

COLECCION



VITOR

Garbiñe Iztueta Goizueta

**PERVIVENCIA DE LA NARRATIVA
PICARESCA EN LENGUA ALEMANA,
INGLESA Y ESPAÑOLA**

**TESIS DOCTORALES
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

Garbiñe Iztueta Goizueta

**PERVIVENCIA DE LA NARRATIVA PICARESCA EN
LENGUA ALEMANA, INGLESA Y ESPAÑOLA**



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VITOR

109

©

Ediciones Universidad de Salamanca
Y Garbiñe Iztueta Goizueta

1ª edición: Septiembre, 2003
ISBN: 978-84-7800-703-5 (pdf)
Depósito Legal: S. 994-2003

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza de San Benito, s/n
37002 Salamanca (España)
Página en internet: <http://webeus.usal.es>
Correo-e: eusal@usal.es

Realización:
Nemática, S.L.

Realizado en España – Made in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin
permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*

RESUMEN

La narrativa picaresca ha trascendido límites cronológicos y espaciales, según numerosos estudios críticos. Además, incluso los autores mismos, tales como Günter Grass y Thomas Mann, entre otros, afirman haber escrito sus respectivas novelas *Die Blechtrommel* y *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* siguiendo el modelo de la novela picaresca. Entre los objetivos de este trabajo se encuentra la justificación y estudio de la existencia o pervivencia de este tipo de novela en el siglo XX, cuando originalmente se trata de un tipo de novela surgido en el panorama cultural, social, político y literario de los siglos XVI y XVII.

Se han desarrollado cuatro tendencias metodológicas en el estudio de la narrativa picaresca: el historicismo, el inmanentismo, el comparatismo y la orientación resultante de la combinación entre el historicismo y el inmanentismo. Mientras la primera tendencia excluye la existencia de la picaresca fuera de las coordenadas espacio-temporales de sus orígenes, las tres tendencias restantes sí conciben la legitimidad de interpretar como picarescas obras narrativas de distintos contextos cronológicos y espaciales.

Con el fin de llevar a cabo un estudio histórico y teórico-crítico, el primer paso de este trabajo ha consistido en establecer la tipología de la novela picaresca. Se han definido cuatro elementos axiales de la narrativa picaresca, habiendo tomado como base para ello las tres novelas picarescas españolas centrales, *La vida de Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La vida del buscón* y completando las conclusiones con referencias a *Simplicius Simplicissimus* y *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. En primer lugar, la forma narrativa retrospectiva en primera persona, adoptada de la autobiografía, supone una innovación en el contexto literario de los siglos XVI y XVII: los autores picarescos, por primera vez, emplearán esta forma, dedicada tradicionalmente para relatar las vidas de figuras reales importantes y respetables y procesos de renovación espiritual en las autobiografías confesionales, para relatar acciones ficticias, seculares y reprochables de un personaje moral y socialmente marginal. El segundo elemento relevante es la estructura episódica. Los episodios

tipificados, como la genealogía vil, la iniciación traumática nada más salir al mundo, el aprendizaje de mano de los maestros, etc. permiten una sucesión cronológica en el relato, pero al mismo tiempo crean una estructura circular, ya que el pícaro siempre vuelve a la misma posición de marginalidad tras haber intentado en cada episodio superar los obstáculos impuestos en cada caso. El pícaro, protagonista central de toda obra narrativa picaresca, es la consecuencia inevitable de su herencia familiar y producto del conflicto entre dicha herencia y el sistema social. Es un transgresor por genealogía y por convicción, a pesar de su insistencia al final del relato en su supuesta renovación e integración social y moral. El lector concluye, en cambio, que el pícaro sigue permaneciendo en la posición del *half-outsider*, en una zona fronteriza. Como cuarta característica recurrente y relevante de la narrativa picaresca se señala la elaboración de ciertos temas que reflejan la problemática filosófica, moral, religiosa y social de la época. La libertad es el tema central picaresco, que además relaciona las aspiraciones del pícaro como individuo con las cuestiones clave religiosas, filosóficas y sociales de los siglos XVI y XVII. El tema de la culpa se encuentra omnipresente en la picaresca como polo opuesto a los esfuerzos de medro del pícaro: la transgresión inevitablemente unida a sus intentos de lograr esa libertad traen consigo una culpa social y moral. La iniciación marcará en el pícaro el inicio de su conciencia sobre otro tema relevantemente picaresco: la desilusión del individuo en relación al radical abismo entre apariencia y realidad. El tema de la fortuna, fuerza arrasadora y causa de la inestabilidad del pícaro, entre otros factores, obedece a la imagen de una frágil vida. La fortuna mostrará recurrentemente en el transcurso de la historia la existencia de fuerzas caóticas, sorprendentes, siempre mucho más poderosas que el desprevenido pícaro.

