

SOBRE LA SOLEDAD DEL PÍCARO¹

CLAUDIO GUILLÉN
HARVARD UNIVERSITY

La novela picaresca constituye en su conjunto, en cuanto género, la contribución más importante de los escritores españoles a la literatura europea y occidental. La novela picaresca se inventa en España, cuaja en España, se establece en España, y sólo después pasará a ser un género literario en Europa y América. Desde el *Lazarillo de Tormes*, de 1554, hasta el *Estebanillo González*, de 1646, o sea a lo largo de un siglo, pasando por el *Guzmán de Alfarache*, *La pícara Justina*, *El Buscón*, el *Marcos de Obregón* y bastantes narraciones más, surgen algunas de las páginas más brillantes, más difíciles, más innovadoras del Siglo de Oro; y a través de ellas cristalizan un género y un mito, el del pícaro, de extensión mundial.

Un género literario sólo se produce mediante una continuidad. Hacen falta seguidores, imitadores, tergiversadores, estafadores, autores de Segundas Partes, y qué duda cabe que el *Lazarillo de Tormes* los tuvo, y muchos, en el país donde se compuso. No así el *Quijote*, que, si soslayamos la impostura de Avellaneda, divirtió a numerosos lectores, llamó la atención de alguna inteligencia crítica, pero no suscitó la inventiva de narradores y otros escritores. El *Quijote*, en lo que toca a éstos, cayó en un inmenso saco roto y no produjo en España frutos de auténtico valor hasta la segunda mitad del siglo XIX. Debemos a unos escritores ingleses del siglo XVIII la primera aceptación entusiasta, inteligente y activa del *Quijote* de Cervantes. Cuando admiramos y alabamos el *Quijote* como una novela de calidad genial, utilizamos el término “novela” en su acepción

¹ Ponencia leída en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (Jalisco), en un encuentro sobre “Mitos literarios españoles”, el 21 de noviembre del 2000.

moderna, es decir, gracias a la continuidad que hicieron posible del siglo XVIII al XX, desde al menos *Joseph Andrews* (1742) de Henry Fielding, los grandes narradores ingleses, franceses, rusos, alemanes o latinoamericanos que todos conocemos. El autor del *Lazarillo* fue entendido, gustó, fructificó en España. El autor del *Quijote*, no. El autor del *Lazarillo* fue profeta en su tierra, con la sola salvedad de que no se sabía bien quién era, desde el momento en que se empezó a especular sobre su persona. Sí se conocía a Mateo Alemán, cuyo *Guzmán de Alfarache* fue en su día un best-seller estrepitoso.

Aquí no caben trasnochados nacionalismos excluyentes. El Cid, la Celestina, Don Juan, como el propio *Lazarillo* y el propio Don Quijote, son mitos de la literatura mundial. Pero para que una figura llegue a elevarse a la altura de un mito no basta con una sola obra, con el acierto de un solo poeta, como si de sus manos saliera una joya permanentemente brillante y refulgente. Es preciso que pase a manos de otro y de otros, que sea manoseada y pulida, a lo largo de un devenir que acaba siendo colectivo.

Salta a la vista que una fase decisiva de la trayectoria de más de una de estas figuras tiene lugar en el ámbito del teatro. Son personajes teatrales que pertenecen al siglo XVII y a las relaciones en primer lugar entre los dramaturgos españoles y los franceses. Me refiero al Cid, entre Guillén de Castro y Corneille, y por supuesto al Don Juan de Molière. Durante el siglo XVII, sobre todo su primera mitad, cuando se venían publicando en París traducciones de Cervantes, de Mateo Alemán y de tantos autores más, el castellano era el primer idioma que hacía falta conocer, es decir, la lengua del imperio más poderoso y más temido. Sin el teatro clásico francés y sin el poderío político-militar de los Austrias, nuestros mitos quedarían mermados.

El *Lazarillo de Tormes* se nos aparece cada día más admirable, en cuanto manifestación de un logro ilimitado. No seré yo quien lo subestime. Es una obra única y perfecta. En su día fue, como dijo Marcel Bataillon, un comienzo absoluto. Se le pueden buscar fuentes, abuelos, orígenes —entre los que se destaca el *Asno de oro* de Apuleyo—, pero ninguna de estas similitudes es tan significativa como las diferencias que distinguen al *Lazarillo* frente a los otros géneros y estilos narrativos de su tiempo: las historias sentimentales, los relatos griegos y sobre todo las novelas de caballerías. Hay autores de obras maestras que se destacan no tanto por el uso y transformación de las obras de sus antecesores cuanto por su distanciamiento respecto a sus contemporáneos. No se trata de parodia, ni de imitación, sino de disparidad. La aparición y originalidad del *Lazarillo*, por vía ante todo

de la diferencia, en relación con sus contemporáneos, es un ejemplo insigne de este mecanismo sincrónico y antagónico de la historia de la literatura.

