migoyo desarrolla una explicación de la "Carta dedicatoria" (11). En ella parece quedar clara la razón de por qué Pablos escribe: porque su vida, quizás conocida por otros, presenta interés para cierto vuestra merced al que se dirige, y al escribirla quiere anticiparse a la versión que le puedan dar otras personas, para con ello respetar la verdad (según la intención del narrador) y satisfacer el deseo de divertirse que tiene vuestra merced. ¿Cómo se justifica la paradoja de que cosas serias tengan que ser contadas en clave humorística? Según Migoyo, para de esta forma, riéndose de sí mismo, neutralizar las burlas de los demás.

Pero el señor a quien Pablos se dirige es sustituido al final en algunas ocasiones por un "pío lector", "los que leyeren" etc. Estos son también lectores ficticios, situados en el mismo plano que el señor o Pablos (12). El apóstrofe se explica al observar cómo el narrador, al dirigirse a un público más amplio que v.m., a quien sólo le interesa la diversión, y precisamente cuando se desliga de su perspectiva de actor, demuestra otras preocupaciones además de las meramente humorísticas.

Por lo demás, en el apartado 2.2.1. ya se ha puesto la relación entre Pablos narrador y Quevedo como ejemplo de separación entre narrador y autor, precisamente contra la opinión de los que ven en su confusión un defecto artístico del Buscón. Jenaro Taléns (13) resalta la distinción entre dos emisores -autor y Pablos- y dos receptores -vuestra Merced y lectores-. Al ser tan nítidos los niveles, queda explícito que se trata de una ficción literaria y se descarga toda preocupación por la verosimilitud. Al dirigirse Pablos al lector, se está rompiendo ese claro estatuto de ficción, produciéndose una dialéctica verosimilitud-inverosimilitud que permite la lectura crítica.

2.2.3.- La narración y el discurso

En apartados anteriores ya se ha adelantado lo que, por otra parte, siempre se repite y es fácil de percibir en la lectura de las obras consideradas picarescas: que el yo-narrador, es decir, el sujeto de la enunciación, coincide con el sujeto principal de la acción (14). Esto particulariza enormemente la narración picaresca en distintos sentidos. Ante todo, si tomamos la distinción de Emile Benveniste entre narración histórica y discurso (15), observamos que la constante presencia del sujeto de la enunciación hace que la narración picaresca sea fundamentalmente discurso. Y lo es porque lo que prevalece en ella es el presente narrativo; es una enunciación que muestra las condiciones en que se produce y se deja ver ostensiblemente la acción de un locutor -el narrador- sobre su auditor. El narrador no es ese invisible soporte de los

hechos que se sucedieron según una lógica autónoma y precisa, sino que está personalizado. Esto se debe a que el objeto de su narración es su propia vida (16). Por ello, en primer lugar, no puede dejar de mostrarse como narrador, ya que la selección de los hechos, la forma de presentarlos, etc., no le es indiferente; y, en segundo lugar, saturando más sus funciones, se lanza a emitir juicios y observaciones sobre los hechos (17). El autor, por su parte, está obligado a justificar la actitud del narrador y a darle esa personificación en consonancia con los rasgos que muestra de sí mismo en la historia narrada.

Íntimamente relacionado con lo anterior está lo que se llama focalización o perspectiva (18). Si aplicamos esta categoría a los relatos picarescos, comprobamos que el narrador adopta la perspectiva del personaje principal; pero como, según la categoría de voz, dicho personaje principal es él mismo, no se da exactamente una perspectiva limitada al personaje o una visión con el personaje. Cuando narra, el proceso está ya concluido y sabe mucho más que el actor que ha sido; es por tanto, y en cierto sentido, un narrador omnisciente. Como tal narrador omnisciente puede hacer sumarios y resumir acciones después de extraer de ellos un sentido o una orientación común. Tampoco se tiene que identificar con el personaje, porque sus ideas en el momento que narra pueden ser otras distintas. Sin embargo, las acciones nos las muestra desde el lado del pícaro actor, y hay en ciertos momentos una acusada visión con. Estos saltos, entre otras cosas, explican aparentes intromisiones y descuidos del autor en la narración (19).

No quedaría completo lo referente a la perspectiva, si olvidáramos el juego de cercanías o distanciamientos que se dan entre las entidades de la comunicación narrativa. En las tres obras abordadas hay una distancia temporal entre el actor y el narrador, pero ésta no se ve reforzada siempre por otros tipos de distanciamiento. Así, Lázaro se nos aparece ligado espiritualmente a su pasado, cosa que no ocurre en Guzmán de Alfarache, donde a pesar de que hay un acercamiento afectivo, los patrones por los que se

rigen uno y otro son opuestos. En el Buscón parece que el distanciamiento afectivo que muestra el narrador respecto a su pasado, disimula mal una continuidad de actitudes.

A su vez, la posición del autor respecto al narrador complica las cosas: si en el Lazarillo la impresión que se produce es que ambos son uno, la ironía delata sin embargo la presencia del autor. El Guzmán de Alfarache es aquella en que más parece que se compenetran autor y narrador, llegando la actitud de aquél a desvirtuar la fidelidad del narrador. Pero tanto en los dos casos anteriores como en el de la obra de Quevedo, se pueden dar distintas interpretaciones al respecto.

2.2.4.

Hechas las anteriores generalizaciones, se trata ahora de ver cómo el proceso vital del pícaro (tenido en consideración en el apartado 2.1.) lo convierte en narrador, y cómo esto se justifica por parte del autor. También el condicionamiento que introduce el punto de vista.

En Lazarillo, lo que lleva al personaje a contar su vida es el "caso" mencionado en el prólogo:

"Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona..."

El personaje que se esconde detrás de este vuestra Merced es alguien con el que Lázaro parece guardar alguna relación y que ha mostrado interés por el caso. Este es, pues, el motivo por el que Lázaro se pone a escribir, y su intento de dejarlo todo bien explicado le obliga a comenzar desde el principio, con lo que recrea su vida (20). Pero esta recreación está en función de lo que Lázaro es en la contingencia en que escribe, lo que explica la estructura y composición de la novela, la relación de los episodios y su tratamiento temporal.

"El autor-héroe se esclarece, se reconstruye, se afirma a sí mismo [...], dicho de otra manera, el pasado está supeditado al presente. Lázaro refiere los hechos capitales de su existencia, se sumerge en la duración de su vida, porque estos hechos son el fundamento de su persona" (21).

Claudio Guillén, en el artículo mencionado sobre la disposición temporal, lo que hace es precisamente aclarar la composición del Lazarillo en base al ritmo cambiante con que los tiempos narrados (de Lazarillo) van confluyendo, a medida que avanza el relato, con el tiempo del narrador (el de Lázaro) hasta que se confunden.

La confluencia de tiempos no llega a darse totalmente en el Guzmán de Alfarache aunque los dos planos se acercan en el momento en el que el protagonista, aprovechando el ocio de las galeras, escribe sus memorias (22). Como en el Lazarillo, la vida está contada desde la perspectiva que le otorga al narrador la situación excepcional a que lo ha llevado esa vida. Mateo Alemán, junto a la intención que dice tener al escribir el libro (23) -en Lazarillo también se manifiesta esa intención de aprovechar y divertir-, da al lector unas indicaciones sobre la perspectiva, que cree necesarias para su comprensión: "Se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro...!(24). Es sólo un adelanto de ese momento que da sentido a la narración, y que el lector no puede conocer, ya que sólo se publica la primera parte. Resalta el autor que Guzmán es hombre inteligente y con conocimientos, para que no haya contradicción entre el hombre que actúa en un momento en que no ha accedido aún a esos conocimientos (25), y el que habla (26).

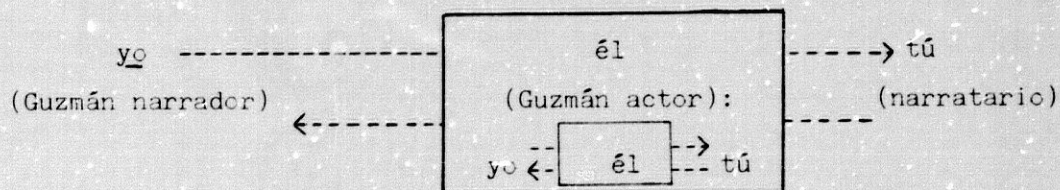
"Es, pues, la personalidad -conclusa, coherentemente rematada- del actor y autor lo que determina la peculiar estructura del Guzmán (tan poco grata al lector moderno): la narración de la vida pasada del pícaro no es seguida y lineal, sino se interrumpe a cada paso con las meditaciones y prédicas del escritor. Coexisten, así, en la novela -viene a decirse en los preliminares- consejas (el relato autobiográfico, fundamentalmente) y consejos (la doctrina explícitamente desarro-

llada), en planos separados pero dependientes, en general reflejo de los distintos planos temporales del protagonista narrador" (27).