Estos cuatro rasgos pertinentes de la picaresca se encuentran en las seis obras literarias analizadas en este estudio: *Die Blechtrommel* de Günter Grass, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* de Thomas Mann, *The Horse's Mouth* de Joyce Cary, *The Loneliness of the Long Distance Runner* de Alan Sillitoe, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* escrita por Camilo José Cela. No obstante, cada obra contribuye con nuevas concreciones del paradigma adaptadas a la escena social, intelectual y literaria del siglo XX.

Felix Krull ejemplifica la trayectoria picaresca a partir de unos antecedentes familiares de la burguesía. Su cosmovisión oscila entre la dualidad y la multiplicidad, aspira y logra interpretar y/o adquirir nuevas identidades, se siente fascinado por las representaciones dramáticas y la ficción en general, y por último, las referencias al dios griego Hermes completan la figura ambigua y enigmática de Krull.

Oskar Matzerath es un pícaro precoz, en cuanto al gran conocimiento del mundo, incluso antes de su salida al mismo. Matzerath ironiza magistralmente con el concepto de culpa en general y con la culpa que ha desarrollado él mismo en particular. La iconografía dualística y la ambigua relación de Matzerath con el mundo del arte conforman una complejidad temática hasta el momento inexistente.

The Horse's Mouth presenta a un artista como modelo picaresco, lo cual implica la doble marginalidad del protagonista, Jimson, en su papel de artista, por una parte, y de pícaro, por otra. Por otro lado, la novela de Joyce Cary está marcada por las constantes referencias pictóricas a los simbólicos actos de caída y renovación, y por las referencias intertextuales a la obra poética de Blake.

Alan Sillitoe consigue condensar en su texto breve la esencia de la filosofía picaresca. La soledad de Smith, protagonista de *The Loneliness of the Long Distance Runner*, y su cosmovisión como corredor de fondo se convierten en una acertada metáfora de los obstáculos y aciertos estratégicos del pícaro. Sus reflexiones sobre la verdad, la apariencia, falsedad, honestidad, etc. encajan, además, con los descubrimientos del pícaro acerca de la falsa apariencia.

Aunque la novela de Cela alude explícitamente al modelo picaresco, realmente no presenta ninguna contribución temática o formal. Manuel Rojas, por el contrario, contribuye con innovaciones modernistas en el estilo narrativo, tales como el caos, la fragmentariedad del relato y el empleo de *leit-motivs*. Rojas confiere, además, una dimensión metafórica, filosófica y política a las inquietudes, reflexiones y conclusiones del protagonista, Aniceto Hevia.

Tras el análisis individual de cada una de las seis obras seleccionadas, las concreciones particulares de cada texto se estructuran en el seno de la tipología establecida al inicio del estudio. La relación entre el autobiógrafo picaresco y su

audiencia se ha transformado en el siglo XX, lo cual se encuentra en un estrecho contacto con la tensión entre el *erlebendes Ich* y el *erzählendes Ich*, mucho más desarrollada en términos filosóficos e intelectuales en el siglo XX, mientras se trataba de una distancia más moral y social en la picaresca tradicional. La estructura episódica, asimismo, plasma el proceso de adaptación de las unidades de acción a los significados equivalentes en el panorama socio-cultural y literario del siglo XX: la herencia familiar sigue apuntando a la marginalidad, aunque el tipo de marginalidad deja de tener una dimensión exclusivamente social; la orfandad adquiere unos tintes más emocionales, la iniciación se convierte en una experiencia menos corpórea y más estética, y la posición final ambigua se ha convertido en un puesto ocupado con convicción. Las contradicciones del pícaro tradicional eran principalmente sociales y morales, mientras que en el siglo XX la figura del pícaro alcanza una mayor variedad de contradicciones: las contradictorias características físicas, psicológicas e intelectuales de Matzerath, Krull, Smith, Jimson, etc. se relacionan con su nuevo concepto de sufrimiento y dolor. El tipo de transgresiones sufre una adaptación, en la medida en que el mundo que rodea al pícaro en el siglo XX también se ha transformado.