Pero el mito supera el *Lazarillo* y no coincide con él. El mito es un devenir, una figura que se va forjando poco a poco, a lo largo de toda una serie de emulaciones y recreaciones, y ni siquiera se reduce al resultado de la serie. En efecto, la serie permanece abierta; y todavía hoy se puede proponer otro Don Juan, imaginar otro pícaro. Lo que nos interesa entonces no es ya la novela picaresca, sino la figura del pícaro en el itinerario de dicha novela.

Este itinerario discurrió a la vez en España y fuera de ella. Con el siglo XVIII la prioridad pasaría a ser francesa e inglesa, con el *Gil Blas* de Lesage, modelo dominante a la sazón, y las obras de Defoe y sobre todo de Smollett. Los avatares de la novela picaresca española y los de la europea compusieron así dos vidas paralelas. Fueron incorporándose a un mismo género narrativo un país tras otro: sobre todo Francia, Alemania, Holanda, Inglaterra, América Latina incluyendo Brasil, Estados Unidos, Rusia, durante al menos dos siglos, en su fase más característica, hasta digamos la Revolución francesa —ya aludiré a lo que sucedió después.

¿Es lícito desgajar la figura del pícaro del resto de la narración y de sus demás colores y sabores propios? Creo que sí. En primer lugar, porque el protagonismo del personaje, y de aquello que apunté hace muchos años y que Francisco Rico interpretó luego tan a fondo, quiero decir su punto de vista, es tremendo, constante, terrible. Es el héroe absoluto, en este sentido, del género y de todas sus obras. Y no olvidemos de paso que es todo lo contrario al héroe, si usáramos la palabra convencionalmente, tal como se aplica a Aquiles, a Eneas, a Roldán, al Cid, a Amadís de Gaula. Las grandes contribuciones españolas a la novela europea suponen la supervivencia de un anti-héroe, que es el pícaro, y la excelsitud de un loco, don Quijote. Son dos paradigmas de la marginalidad. Desde este ángulo el pícaro es insólitamente moderno, puesto que en nuestros días el heroísmo sólo perdura en el cine. Pero volvamos a él y a aquellos aspectos de la novela que se adhieren a la evolución de su persona.

“Nosotros no somos espíritu —dice el héroe, o anti-héroe, de *Alonso, mozo de muchos amos*—, “sino formados de carne y hueso, cuyo alimento ha de ser cotidiano, palpable, y no por obra de entendimiento”. Con este existir mismo de la persona se vincula pues la insistencia general en el nivel material de existencia o de subsistencia, en el hambre, el dinero, los pormenores más sórdidos y

toda una profusión de objetos y de cosas. Si aparecen bodegones, el pícaro mismo los percibe y los vive. Desde este ángulo el pícaro observa satíricamente toda una colección de condiciones colectivas: clases sociales, profesiones, caracteres, ciudades y naciones. En su odisea el pícaro atraviesa horizontalmente estos espacios –de forma sucesiva, acumulativa, es decir, alineando un episodio diferente tras otro–, y también cruza verticalmente, si cabe, los estratos y las clases de la sociedad, procurando que la rueda de la Fortuna aventaje al escalador social. Y desde este ángulo el pícaro reflexiona, recapitula, enseña, predica, piensa. Tiene la palabra él y no la desperdicia. Mi pereza, dice Gil Blas, es una indolencia filosófica –“une indolence philosophique”.

Esta libertad de mirada, este ejercicio de la sátira y del pensamiento, este movimiento en el espacio y en la sociedad son los corolarios de una postura primordial y constituyente, de una actitud ante la vida que es el núcleo del mito y que resumo con estas pocas palabras: el ser semi-marginal. Digo actitud ante la vida, porque la originalidad de la picaresca radica en esta exigencia primera, sencilla y vital. Lo propuesto, lo descrito y lo narrado por el escritor han de componer formas posibles de existencia, orientaciones para lo que el ciego del *Lazarillo* llama “la carrera de vivir”. La literatura deja de ofrecer cuentos de hadas, ensoñaciones, aventuras imposibles, evasiones, bellas alternativas, anti-vidas. Nada de esto es experimentable, nada de esto es una concebible forma de existencia en el mundo donde se encuentran los lectores cuando no están leyendo. Pero es que además esta proximidad a la vida significa que la literatura ha de arrancar de lo que ella no es, de la realidad social. Añádase pues a la tan sencilla pero difícilísima exigencia primera, la centralidad de la mirada lúcida y satírica, que ve por doquier la injusticia, la hostilidad, el egoísmo, la crueldad, el engaño, es decir, lo que existe y pulula no en los libros sino en la sociedad misma. En suma, el escándalo de una realidad social inaceptable. Si excluimos de entrada la evasión pastoril, la ficción de unos pastores alejados de la comunidad humana y dedicados única y constantemente al amor, y si consideramos insensatos e imposibles los sueños de vida heroica, más allá también de las ciudades en que moran los hombres, ¿cómo vivir y sobrevivir en una sociedad inhumana?