Mas, dejando por ahora el tema concreto de la doctrina, precisemos que el medio para que ésta pueda desplegar su máxima eficacia es mantener la coherencia de la ficción autobiográfica, con las consiguientes obligaciones artísticas por parte del autor. Si Guzmán no hubiera vivido las distintas situaciones por las que pasa, no estaría en posesión de esa verdad que lo convierte en "atalaya de la vida humana" (28). Las divertidas burlas de Guzmán, sus acciones malintencionadas, se mezclan con su aprendizaje en casa del cardenal, su práctica religiosa, aunque huera, sus estudios de teología, etc. "Porque a Alemán le interesa realzar que los excursos teóricos son también parte del retrato de Guzmán, hombre enterizo a quien desea presentar en su non simplex natura, en su completo «yo» en fusión con una experiencia que le anega y le cubre" (29).

El joven Guzmán es dado al autoanálisis y al soliloquio en numerosas situaciones de su vida. Y los razonamientos que hizo para sí mismo, las prédicas que, no sin contradicción interior, echó en saco roto, rememoradas por el pícaro desengañado, están en la base del diálogo con el lector al que pretende adoctrinar mostrándole su propia culpa (30).

Detengámonos en la importancia que tienen los soliloquios y monólogos de la etapa joven de Guzmán para la eficacia didáctica, a partir del siguiente esquema:



En primer lugar se produce un "diálogo" entre el narrador y el narratario al que llama lector. El narrador interpela al narratario, y se ayuda para ello con la narración de acciones anteriores

de su vida, puestas como ejemplos negativos. El narratario no puede responder porque no se trata de un diálogo en una doble dirección, como el que se da entre los personajes del teatro o en la novela epistolar. Pero el narrador piensa, al redactar, en las posibles quejas de su narratario, y le contesta -o se anticipa- como si las estuviera recibiendo.

Pero no sólo se limita el narrador a narrar conflictos anteriores de su vida: su diégesis también incluye la mimesis, es decir, incluye situaciones dialógicas en las que el narrador no interviene, sino que se limita a presentar al actor Guzmán hablando consigo mismo o con los demás actores, o bien oyendo algo de éstos. En lo que toca a las cuestiones morales, estos diálogos tampoco son diálogos completos, sino que son narraciones y sermones que Guzmán actor recibe en diversas ocasiones. Con lo expuesto hasta aquí vemos que la relación del narrador con el lector destinatario se reproduce dentro del mensaje, por ejemplo, en la relación de los clérigos con Guzmán actor cuando aquellos predicán sobre la venganza. Pero el mecanismo de analogías sigue:

Guzmán, como joven que es, desatiende esas prédicas ocasionales que oye y se acostumbra a obrar mal -primer ejemplo que deben tener en cuenta los lectores-, pero antes ha acusado recibo de esos consejos, se ha sentido interpelado y ha hecho suyas estas llamadas. Luego, cuando en ratos de calma, en sus monólogos critica el vicio de los demás, quizás para justificarse su propio mal obrar, vierte esas interpelaciones sobre sí mismo acusándose por la parte que le toca (31); y extiende esa interpelación a oyentes imaginarios a quienes acusa. Esto es exactamente lo que hace luego el narrador una vez que está en posesión de la verdad, lo que muestra que el autor ha construido la personalidad del narrador en coherencia con la del actor. Pero, de paso, esto nos ha demostrado que el didactismo es mucho más complejo que la mera ejemplificación con las acciones negativas de Guzmán para que el narratario sepa que obrar en el mismo sentido le va a acarrear las mismas malas consecuencias. Ya que el narrador, que no puede saber cómo van a calar sus enseñanzas en cuanto contenidos, enseña también, por

el ejemplo de Guzmán, a ese interlocutor al que también considera malo pero en el que de igual modo supone entendimiento, una propedeútica de la introspección y de la reformación moral: la auto-acusación.

Cuando se ha hablado antes de obligaciones artísticas por parte del autor, deben incluirse aquí las relativas al saber del narrador sobre los acontecimientos que relata. Aunque los juicios sean distintos en el actor y el narrador, éste, al mencionar los sucesos de su vida, no puede mencionar lo sucedido cuando él no estaba presente, ni mucho menos presentar escenas de las que él no participara. Por eso, cuando desarrolla algunos episodios, incluyendo la referencia a sucesos de los que no pudo tener conocimiento, se ve obligado a precisar que lo supo después, y las vías por donde le llegó la noticia. Recordemos que la narración no es sino una reconstrucción temporal -que en estas obras, además, aparece en el discurso de forma lineal (ver más adelante lo referente a la composición)- de hechos que forman parte de la cronología de un acontecer sucesivo, pero de los que el narrador tiene una posesión simultánea.

Respecto al trazado del punto de vista de los demás personajes, la limitación del autor es idéntica: ni Guzmán ni ninguno de los demás están en condiciones de conocer las más ocultas motivaciones de aquellas personas con quienes se han encontrado en su vida, aunque el tiempo le puede hacer reconsiderar y modelar sus impresiones. Pero de manera general, no se hace mención de la interioridad ni de las ideas de los demás personajes secundarios; y, dado que hasta el mismo protagonista es limitado en este sentido (32), debemos extraer, primero, de la abstracción de la interioridad (33), y después, de la reducción a un punto de vista único que se erige en portavoz de la humanidad, los mejores apuntes para la hora de valorar ideológicamente el Guzmán de Alfarache y obras semejantes. Efectivamente, los personajes se descubren sobre todo en su actuación, y Guzmán los recuerda en cuanto fueron sus antagonistas. De esta experiencia, nada más salir de su casa

se formó una idea negativa y severa de los hombres, que después ha ido generalizando, por un lado para autodisculparse y por otro, porque él mismo es el baremo con que únicamente puede medir la calidad moral de los demás. Sus ideas sobre los demás coinciden con tópicos extendidos sobre el carácter, que hacen previsible cómo actuará un corchete, un genovés, una ventera, etc.; y en razón de estas ideas simples puede adivinar, cuando es actor, el comportamiento de los demás en las "trazas" que realizan contra él o las que él realiza contra ellos.

En el Buscón, a juzgar por las críticas, es más difícil hallar en la historia narrada por Pablos su justificación como narrador, al carecer de un núcleo significativo, como es el "caso" de Lázaro o la conversión de Guzmán, que polarice la narración. La "carta dedicatoria" quiere hacer ver que Pablos responde al interés de v.m. y quiere anticiparse a otras versiones que le puedan dar de su vida, pero este vuestra merced, que sin duda está tomado del Lazarillo, no parece estar relacionado con la etapa final de la vida relatada, y no sabemos, en cualquier caso, el carácter de esa relación. A este respecto, el más severo en sus críticas es Francisco Rico, quien observa en la práctica narrativa de Pablos una traición a su intento de ocultar la sangre, achacable a la defectuosa construcción del punto de vista.

Lo cierto es que Pablos narra su vida desde los orígenes familiares hasta, dejando el lapso de tiempo transcurrido en América, el momento en que se pone a escribir. Díaz Migoyo explica el acto narrativo como un acto más de picardía (34), cuyo motor es la vergüenza que Pablos quiere ocultar (35) contando su vida en clave chistosa, como si en el momento de narrar ya no le preocupara su origen infame y la aspiración al honor que había mantenido desde pequeño. La estrategia del narrador consiste precisamente en insistir en su vergüenza pasada para aparentar que es algo ya superado, en deshumanizar su figura como actor para atraer la simpatía del lector sobre sí mismo.

2.2.5.- Visión reflexiva, crítica, filosófica

Siempre se resalta la potencialidad satírico-crítica (36) que introduce la forma narrativa picaresca, emparentada con el diálogo o el relato lucianesco; sin embargo, en principio parece que esto casa mal con la subjetividad determinada por el punto de vista.