Los temas centrales siguen siendo libertad, culpa, fortuna y el abismo entre apariencia y realidad, en una dimensión ahora más abstracta, universalizada y secular. El narrador picaresco del siglo XX aparece más consciente de su labor literaria e intelectual, mientras el pícaro tradicional abordaba estos mismos temas desde un punto de vista más social y moral, debido a que su acto autobiográfico se encontraba inserto en un marco de dichas características. *Die Blechtrommel* destaca por abordar el tema de la culpa en perfecta conexión con la sociedad alemana posterior a 1945: el narrador Matzerath, además, aborda su responsabilidad con el pasado según el modelo picaresco de la subversión.

Según las conclusiones alcanzadas, la figura del pícaro inglés del siglo XX presenta un talante más abiertamente combativo, humorístico y sarcástico. El pícaro alemán conserva, en cambio, un tono más marcado de continua y más seria introspección filosófica e intelectual, de trascendental observación del mundo y de un humor más estético y sombrío.

ABSTRACT

Picaresque narrative has transcended chronological and spatial limits, according to a series of critical studies. Even literary authors themselves, such as Günter Grass and Thomas Mann, have affirmed that they have written *Die Blechtrommel* and *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* respectively according to the picaresque model. One of the aims of this work is to justify the persistence of a type of novel in the XX. century, when it originally arose in the cultural, social, political and literary context of the XVI. and XVII. century Spain.

In order to achieve a historical, theoretical and critical study of the picaresque narrative, the first step of this work has been to set the typology of a picaresque novel. Taking three canonical Spanish picaresque novels (*La vida de Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* and *La vida del buscón*) as a basis, with references to *Simplicius Simplicissimus* and *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, four relevant features are to be considered axial for the picaresque narrative. First of all, it is in the picaresque novel where the narrative form adopted from the autobiography is for the first time used for fictional, secular and marginal actions. Second, the episodic structure shows recurrent episodes, such as marginal familiar inheritance, orphanhood, initiation, etc. The picaro is the third axial element of this narrative: product of a social and moral conflict, transgressor and trying very hard to progress in life, he finds himself on the borderline at the end of his narration. Last but not least, the four main themes treated in picaresque narrative (Freedom, Guilt, contradictions between reality and appearance, and Fortune) reflect the philosophical, religious, moral and social problematic of the time.

All these relevant features are found in the six literary works analysed in this study: *Die Blechtrommel* by Günter Grass, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* by Thomas Mann, *The Horse's Mouth* by Joyce Cary, *The Loneliness of the Long Distance Runner* by Alan Sillitoe, *Hijo de Ladrón* by Manuel Rojas and *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* by Camilo José Cela. Each work contributes, nevertheless, with further features that adapt the picaresque essence to the XXth-century social, intellectual and literary scene.

Felix Krull exemplifies a picaresque career with a middle-class familiar background. His world view swings between duality and multiplicity, he tries and achieves to play different identities, he is fascinated with fiction in dramatic representations and references to his resemblance to Hermes in terms of ambiguity and enigma are central in the novel. Oskar Matzerath, main character of *Die Blechtrommel*, is a very precocious picaro comparing with the traditional one. He ironizes, besides, his own guilt. Dualistic iconography and Oskar Matzerath's ambiguous relationship with the artistic world make up a thematic complexity inexistent so far. *The Horse's Mouth* presents an artist as picaresque model, which implies Jimson's double marginality (as artist and as trickster), on one hand, and the literary elaboration of the picaresque career with constant symbolic references to paintings and Blakean intertextuality. Alan Sillitoe shows the essence of picaresque philosophy in *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Smith's loneliness and his world view as long distance runner become a precious metaphor of a picaro's obstacles and strategic strengths. His reflections on truth, appearance, falseness, honesty, etc. are also in tune with the picaro's discovery about world's false surface. While Cela's work *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* makes explicit allusion to picaresque narrative, it actually does not present thematic or formal contributions to this type of novel. *Hijo de Ladrón*, on the contrary, brings formal innovations to the narrative style, such as the modernistic chaotic narration and fragmentariness, apart from different dimensions to the picaresque philosophy: the picaro's development and concerns achieve a metaphoric, philosophical and political dimension in the case of its main character, Aniceto Hevia.