La respuesta acompaña la semi-marginalidad del pícaro; y es una historia, un brevísimo relato, porque no es una simple postura ética sino algo que sucede y se manifiesta en el tiempo. Una combinación de situaciones originarias, en lo esencial la orfandad y la miseria,

convierten al protagonista en un muchacho prematuramente solo en el mundo y ante el mundo, es decir, sin amparo y sin socialización. Todo proviene de esta soledad prematura. El futuro pícaro –pues no lo es aún– tendrá amos o socios pero no compañeros, parientes o amigos. El niño o adolescente sin socializar –en general, el huérfano– se encuentra expuesto desde un principio a la crueldad y a la mentira, o sea, a la sociedad injusta, despiadada.

Descubre que esta mentira y esta crueldad son consustanciales con el existir social y la vida urbana. Una conciencia clarividente de este estado de cosas, que es la suya, permitiría varias respuestas, de las que el *Lazarillo* y el *Guzmán* consienten solamente una. Una sería el pasarse al enemigo, la sumisión total, la entrega con armas y bagajes, lo que tendría un muy limitado interés. Pero el muchacho piensa, reflexiona, no se entrega por dentro al engaño. Su clarividencia es incompatible con semejante identificación. La segunda respuesta sería la lucha, la agresión declarada o la delincuencia practicada desde una marginalidad completa. Pero esta criminalidad agresiva no es concebible en aquella España y aquella Europa. Sólo aparecerá en algunos pliegos de cordel, o romances de germanía, o con la figura del bandolero más o menos generoso (el Roque Guinart del *Quijote*) o o en aquellas *criminal biographies* que se venderán en las ejecuciones públicas en Inglaterra durante el siglo XVIII y que Fielding utilizará para *Jonathan Wilde*. El criminal como héroe no interesará a escritores de primer orden hasta mucho más tarde en la historia de la literatura. El pícaro no es un luchador. Así nuestro muchacho se convierte en ese individuo que se mantiene al borde de la plena delincuencia, que vive de la astucia, del hurto ocasional, del robo a escala menor, de sus propias formas de engaño; y que procura sobrevivir bien que mal en la ciudad a través de la semi-marginalidad. Es una persona dual, escindida. La ambigüedad en su caso no es sino duplicidad inteligente, la del hombre dividido que se separa por dentro del existir social establecido, pero por fuera se ve obligado a situarse dentro de él. Esta escisión de la persona, esta dualidad, es fundamental. Es ella la condición de su anti-heroísmo, es decir, de la imposibilidad de que su conducta coincida con sus convicciones íntimas, excepto en la medida en que el engaño y la representación han sido también actos de voluntad. La dualidad supone una condición que se irá convirtiendo en una de las claves de la literatura moderna y en particular del arte de la novela: la interioridad oculta. El pícaro sólo es sincero consigo mismo y con el lector. Los actos no revelan a la persona, ni siquiera a sí misma, puesto que ésta sabe que está representando un papel; y la

interioridad psíquica del individuo, en que reside cierta verdad, se vuelve una incógnita.

¿Cuál es la enseñanza fundamental que recibe y admite Lazarillo? La de su primer amo, el “gran maestro el ciego”, que, más allá de lo visible, más allá de las apariencias de las cosas, era vidente, traspasaba la superficie de los seres y tenía “espíritu de profecía”. Fue el ciego quien veía y quien guió al niño, porque éste no veía ni descubría las verdades, en “la carrera de vivir”. Lucidez negativa, sí, pero que, junto con la división entre una calculada conducta y un yo que la practica desde una íntima diferencia, dramatiza la hipocresía y no-ejemplaridad de los modelos propuestos por la sociedad; y la decisión por parte del protagonista de adherirse por fuera al simulacro, mientras por dentro el yo interior identifica el engaño y lo revela.