La narración desde el punto de vista del pícaro es un hecho constructivo esencial. Como hemos visto, para Francisco Rico es prácticamente lo único que define a una obra como picaresca. Otros críticos se han preguntado, a partir de la constatación de Rico, por qué motivo esa fidelidad autobiográfica, que es incuestionable en Guzmán de Alfarache y Lazarillo, no se da en las obras siguientes que siguen este modelo, desvirtuándose su sentido. Alfonso Rey (37) lo explica mostrando cómo los distintos autores que optaron por el modelo picaresco ensayaron diversas maneras -y con diverso éxito- de superar las limitaciones que desde el Lazarillo presentó la forma autobiográfica. ¿Cuáles son esas limitaciones? Si nos atenemos al Lazarillo, obra que puede ser interpretada en sentidos opuestos, la limitación no es otra que la ambigüedad, hasta el punto de que algunos han concluido que su sentido último es el relativismo. Esto se debe a la calidad moral del narrador, ya que el que confiesa es un mentiroso. Y no se trata, de ninguna manera, de un menoscabo del arte del Lazarillo, pero sí de su posibilidad de transmitir una enseñanza, un credo unívoco.

Precisamente, la intención aleccionadora del Guzmán de Alfarache va unida a una modificación de la utilización de la primera persona narrativa, de modo que ésta no sea ambigua, sino fiel a la visión del mundo del autor. Así, "vulnera, bien que con cierta delicadeza, la perspectiva del protagonista, o bien la refuerza con comentarios propios" (38), y el resultado es que el personaje y la trama novelesca quedan supeditados a un "a priori" moral: los acontecimientos narrados son la demostración de una tesis, como señaló Blanco Aguinaga (39).

Los escritores que innovan en el género picaresco se ven obligados a dar un tratamiento nuevo del protagonista-narrador, siempre teniendo en mente cómo hacer un relato más ligero pero dejando explícita la intención moralizadora o satírica. Así, se adentra Rey en la presentación de las distintas soluciones: el autor de la Pícaro Justina crea dos narradores separados, el que cuenta la historia jocosa y el responsable de las moralizaciones; Vicente Espinel hace al personaje observador y no sujeto de la acción picaresca, con lo que gana fiabilidad como narrador; otros autores se deciden por la tercera persona... Hay finalmente un grupo de obras, entre las que está el Buscón como ejemplo exitoso (40), que ensayan un procedimiento semejante al del Lazarillo de 1554. Consiste "sencillamente, en convertir al pícaro narrador en un sujeto tan deleznable que sus propias palabras se vuelven incriminatorias, lo delatan, y lo alejan moral e intelectualmente del lector". Elimina las moralizaciones, y el relato "en todo momento pertenece al protagonista" (41) que al presentarse de manera deleznable, vacío de toda humanidad, deja ver tras de sí el juicio negativo del autor. Pero para conseguirlo es necesario que el personaje sea presentado externamente, porque un atisbo de la singular humanidad del protagonista por parte del lector, como ocurre en Lazarillo, perturbaría el objetivo satírico (42).

Dada la importancia que tiene para la visión crítica y la estructura del discruso autobiográfico, es necesario que nos refiramos al espacio ocupado por las reflexiones o moralizaciones en las tres obras que estamos tratando, aunque el contenido de las mismas requiere una consideración temática.

De acuerdo con la intención ilustrativa que anuncia Lázaro en el prólogo, aparte de lo que los episodios tienen de ejemplar por sí mismos, introduce en su relato reflexiones breves y no abundantes, algunas de las cuales reproducen exactamente las que hizo en el momento de los acontecimientos. Éstas son generalizaciones sobre la avaricia de los clérigos, la vanidad de la falsa honra, etc., lo que demuestra que el joven Lázaro ha aprendido la lección

y no puede dejar de seleccionar lo que cuenta en relación con esos pensamientos que hacen su personalidad actual. Así, por ejemplo, en el mismo Lazarillo se observa el siguiente proceso de tres fases:

- a.- "Y porque vea Vuestra Merced a cuánto se extendía el ingenio deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaes-cieron, en el cual me pareció de dio bien a entender su gran astu-cia..."
- b.- Cuenta la burla de las uvas
- c.- "...Reíme entre mí, y aunque muchacho, noté mucho la discreta consideración del ciego" (43)

Este esquema de generalización y ejemplificación probatoria, es el que se desarrollará en el Guzmán de Alfarache.

Pero en el Lazarillo, la avaricia del clérigo, la presunción del escudero, la lascivia, etc., que son evidentemente una crítica, pierden fuerza como tal crítica cuando descubrimos que son valoraciones subjetivas, y que al final, para Lázaro ha sido bueno lo que le ha reportado algún provecho y malo lo que le ha obstaculizado el salir adelante. De otra calidad han de ser nuestros juicios como lectores y nos tenemos que desligar de ese narratario a su medida que Lázaro ha ido creando en su narración. En el reajuste del juicio lector se observa la mano del autor que nos cuenta por detrás del narrador, dándole un alcance a lo que cuenta mayor del que el narrador, en su limitado mundo, puede sospechar.

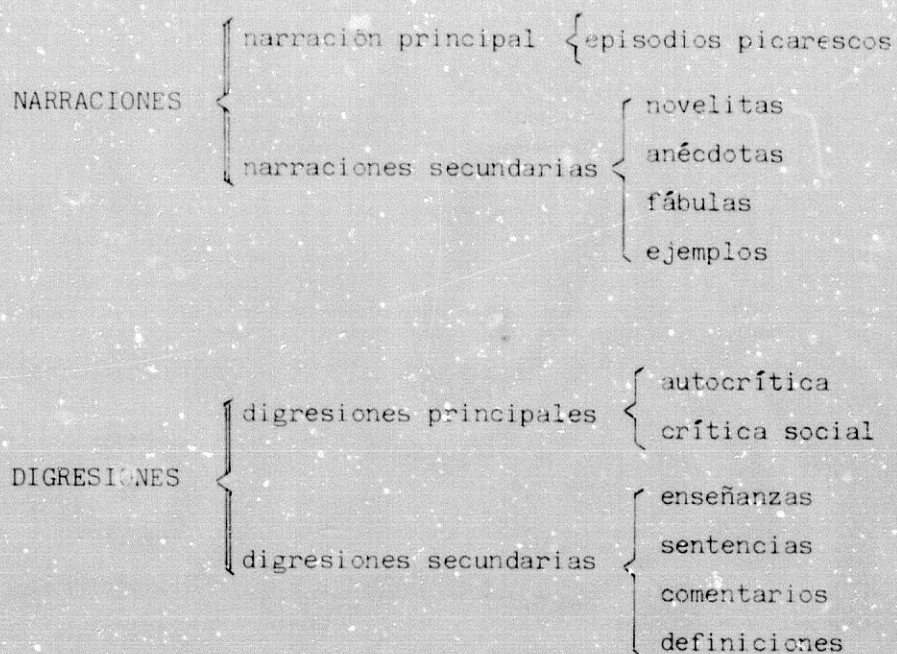
Por eso es tan difícil hablar del pensamiento picaresco o filosofía del pícaro si no se tiene en cuenta el juego de perspectivas, y, en todo caso, se hace conveniente partir de obras como el Guzmán de Alfarache, donde tenemos un discurso abstracto bien trabado (44). La vinculación de la filosofía del pícaro a la práctica, se manifiesta también en la expresión sentenciosa -una y otra, propias del senequismo- que llega hasta la incorporación de abundantes refranes, citas, anécdotas y fábulas: voces diversas que asume el narrador.

Cuando Lázaro manifiesta la satisfacción que sintió cuando

alcanzó un "oficio real", "viendo que no hay quien medre sino los que le tienen", independientemente de lo que tiene de ironía en su contexto, está enunciando una idea que para él tiene validez general. Y si lo identificamos con el proverbio que cita Correas: "iglesia o mar o casa real, quien quiera medrar" (45), vemos que es con una verdad comunmente admitida con la que Lázaro apoya su narración -la narración de su satisfacción- para hacerla más creíble. Este es un medio que tiene el narrador de implicar al interlocutor, ya que se está sirviendo de una máxima de actuación compartida por ambos. Los refranes, dichos, etc., como verdades comunmente aceptadas por el colectivo a quien se dirige la obra, significan la presencia de la voz de ese interlocutor asintiendo a lo que se le dice. Aparte de este medio de implicación, se vale de citas, que es otra manera de autorizarse -Lázaro la emplea citando a Cicerón y Plinio (46)-, y fábulas de todos conocidas. Son pequeños relatos aducidos por el narrador, algunos de ellos cuentos populares a los que se le añade una enseñanza (47).

Lo que venimos diciendo vale sobre todo para el Guzmán de Alfarache, que presenta a este respecto una forma peculiar distinta de las otras picarescas. Pero sobre esta obra hay que destacar que la mayoría de los excursos narrativos traídos con finalidad didáctica, lo mismo que las reflexiones que, tanto éstos, como los episodios de su vida posibilitan, se mantienen separados de la historia del pícaro (48), quedando en el plano del discurso del narrador. Es decir, el narrador Guzmán difícilmente relata alguna anécdota como hecho presenciado o con pormenorización de las circunstancias en que le fue contado (49), al tiempo que los episodios que cuenta como vividos, están fundamentalmente protagonizados por él.

Según Ángel San Miguel (50), éste es el esquema de los elementos integrantes:



Estos componentes, así enumerados, nos dicen poco; habrá que verlos en su trabazón, como intenta hacer el mismo San Miguel, y nosotros en el apartado que sigue sobre la composición. Además, cabe caracterizarlos y tipificarlos para que el esquema nos pueda servir de pauta para obras semejantes, porque no son muy rigurosos los términos empleados. Los más generales, narración y digresión, inducen a error porque se da por digresión todo aquello que en el texto no es narración y no es éste el sentido que tiene en nuestra lengua: hay narraciones que pueden ser digresivas respecto a otra que las incluya. En los elementos más específicos se mezclan los criterios formales y de contenido.

Pero a partir del anterior esquema se puede hablar de las voces que se dan cita en la narración, empezando por el narrador principal, primer responsable, tanto de lo que llama "digresiones", como "narraciones". Este narrador, sujeto de un discurso que lleva en sí su situación de enunciación, realiza las siguientes funciones:

a.- Por un lado, narra o presenta (sea esta presentación mediante el estilo directo o la solución intermedia del discurso narrado). En escenas concretas presenta a los personajes hablando

por ellos mismos; y en boca de éstos pone a veces narraciones largas -las novelas, el relato de la vida de Sayavedra-, con lo que se convierten en narradores situados a un nivel inferior al narrador principal, que relatan a través del recuerdo de éste. También les atribuye, sobre todo al personaje Guzmán, disquisiciones acordes con las suyas como narrador, por ejemplo, el soliloquio que hizo Guzmán contra las vanas honras a su llegada a Madrid (1ª parte, libro II).

b.- Por otro lado, pasa a depender de las circunstancias de la enunciación cuando realiza largos discursos y, claro está, hasta en las más nimias consideraciones:

"Presto me hice al trabajo, que es gran bien saber de todo..." (51)

Estas disquisiciones se apoyan en narraciones que siguen en boca del mismo narrador principal, y en las cuales pueden hablar otros personajes.

El efecto temporal que se produce es que con la función a se hace avanzar el tiempo narrado, con las oscilaciones de su ritmo propio, y b detiene el anterior y hace avanzar el tiempo de la narración. Pero cuando en a se incluye algún discurso, hay también una detención del tiempo narrado -lo mismo que cuando algún personaje relata una novela corta- y se produce una isocronía con el tiempo de b, lo que acrecienta la espera del lector.

En la distinta, y a grandes rasgos equilibrada, distribución de uno y otro tiempo radica la peculiar composición y ritmo del Guzmán de Alfarache con respecto al Lazarillo y Buscón (ver 2.2.7.)

Como en el Lazarillo, las reflexiones de Pablos de Segovia son escasas (52) y, además, fuera de lugar. Son poco convincentes, y el lector se debe dar cuenta de que no responden a un empeño ético; en esto el acuerdo de los críticos es bastante amplio. Díaz Migoyo cree que se debe, no a que Quevedo -un moralista de la talla de Quevedo- siga la inercia de la tradición picaresca, sino a un interés como autor en presentar a Pablos como una persona que quiere mostrar honradez cuando en realidad no la tiene. La sentencia y la frase conclusiva a la que sigue en el final, reve-

lan también la presencia del autor implícito (53).

2.2.6.- Origen y función de la autobiografía

Antes se ha hablado de la necesidad interna de la forma autobiográfica en función del didactismo y la crítica social o la verosimilitud. También se ha observado cómo se perfila técnicamente, pero la forma autobiográfica suscita otras cuestiones (54). Podemos considerarla desde dos perspectivas: una es la de las obras que sirvieron como modelos y precedentes del Lazarillo -sobre lo que no hay unanimidad, y aquí no nos interesa-, así como la razón histórica que provocó la eclosión autobiográfica, y otra es la de su funcionamiento estructural, que aquí completaremos.

Antes es preciso tener en cuenta que teóricamente, como muestra Lejeune (55), no podemos distinguir entre una obra autobiográfica y una autobiografía novelesca (o falsa autobiografía), ya que la identidad entre narrador y personaje que suponemos en el yo narrativo es sólo gramatical, y el autor no es sino una ficción más dentro del discurso. Si a pesar de ello identificamos a este autor con una persona real, es por un contrato de lectura que contraemos como lectores. Lejeune lo llama pacto autobiográfico. Según este contrato, aceptamos a una obra como "ficcional" o "no ficcional", pero el que lo sea o no, depende del texto, del mismo enunciado narrativo, y no de la Historia, la enunciación social e históricamente considerada. Quiere esto decir, a efectos prácticos, que debemos preocuparnos menos por comprobar si los datos del libro se corresponden con la realidad -¿qué es esa realidad sino la suministrada por otros libros?- que de constatar cómo el lenguaje estatuye la realidad, sea a través del discurso literario, a través del discurso histórico, o por el cruce de ambos que es la autobiografía (56).

Sería conveniente, en principio, no hacer una división tajante entre verdadera y falsa autobiografía. Es cierto que las obras picarescas se construyen sobre un relato autobiográfico ficticio (57), pero el Lazarillo, modelo del relato picaresco, y las

demás obras pseudoautobiográficas que, si bien posteriores en el tiempo, aparecen al lado de la Vida de Diego García de Paredes o la autobiografía espiritual de San Ignacio, participan todas ellas por diferentes caminos de la práctica novedosa en el Renacimiento de "volver sobre sí" (58). Esta práctica, que no exige necesariamente la escritura, conlleva una serie de supuestos sobre qué hay que contar, qué es el yo, para qué contar el propio yo, y el sentido de la vida, presentes tanto en la autobiografía laica como religiosa, y presente también en lo que el relato picaresco tiene de ambos. De todas estas cuestiones nos interesan sólo algunos detalles que encajan con observaciones que se han venido haciendo en páginas anteriores.

En primer lugar el análisis psicológico no llega a grandes sutilezas, como podemos pensar hoy que ocurre con la autobiografía. El yo autobiográfico es un yo construido, bien sea, como el del aventurero, un yo sumergido en los acontecimientos -los acontecimientos que vive apenas son comentados personalmente-, o bien un yo abstracto, descrito con las categorías de la psicología de las facultades, como el del clérigo (59). Hay un tercer tipo de interioridad, la del místico, que alcanza una riqueza y profundidad de penetración inusitada en comparación con los anteriores. Ahora bien, este último tipo es el de una autobiografía que no está destinada a ser publicada, aunque puede salir a la luz, como en el caso de Teresa de Jesús, por mandato de un superior. Las otras, la del aventurero y del clérigo, son unas interioridades teatralizadas, objetivizadas en un escenario donde combaten virtudes y vicios, y por tanto ejemplificadoras.

Otra observación que conviene retener es que lo que hoy consideramos cualidades más personales, como el amor y el sentimiento estético, están mejor analizadas en la "literatura", algo con lo que no se debía mezclar la autobiografía. Precisamente en esa profundidad confluyen la literatura amorosa y la mística, y explican la utilización de imágenes eróticas por parte de ésta, que ya tenía una tradición de análisis interior.