El ciego es un ejemplo imitable en la práctica del futuro pícaro, pero no un sustituto del padre. Otro tanto le ocurre a muchos sucesores de Lazarillo, que, como ya dije, arrancan de la orfandad; y de esa soledad que, como decía Ortega, es la condición radical de la vida humana. Yo quisiera destacar esta originalidad de la situación constituyente del pícaro, de su peculiar soledad, con la ayuda de unas páginas espléndidas de uno de los últimos libros de Rafael Sánchez Ferlosio, *El alma y la vergüenza* (Madrid, 2000). Analiza con sumo rigor Ferlosio en las primeras páginas del libro lo que denomina la violencia constrictiva, que se reconoce por la imposición de una voluntad sobre otra voluntad; y pasa de ahí a señalar que toda educación “discurre entre una voluntad que se impone –o trata de imponerse– y una voluntad que se doblega –o se resiste a hacerlo.” Ahora bien, lo propio del niño es su relativa docilidad, es decir, no una inerte pasividad sino la “vivaz y activa receptividad” con la que se manifiesta su voluntad de pertenecer al mundo que le rodea. De tal suerte el medio natal “se apodera de sus hijos, los hace suyos, los hace *de los suyos*”. Y con esa finalidad la familia dispone del “gran mediador interhumano”, el rito, la costumbre ritualizadora, de la que Ferlosio da un ejemplo: los gestos y palabras que acompañan la hora de acostarse del niño. Este rito es el punto de partida, como saben ustedes, de la *Recherche* de Proust.

Volviendo a nuestro pícaro, pueden también observar ustedes que la trayectoria de la vida del pícaro arranca de una aberración, de una fundamental anomalía: la ausencia de una educación y de los instrumentos mediadores que hagan posible un proceso de culturación y de socialización. ¿Quiere ello decir que el pícaro no se forma, que la gran contribución española a los géneros narrativos se basa en la

relación entre una sociedad escandalosamente injusta y un protagonista que vive o sobrevive en ella sin haber sido socializado? ¿Vale decir que este gran mito nacional se asienta sobre un vacío, un hueco, una carencia –la de un proceso educativo? Lo curioso del caso es que el pícaro no sufre la violencia constructiva de semejante proceso, susceptible de doblegar o siquiera moldear su voluntad; pero sí la violencia pura de la experiencia directa de la vida en el mundo, tal como él la va conociendo a través de unos amos a los que sirve pero no se somete interiormente. La sociedad nunca podrá decir que él es uno “de los suyos”. El pícaro no se doblega. Autodidacta en la carrera del vivir, el pícaro se divide, como decíamos, y de tal forma conserva en la soledad absoluta de su pensar una suerte de pureza primitiva de criterio. El hombre interior, el hombre oculto, que es quien cuenta el cuento y monopoliza el punto de vista narrativo, es todo coraje de pensamiento y todo independencia –lo suficientemente lúcida como para poder haber llamado la atención de innumerables lectores europeos de aquellos tiempos, o sea, del siglo XVI a fines del XVIII.

No así del XIX, que conocerá el auge del criminal, del rebelde y del revolucionario. Se verificará entonces el declive del pícaro. Aparecerán usos y componentes picarescos por aquí o por allá, en Dickens, Gogol o Galdós; y en alguna obra aislada, como el *Periquillo Sarniento* de Lizardi. Pero la gran narrativa del siglo presentará al personaje voluntarioso que en su ambición se enfrenta con la sociedad, como Rastignac al final de *Père Goriot*, como Vautrin en sus distintas encarnaciones, como Julien Sorel, como el homicida Raskolnikov, o los revolucionarios de los *Posesos* del mismo Dostoyevsky. Apuntaré para terminar que con el siglo XX algunos autores de valor volverán a utilizar el esquema picaresco, pero con la ironía, por supuesto, con el guiño hacia el lector entendido, de quienes están recuperando un género pretérito.

Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los de la Guerra Fría y el franquismo, se multiplicaron esos intentos. Thomas Mann termina en 1955 *Felix Krull*, que es probablemente la mejor novela picaresca del siglo. Escriben Günter Grass, Saul Bellow, Camilo José Cela... Al parecer el atractivo del mito picaresco coincide con los momentos históricos en que el hombre se siente débil e indefenso ante los poderes de la política y de la economía. El *homme révolté* de Albert Camus no es en esos momentos más representativo que el anti-héroe enajenado de su novela *L'Étranger*. Creo recordar también el éxito por aquellos años de unas películas en que personificaban seres

distantes y semi-marginales unos actores tan eficaces como James Dean, Jean-Pierre Belmondo, Marcello Mastroianni y Marlon Brando. De ahí que yo pensara y escribiera entonces (Guillén, 1971: 106) que aquel pícaro nuestro, que asombró y fascinó a medio mundo durante tantos años, seguía siendo nuestro hermano, no por haber sido desde luego un rebelde sin causa –*rebel without a cause*–, sino en cuanto cobarde con ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Guillén, C. (1971) "Toward a Definition of the Picaresque", en *Literature as System*, Princeton.