Por último, otro hecho destacable es que el reconsiderar el

curso de la propia vida es necesariamente darle un sentido. La autobiografía religiosa se ordena en torno al eje construido por la conversión a Dios. La autobiografía laica puede ser un cúmulo de aventuras ejemplares repetitivas en relación con un valor fundamental, como por ejemplo el honor, o presentar la ascensión social, como ocurre en la vida de Martín Pérez de Ayala, o una vida errante en la cual los "trabajos" no conducen a resultado alguno sino al desengaño. En el interior de estos esquemas, los acontecimientos y el yo oscilan entre la presencia natural -Dios y el diablo- y la intervención del azar o el encuentro ocasional -buenos o peligrosos lugares y compañías- (60).

Por el carácter ejemplificador antes mencionado, Maurice Molho (61) sitúa el yo autobiográfico que inicia el Lazarillo, y en el que se funda el discurso picaresco, entre el yo "poético" medieval y el yo autobiográfico moderno.

Edmond Cros (62) distingue la función del autobiografismo en las memorias personales de la que tiene en el Guzmán y Lazarrillo, distinción que coincide a grandes líneas con la anterior de Molho. Y luego desarrolla la diferencia de la relación yo-vuestra merced del Lazarillo, frente a la más compleja yo-tú del Guzmán de Alfarache.

2.2.7.- La composición de las obras picarescas

Todos los aspectos considerados hasta ahora, además de los elementos temáticos, han de ser tenidos en cuenta, junto con una visión más amplia de la realidad temporal, para hablar de cada una de estas obras como un todo organizado.

Oldřich Bélič estudió la composición del Lazarillo, y con él son muchos los que han argumentado a favor de la unidad de composición de esta obra. El crítico checo, después de relacionar los dos primeros capítulos, concluye:

"Se trata, pues, de una composición muy bien pensada del contenido -confirmación y generalización de un fenómeno vital verídico- y de la forma: secuencia lógica, gradación y antítesis" (63).

El capítulo del hidalgo (cap. III) y el del buldero (cap. V) forman también una pareja. Ambos versan sobre la apariencia y la realidad, pero el segundo es una confirmación antitética del primero: el hidalgo le muestra la inutilidad de la horra que cubre lo negativo con la mera apariencia, y el buldero, la ventaja de mantener la apariencia en el momento adecuado.

A su vez, entre esta pareja y la primera, el orden que se mantiene es obligado porque se corresponde con el desarrollo mental del niño: las lecciones primeras están basadas sobre una necesidad física, y las otras son más abstractas. Aquí, según Bélič, está concluida su educación, y lo demás es la puesta en práctica de lo aprendido. Al final se recogen de modo antitético todos los motivos que se han ido anticipando a lo largo del relato, como por ejemplo, el del vino.

Sobre los capítulos cuarto y sexto, que tanto se han comentado y donde se puede observar un posible defecto de composición, piensa que éstos no son sólo elementos de transición -corrigiendo con esto a Alberto del Monte- sino que también tienen en la composición una función en cuanto al contenido. Desde el punto de vista de la evolución de Lázaro, no tuvieron ninguna importancia el monje de la Merced ni el pintor de panderos y por eso se limita a mencionarlos. Esto hace más patente, para Bélič, el esfuerzo de composición, que acerca la narración a la vida, a la vez que indica el fluir de un tiempo que Lázaro después de su formación necesitaba para consumir su proceso.

Claudio Guillén (64) se centra en la disposición del tiempo y el ritmo que éste impone, como lo determinante de la composición. Llega a conclusiones parecidas sobre la desigual importancia de los capítulos tras exponer con detalle el juego temporal. Éste no se limita a las menciones cronológicas, sino que incluye las relaciones que éstas guardan con la extensión del discurso (65) y con los acontecimientos mencionados, imponiendo a la narración el ritmo vivencial de la formación del ser actual del narrador.

Respecto al Guzmán de Alfarache se ha dicho -Bélič, por

ejemplo (66)- que su estructura se corresponde con la evolución del héroe. Los elementos que componen esta estructura y su disposición hay que considerarlos, a diferencia del Lazarillo, en el doble plano de la narración y lo narrado (67). Como en el anónimo de 1554, los acontecimientos de la vida narrada se ordenan según la secuencia cronológica, es decir, el lector percibe los hechos en el orden en que se debieron dar. Ahora bien, el rigor cronológico coexiste con una selección de determinados hechos por parte del narrador, y el tratamiento pausado o acelerado de éstos. En general observamos (68) una aceleración del ritmo de los hechos a medida que se acerca el final de cada una de las partes. Y, consideradas las dos partes en conjunto, se acelera conforme se aproxima el final de la obra, ya que en sólo el tercer libro de la segunda parte se narran casi trece años de la vida del pícaro. Dentro de cada una de las secuencias tampoco es homogéneo el tratamiento del transcurso temporal. Podemos preguntarnos a qué se debe. Recordemos el propósito de entretener y enseñar de la obra. Para la diversión, nada más consustancial a la obra de arte narrativa que la postergación de los hechos fundamentales de la intriga -vulgarmente, además, intriga se asocia con espera de lo incierto- para crear así el interés del lector y el placer de consumir la espera. Hay, en este sentido, episodios minuciosamente tratados temporalmente que son entretencimientos narrativos. Una característica fundamental de la forma de disponer la intriga es que al seguirse el orden cronológico, el interés lector nunca está, exceptuando cuestiones de detalle, en lo pasado desconocido que aclare una situación, sino en lo que sobrevendrá a cada situación (69). Los aprovechamientos didácticos también retardan los hechos narrados que se suceden. Esto es así porque, pasando al propósito doctrinal, hay un interés didáctico en la detención del narrador en determinados momentos cruciales de la vida del pícaro. Francisco Rico (70) ha señalado que los momentos de mayor elaboración artística de la vida del pícaro se corresponden con los de mayor eficacia doctrinal. Efectivamente, para hacer verosímil ciertos móviles

en el comportamiento del pícaro es necesario profundizar en su psicología y detenerse en las circunstancias adjuntas, con lo que gana el tratamiento artístico. Al mismo tiempo, el narrador, como hombre avezado en la experiencia y hecho por ella, es lógico que se detenga en los momentos de su vida que más han significado para él (71), con lo que la irregularidad temporal tiene que vencer su percepción psicológica.

La percepción psicológica del tiempo se ve amenazada por el peso de la parte doctrinal, que hace que el tiempo de la narración adquiera su propio espesor, e incluso -piensa el narrador- puede hacerse enfadosa e impacientar al lector. Si, como señala Blanco Aguinaga, los episodios de la vida del pícaro están trazados según un "a priori" moral, sería interesante comprobar, no ya "si la parte doctrinal tiene también composición o no (si forma sistema)" (72), sino también averiguar si la lógica de esta doctrina se impone sobre los acontecimientos narrados, o ésta se limita a seguir el hilo de los acontecimientos (73).

Si, por otro lado, como hace Benito Brancaforte (74), tenemos en cuenta también los contenidos temáticos y la recurrencia espacial, los momentos clave de la vida de Guzmán y de su evolución están representados como el principio o fin de ciclos que estructuran la obra.

Son de capital importancia para el conocimiento de la estructura del Guzmán de Alfarache, los estudios que se han efectuado sobre las células (75) que lo componen y su engarce. Esta es la estructura que describe Celina S. de Cortázar:

1.- Narración principal: conducida por el devenir cronológico, es laxa, y en ella se introducen:

1.1.- Otras unidades narrativas de estructura cerrada, por ejemplo las novelas.

1.2.- Digresiones moralizadoras secundarias que toman las siguientes formas:

- Monólogo, que en determinadas ocasiones es monólogo interior.

"Entonces dije conmigo mismo entre mí..."

"volvía considerando a solas..."

- Monodiálogo. El personaje protagonista expone un tema doctrinario desdoblándose y argumentando consigo mismo. Ej. Guzmán en galeras (2ª parte, III, 8).

- Diálogo con un personaje imaginario o con el lector.

2.- Discurso principal. Sus sermones son de carácter unitario y versan sobre temas netamente determinados.

2.1.- Células narrativas secundarias que sirven de ejemplo para la moralización, o bien la moralización antecede al ejemplo (76).

Destaca dos modos de ensamblar los elementos discursivos y narrativos (77):

a.- Por superposición, sin indicar el paso de una actitud a otra; lo hace únicamente por el cambio de estilo (78).

b.- Por nexos.

"Quédese aquí esto como fin de sermón y volvamos a mi casamiento, que no debiera. Padecí con mi esposa como con esposas..."

En suma, sobre estos dos ejes fundamentales (señalados aquí en 1 y 2) se interpolan otras células o unidades, sean narrativas o discursivas. En la narración principal aparecen dos intercalaciones débilmente conectadas con el protagonista, que fueron compuestas como unidades en sí mismas: Ordenanzas mendicativas y Arancel de necesidades. Y desconectadas totalmente del asunto de la obra están las tres novelitas que Celina S. de Cortázar comenta y se pregunta por el motivo de su inclusión (79). Pero insiste en que el trazado de los ejes no es caprichoso ni se debe al azar, a pesar de que la estructura de conjunto se vea desdibujada por ser la combinación de diversos elementos:

"Alemán no pierde en ningún momento los hilos de su trama, y a través de capítulos planeados más o menos sabiamente,

en los que la disposición y gradación de los materiales está sabiamente dirigida, llega al final previsto en el que todos los hilos se anudan para dar a su protagonista una trascendencia espiritual..." (80)

Sobre el peso de la línea doctrinal en el conjunto de la obra, hecho que nos abre una perspectiva interesante para el estudio ideológico, Francisco Rico prosigue a partir de lo ya observado por otros, en su artículo "Estructuras y reflejos de estructuras en el Guzmán de Alfarache" (81). En las primeras páginas de la vida del pícaro se nos dice:

"El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta prisa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas -porque siendo esenciales a este discurso también te serán de no pequeño gusto-, que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar acusando cualquier terminista de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la definición a lo definido..."(82)

Es decir, antes del desarrollo hay que dejar entendido el "primer principio" y proceder "de la definición a lo definido". De este modo, como dice F. Rico:

"La autobiografía de Guzmán, en efecto, es un silogismo perfectamente cerrado, de cuyas premisas [el engaño y el pecado en que fue concebido el protagonista] se infiere sin sombra de duda la consecuencia genérica y personal [los engaños de toda la realidad, el pecado de Guzmán, como el de toda la humanidad]" (83).

Como la definición es una generalización que se extrae de la experiencia -procedimiento patente en las auténticas digresiones-, la inversión de este proceso, es decir, presentar primero la afirmación general y luego la experiencia que la prueba -el procedimiento patente en lo que Rico llama ingresiones-, exige la ficción autobiográfica "a posteriori".

"Cabe añadir, pues, otra primordial pareja de términos comple-

mentarios opuestos por el vértice: digresiones / ingresiones (permítasme la voz, siquiera en latín y ocasionalmente). Ambos vienen a equilibrarse en frecuencia, pero en tipicidad y pertinencia la balanza se inclina hacia las segundas, como mejor reflejo de la estructura esencial del Guzmán de Alfarache, "de la definición a lo definido", del concepto al suceso" (84)

Para ilustrar, no sólo cómo esta estructura general se proyecta en los distintos núcleos del Guzmán, sino también sus fundamentos literarios y doctrinales, Rico se detiene en el comentario del capítulo 3 (libro I, 2ª parte), que es la novelización de unos principios doctrinales previamente expuestos (85).

Sobre la novela de Quevedo, Oldřich Bělič, basándose en Domingo Pérez Minik, señala que en el Buscón hay un "esfuerzo de estructurar no sólo lo que concierne al protagonista sino también el reflejo del ambiente". Para él, "desde el punto de vista de la composición, el Buscón es la obra más madura del género picaresco" (86).

Fue Bělič quien primero resaltó el principio de unidad y composición en el Buscón; después, además del más reciente trabajo de Díaz Migoyo (87), mencionado en estas páginas, es necesario recordar el análisis que hace Jenaro Taléns (88) de la estructura narrativa, con el que viene prácticamente a coincidir también E. Cros. El propósito de composición se vislumbra en la división en tres partes que corresponden a cada uno de los libros. En el primero se muestra la paradójica educación de Pablos, el segundo viene estructurado por el viaje, y en el tercero se dan tres fases en la metamorfosis de Pablos, para acabar, en los últimos capítulos de este último libro, en contacto con los marginados.

1. Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, The University of Chicago Press, 1971, pág. 75; citado en la mencionada obra de Díaz Migoyo, pág. 75.
2. Otra cosa es que haya intromisiones entre uno y otro, lo cual no invalida sino que justifica la teoría, sin la cual no se podría hablar de intromisiones.
3. Actores que hablan entre sí y pueden convertirse a su vez en narradores.
4. G. Díaz Migoyo, ob. cit., págs. 64-71.
5. Es lo que, por ejemplo, sostiene Francisco Rico en su crítica; La novela picaresca y el punto de vista, cit., págs. 120-129; véanse estas páginas para la infidelidad del autor al punto de vista.
6. Al menos basada en una selección de datos "reales" de su vida.
7. El defecto observable en estos razonamientos de Díaz Migoyo está en que parte de la tajante afirmación de que el Buscón es una autobiografía ficticia, sin ir más lejos y preguntarse qué es lo que hace que una autobiografía sea ficticia o real.
8. Ha estudiado los prólogos, Joseph Laurenti, Los prólogos en las novelas picarescas españolas, Madrid, Castalia, 1971.
9. E. Cros, Mateo Alemán..., cit.; señala la diferente función estructural de la relación remitente-destinatario de la narración en el Guzmán y el Lazarillo; véase cap. "El autobiografismo en el Guzmán", págs. 145 y ss., y en especial el apartado "Función estructural del yo", pág. 157.
10. Concretamente el prólogo "al discreto lector", que, a diferencia del ataque al vulgo, tiene una estructura ternaria; v. J. Laurenti, ob. cit.
11. Recordemos que el Lazarillo tiene un prólogo que es a la vez dedicatoria, mientras que el Buscón separa esta dedicatoria, que forma parte de la ficción, del prólogo al lector.
12. Para la explicación que da Jenaro Taléns, véase líneas más abajo.
13. Jenaro Taléns, ob. cit.
14. Lo que se conoce como narración en primera persona, aunque no debemos confundir la categoría de persona gramatical con la de voz narrativa. Una sucinta explicación se podrá encontrar en J. María Pozuelo, La lengua literaria, Málaga, Agora, 1983; págs. 140-141.
15. Ambos nunca se dan en la práctica totalmente separados. Esta distinción tiene diferente sentido de la que hace Todorov entre historia y discurso, aunque tienen el mismo fundamento.

16. Es un narrador homodiegético y en bastante medida autodiegético, según la terminología de G. Genette.
17. Gérard Genette asigna cinco funciones al narrador: "narrativa", "rectora", "comunicativa", "testimonial" e "ideológica"; *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, págs. 261-263.
18. Aunque de vez en cuando utilizamos también el término "punto de vista", hay que reconocer que es un término ambiguo a pesar de que uno de los mejores estudios de conjunto sobre la picaresca trata de definirla según la fidelidad en el mantenimiento del punto de vista narrativo.
19. G. Díaz Migoyo, ob. cit., pág. 78.
20. La mayoría de los críticos piensan que el "caso" que polariza la narración es el asunto del amancebamiento de la mujer con el arcipreste de San Salvador, pero también puede referirse al sorprendente ascenso social de Lázaro.
21. Claudio Guillén, "La disposición temporal...", cit., pág. 271.
22. No es del todo exacto llamarlas memorias, ya que el yo autobiográfico tanto del Lazarillo como del Guzmán, es la condición de un diálogo con el tú, un factor de generalización y no la construcción de una singularidad como en las memorias.
23. Esta es ante todo hacer un hombre perfecto a través de "consejas" y "consejos". La finalidad del autor del Lazarillo es menos acusadamente didáctica - los consejos están reducidos a su expresión mínima - y más estética: "y vean que vive un hombre...".
24. Guzmán de Alfarache, edic. cit., pág. 96.
25. Recordemos que sus estudios de teología y, antes, su estancia en casa del cardenal de Roma, son presentados en la segunda parte.
26. Estos conocimientos necesarios no están justificados en el Lazarillo, si bien es verdad que los juicios doctrinales del narrador son mínimos. Como contrapartida, sí está justificado el acto de escribir, cosa que en el Guzmán no ocurre.
27. Francisco Rico (ed.), Guzmán de Alfarache, cit., pág. 9.
28. Pero el lado negativo de este principio empírico, y en lo que radica la visión dogmática del pícaro - según Carlos Blanco Aguinaga - es que una vez que está en posesión de la verdad moral generalizable y se dispone a escribir, el proceso se invierte: adapta la narración de su vida a esa doctrina que quiere transmitir.
29. Francisco Rico (ed.), Guzmán de Alfarache, edic. cit., pág. 19.
30. Juez penitente, el él de que habla - su persona en el pasado y los demás personajes de su entorno - es el tú a quien acusa.
31. Además de la justificación de la soledad de Guzmán por su imposibilidad de

hacer amigos, ésta representa la situación del hombre ante su conciencia.

32. El Guzmán de Alfarache, según dice Molho, "no cuenta la historia de un hombre, sino la de un alma tomada en su movimiento pendular. Es una dialéctica que hace las veces de psicología"; llama a la obra de Alemán "Genial hipóbole de teólogo"; ob. cit., págs. 86 y 94.
33. Véase el apartado relativo al personaje.
34. La misma habilidad y falacia lingüística que caracteriza a Pablos actor es de la que se vale el narrador; v. ob. cit., cap. III, "El lenguaje en el Buscón".
35. En esta intención fracasa una vez más porque la acción del autor que maneja los hilos de la trama y es responsable de la caracterización del narrador, deja ver el engaño. Hay en esto un paralelismo con el desvelamiento que su antiguo amo hace de su personalidad; v. ob. cit.
36. Véase, por ejemplo, Antonio Rey Hazas, "Poética comprometida de la novela picaresca", Nuevo Hispanismo, I, 1982, págs. 53-76.
37. "La novela picaresca y el narrador fidedigno", Hispanic Review, XLVII, 1979, págs. 55-75. Benito Brancaforte (ed.) Guzmán de Alfarache, Madrid, Cátedra, 1981, tras precisar que en la obra las partes novelísticas y discursivas se deben considerar inseparables y no en parcelas correspondientes al personaje y al autor - pág. 27 -, habla de "la cualidad y la función principal de las reflexiones" - págs. 29-37 - así como los modos en que se manifiestan las contradicciones del narrador protagonista.
38. Según Alfonso Rey, la penetración ideológica del autor se efectúa: a.- En el prólogo, al margen de la ficción. b.- En el material didáctico - refranes, citas, fábulas, etc. - conocido por los lectores al margen de la ficción, y en el que se apoya el narrador. c.- En las intromisiones que provocan fisuras en el punto de vista.
39. "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo", Nueva Revista de Filología Hispánica, XI, 1957, págs. 313-342.
40. El "genio verbal" de Quevedo es, según Alfonso Rey, lo que lo salva.
41. Alfonso Rey, ob. cit., Habría que precisar que se eliminan sólo las moralizaciones en boca del narrador. Pág. 73.
42. La sátira supone un distanciamiento de aquellas actitudes e ideas que son su blanco. Véase Karl Vossler, "Los motivos satíricos en la literatura del siglo de oro", Cruz y Raya, 8, 1933, págs. 9-32.
43. Lazarillo de Tormes, edic. cit., pág. 22.
44. Este se va haciendo al hilo de la experiencia narrada, y la experiencia es a la vez la que legitima sus ideas.
45. Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, Madrid, Jaime Ratés, 1906; pág. 150.

46. No olvidemos, por otro lado, la distorsión humorísticas de las frases hechas, y la erudición como recurso paródico, hechos que matizan lo que venimos afirmando.
47. Soons, ob. cit., para la utilización del cuento jocoso con finalidad aleccionadora.
48. A excepción de las novelas intercaladas y los aranceles burlescos.
49. Francisco Rico (ed.), Guzmán de Alfarache, edic. cit., pág. 50; aunque dice que buen número de estos excursos se presentan como recuerdos personales, habría que comprobar cuáles.
50. Angel San Miguel, ob. cit.; v. parte III, "Estructura general de la obra".
51. Guzmán de Alfarache, edic. cit., pág. 341.
52. En esos casos se suele dirigir a los lectores, ya que a v. m. le interesa más el entretenimiento.
53. Díaz Migoyo, ob. cit., pág. 97. E. Cros le da a esta sentencia un valor de tesis, apreciación que no comparte Aurora Egido, "Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos (Artículo-reseña)", Hispanic Review, 46, 1978, págs. 173-197.
54. Para lo que sigue, ver entre otros, Fernando Lázaro Carreter, "La ficción autobiográfica en el Lazarillo de Tormes", en Lazarillo de Tormes en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 13-57.
55. Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.
56. Desde finales del XVI lo relativo al estatus de la verdad y la ficción en literatura quedó planteado ante todo en la contraposición entre poesía e historia. Para la consideración de Estebanillo González, en relación directa con las tesis de Lejeune, véase Jenaro Taléns, ob. cit., págs. 155 y ss., "El discurso narrativo como discurso de la Historia: la imposibilidad del yo...".
57. El Buscón es la obra que deja más claro su carácter ficticio; Jenaro Taléns, ob. cit., pág. 89.
58. Jean Molino, ob. cit.
59. El del aventurero se pone a prueba frente a los otros, el del clérigo frente a Dios y lo sobrenatural.
60. Sobre los relatos de vidas aventureras, Carlos Pereyra, "Soldadesca y picaresca". Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, IX, 1927, págs. 325-361, y X, 1928, págs. 74-96, 150-163 y 224-250.
61. M. Molho, "¿Qué es picaresmo?", cit.; v. pág. 132-135.
62. Mateo Alemán..., ob. cit., pág. 157.
63. O. Bělič, "La novela picaresca como orden artístico", Actas Universitatis Carolinae. Románica Pragensia III, 1963, págs. 5-36; v. pág. 17.

64. Ob. cit.
65. El mayor o menor detenimiento del narrador en las circunstancias que narra.
66. Ob. cit.
67. O lo que es igual, sobre los acontecimientos narrados y las disquisiciones a partir de los mismos. Líneas adelante se completará lo ya expuesto sobre la forma de ensamblarse uno y otro.
68. Ya lo señaló Enrique Moreno Báez, Lección y sentido del Guzmán de Alfarache, Anejo XL de la Revista de Filología Española, 1948. O. Bělič, ob. cit., lo aguja como ejemplo de simetría.
69. Como explicación de la cronología lineal y de la forma de organizar la intriga se puede decir que la concatenación de causalidades es muy débil y las circunstancias del personaje no son lo suficiente precisas como para que el lector reconstruya el orden de la historia a partir de un desorden de ésta en el discurso.
70. Introducción a Guzmán de Alfarache, edic. cit., págs. 34-35.
71. El proceso, con todo, parece menos vital que en el Lazarillo.
72. Carlos Blanco Aguinaga, ob. cit. ¿Cómo se organizaría el sistema doctrinal? Dado que la narración posee más efectividad, podría ser como esas alegorías donde, por ejemplo, pugna la Mentira y la Verdad, e interviene la Murmuración, el Favor, etc. ; para el carácter alegórico y emblemático véase Maldonado de Guevara, "La teoría de los géneros literarios y la constitución de la novela moderna", Estudios dedicados a Menéndez Pidal III, 1952, págs. 299-320.
73. Francisco Rico (ed.), Guzmán de Alfarache, cit., sólo señala un caso en que el narrador miente flagrantemente en aras de la doctrina.
74. Benito Brancaforte (ed.), Guzmán de Alfarache, cit.; v. "El mito de Sísifo y la estructura del Guzmán de Alfarache", págs. 17-23.
75. Reconsideramos lo que en el apartado anterior expusimos a partir del estudio de Angel San Miguel, ob. cit.
76. Celina S. de Cortázar, "Notas para el estudio de la estructura del Guzmán de Alfarache", Filología, VIII, 1962, pág. 88.
77. Para ejemplificarlos analiza el cap. VIII, lib. 2, 2º parte, del Guzmán.
78. Sobre el cambio de estilo, Celina S. de Cortázar se extiende en la pág. 90 de su artículo.
79. También Margarita Smerdou Altolaquirre, "Las narraciones intercaladas en el Guzmán de Alfarache y su función en el contexto de la obra", La picaresca. Orígenes, textos y estructuras, cit., págs. 521-525.
80. Ob. cit., pág. 95.

81. "Estructuras y reflejos de estructuras en el Cuzmán de Alfarache", Modern Language Notes, LXXXII, 1967, págs. 171-184.
82. Cuzmán de Alfarache, edic. cit., pág. 105.
83. F. Rico, "Estructuras y reflejos de estructuras...", cit., pág. 174. Entre corchetes otras partes del texto traídas para completar el razonamiento.
84. F. Rico, "Estructuras y reflejos de estructuras...", cit, pág. 175.
85. El capítulo versa sobre la mentira y sus formas, y guarda semejanza con el cap. XVI de la segunda parte de Silva de varia lección, de Pedro Mexía.
86. Ob. cit., pág. 30.
- 87., Ob. cit.
88. Ob. cit.; véase "El texto como estructura narrativa", pág. 43 y ss. Interesa el análisis pormenorizado que justifica una división tripartita que, por lo demás, ya la había presentado Bélić, ob. cit.

2.3.- ESTILO

2.3.1.- Introducción al plano verbal de la picaresca

Al estudiar la forma autobiográfica ya hemos entrado de lleno en el aspecto verbal de las obras consideradas; y los hechos tenidos anteriormente en cuenta, como son aspecto, organización temporal, modos narrativos, etc., no pueden dejarse de recordar aunque sea someramente, a la hora de abordar el estilo. No obstante, aunque la comprensión del estilo se enraíce, no sólo en todo el discurso, sino también en la misma historia narrada (la materia que se elabora lingüísticamente) (1), vamos a considerarlo separadamente en la medida de lo posible, recurriendo, cuando sea obligado, a las formas narrativas y a los significados textuales con los que los efectos estilísticos guardan íntima relación.

El salto a una consideración relativamente independiente del estilo, sin perder el contacto con su razón de ser en el texto, nos lo va a facilitar la disciplina retórica. No ya porque la actualización de la retórica marque las pautas del análisis en la corriente crítica en que nos situamos, sino también porque la codificación de la retórica pesaba en la formación y en la práctica de los autores cuya obra estamos analizando (2). Sobre esta doble razón hay que decir, en primer lugar, que un discurso como el picaresco, donde en el enunciado hay una fuerte presencia de la situación de enunciación, y donde además de su carácter literario tiene un componente didáctico, debe mucho a la utilización de las normas retóricas. Y no sólo a las normas referidas a las figuras de la elocución, en las que nosotros nos solemos detener, sino también a la invención y disposición (3), niveles en los que tienen su origen muchas de las "virtudes" de la elocución, en concreto las llamadas figuras de pensamiento.

En segundo lugar, basta acercarse a lo que dicen Ducrot y Todorov (4) sobre el estilo, donde se pueden acotar ámbitos: la enunciación y el enunciado.

Reagrupamos de distinto modo los hechos que mencionan:

a.- Las implicaciones estilísticas que tienen los registros del discurso. Éstos no son otra cosa que el resultado de la actitud del narrador hacia su mensaje y con respecto al narratario (o bien del autor respecto al lector, e incluso en la relación de personaje a personaje retratada por el narrador). Actitudes que tienen que ver con exigencias más o menos directas de la finalidad que se propone (5). Unos registros tendrán más relación con elementos lingüísticos encaminados a destacar la presencia de la subjetividad del narrador: registro subjetivo o emotivo, modalizante (que es el de menores implicaciones significativas y estilísticas); otros tienen que ver más con la manera en que nos es presentado el mensaje narrativo: registro abstracto frente al valorativo (6), y la significación añadida por la evocación de otros discursos: intertextualidad o simple connotación.

b.- La manipulación del lenguaje en sus distintos niveles produce efectos estilísticos "netos", por llamarlos de algún modo (7). El discurso retórico o figurado, lejos de ser un registro más, se realiza sobre los tres niveles del lenguaje, y la mayor parte de los efectos estilísticos pueden analizarse como figuras retóricas, concretamente de la elocutio.

2.3.2.- Lo subjetivo frente a lo generalizador: rasgos estilísticos del Guzmán de Alfarache

Francisco Rico ejemplifica en un capítulo (8) del Guzmán cómo esta obra, sin poderse desligar, por algunos rasgos, de una tradición narrativa, anuncia, con otros, la novela moderna. "Adivinaciones y recuerdos" los llama (9), para seguir más adelante:

"Habría que estudiar aislándolos -como hipótesis de trabajo- de lo que hoy quiere parecer ganga de la tradición didáctica, los recursos de que se vale Alemán para alzar un mundo reconocible al través de la amarga película que baña los ojos de su narrador", y apunta cuáles son algunos de esos recursos sabiamente manejados.

Como es obvio, la expresión didáctica no es propia en exclusividad de las partes doctrinales; por eso, inspirándonos en la

diferenciación que propone Rico, aunque sin seguir la misma línea, creemos que se pueden destacar en el nivel verbal del Guzmán una serie de rasgos de estilo agrupados en cuatro categorías que son el resultado del cruce de un "registro subjetivo" y un "registro generalizador" sobre las partes biográficas y doctrinales. Resultando el siguiente cuadro:

SUBJETIVIDAD	Narración-descripción con tinte personal	Discurso motivado
GENERALIZACION	Narración-descripción ejemplar	Discurso abstracto
	PARTES BIOGRÁFICAS	PARTES DOCTRINALES

La explicación la desarrollamos a partir de un texto tomado como ejemplo:

"En Florencia me comí todo el caballo que saqué de casa del embajador mi señor, y una mañana me almorcé las herraduras. Digo que para venderlo mandé que se le herrase de nuevo, y las que me quedaron en casa viejas las vendió Sayavedra y almorzamos. Si la hereje necesidad no me sacara de allí a coces y rempujones, fuera imposible hacerlo de mi voluntad en toda mi vida; quiero decir a ley de creo, porque había ya tomado bien la sal y sondado la tierra.

No sé después lo que hiciera, porque al fin todo lo nuevo aplace y más a quien como yo tenía espíritu deambulativo, amigo de novedades. Así lo juzgaba entonces por la mucha razón que para ello tuve de mi parte. Yo llegué allí por tiempo de festines. Traíanme otros mozos floreando de casa en casa, de fiesta en fiesta, de boda en boda. En una bailaban, en otra tañían; aquí cantaban acullá se holgaban: todo era placer y más placer, un regocijo de "vale y ciento al envite". No se trataba en todas partes otra cosa que loables ejercicios y entretenimientos, muchas galas y galanes, muchas

hermosas damas con quien danzaban, gallardísimos tocados, ricos vestidos y curioso calzado, que se llevaban tras de sí los ojos y las almas en ellos.

¡Ved qué negro adobo para que no se dañase el adobado! Si no bebo en la taberna, huélgome en ella. No hay hombre cuerdo a caballo, y menos en el desbocado de la juventud. Era mozo al fin y, como la vejez es fría y seca, la mocedad es muy contraria, caliente y húmeda. La juventud tiene la fuerza y la senectud la prudencia. Todo está repartido, a cada cosa su necesario. Y aunque casi siempre lo vemos, viejos mozos, por maravilla se hallan mozos viejos. Y aun digo que sería una maravilla, como hallar un peral que llevase peras por Navidad. En Castilla digo, porque no me cojan por seca los de otras tierras que no conozco. Vayase dicho que siempre voy hablando con el uso de mi aldea; que yo no se cómo baila en la suya cada uno.

Vuelvo a mi cuento. Erame importantísimo salir de Florencia, huyendo de mí mismo, sin saber ni a qué ni a dónde, no más de hasta dejar consumidas aquellas pobres y pocas monedas que me quedaron y la cadenilla de memoria, que a fe que nunca se me apartaba punto della, pensando en la hora que había de blanquearla y, como se me dio con amor, pesábame que forzosamente había de tratarla presto con rigor. Quisiera la conservar, si pudiera, no apartándola de mí, mas casos hay en que pueden los padres empeñar a sus hijos. Paciencia. Haré cuanto pudiere y, a más no poder, perdone. Que quien otro medio no tiene y fuerza no se le ofrece, mayores daños comete.

Luchando andaba conmigo mismo. Cruel guerra se traba de pensamientos en casos tales. Consideraba de mí en qué había de parar, con qué me había de socorrer. ¡Valgame Dios qué apretado se halla un corazón cuando no lo está la bolsa! Cómo se aflojan las ganas de vivir cuando se le aflojan los cerraderos, y más en tierras extrañas y resuelto de olvidar malas mañas, no sabiendo a qué lo ganar y faltando de dónde