The innovations of the selected and analysed literary works can be systematically structured. The relationship between the picaresque autobiographer and his audience has changed in the XXth century, which has to be understood in direct contact with the more philosophical and intellectual, rather than moral and social, tension developed between the *erlebendes Ich* and the *erzählendes Ich*. The episodic structure shows the adaptation of the action units to the equivalent meanings of the XXth century: familiar inheritance is somehow differently marginal, the picaro's orphanhood has a more emotional dimension in the modern version, initiation takes

place by means of a less physical and more aesthetic experience and the final ambiguous position is more complex. The picaro's contradictions, which were mainly social and moral in the traditional picaresque, reach a more various range in the XXth century: physical, psychological and intellectual contradictory features of Matzerath, Krull, Smith, Jimson, etc. are related to a new picaresque concept of suffering and pain. His transgression has changed, as the world has changed around him. Central themes are still the same ones, developed on a universal and secular level.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	15
ABREVIATURAS	17
INTRODUCCIÓN	19
1.TIPOLOGÍA DE LA NOVELA PICARESCA	31
1.1. CONSIDERACIONES GENERALES.....	33
1.2. RASGOS TIPOLÓGICOS DE LA NOVELA PICARESCA.	38
1.2.1. Narración con forma de la autobiografía.....	38
1.2.2. Estructura episódica.....	62
1.2.3. El pícaro.....	76
1.2.4. Temática picaresca.	99
2.LA NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX	111
2.1. JUSTIFICACIÓN TEÓRICA.....	113
2.2. LA DECADENCIA DE LA NOVELA PICARESCA.....	118
2.3. EL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL Y LITERARIO DE LA NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX.....	128
2.4. RASGOS PICARESCOS EN <i>FK, BT, HM, LLDR, NADLT</i> E <i>HL</i>	141
2.4.1. Forma de la autobiografía.....	141
2.4.2. Estructura episódica.....	147
2.4.3. Evolución vital: desde la pre-historia hasta la madurez.	154
2.4.4. Individuo frente a entorno decadente y fragmentado.....	159
2.4.5. Motivos y temas picarescos.....	168

3. BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL	175
3.1. La contribución de los rasgos supuestamente “antipicarescos”.....	178
3.1.1. Nacimiento y formación de un pícaro en el mundo burgués.....	179
3.1.2. Medro de Krull: exitosa ascensión social bajo falsa identidad.....	192
3.1.3. Pícaro moderno sin arrepentimiento.....	199
3.2. Contribuciones a la novela picaresca tradicional.....	206
3.2.1. El pícaro Krull: de la dualidad a la multiplicidad.....	206
3.2.2. Aprendizaje del pícaro en el siglo XX: experiencias reveladoras y maestros.....	215
3.2.3. La vida como continua representación teatral: estrategia picaresca de Felix Krull.....	236
3.2.4. Referencias mitológicas en el pícaro moderno: paralelismos con Hermes.....	243
4. DIE BLECHTROMMEL.	247
4.1. Reinterpretación de los rasgos calificados como “antipicarescos”.....	250
4.1.1. Oskar Matzerath: pícaro sin ser víctima social.....	250
4.1.2. Precocidad en la experiencia iniciática.....	258
4.1.3. Abierta autoinculpación de Oskar Matzerath.....	262
4.2. Aportaciones a la novela picaresca tradicional.....	273
4.2.1. Enriquecimiento de la técnica narrativa.....	273
4.2.2. Complejidad temática e iconográfica: múltiples dualidades picarescas.....	292
4.2.3. Ambiguo contacto con el mundo del arte.....	321
5. THE HORSE’S MOUTH	325
5.1. Reinterpretación de los rasgos considerados “antipicarescos”.....	330
5.1.1. Ausencia de claro dualismo temporal.....	330
5.1.2. Gulley Jimson: ¿pícaro sin evolución?.....	341
5.2. Contribuciones a la novela picaresca tradicional.....	355
5.2.1. Ampliación cronológica de la carrera picaresca.....	355
5.2.2. Imagen escindida del arte.....	367
5.2.3. Imágenes pictóricas de caída y renovación.....	370
5.2.4. Intertextualidad Blakeana.....	379
6. THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER.	387
6.1. Contribución de los rasgos considerados “antipicarescos”.....	390
6.1.1. Estructura narrativa selectiva.....	390
6.1.2. Narrador como pícaro en activo: transgresión sin sentimiento de culpa.....	401

6.1.3.	Honestidad como principio básico del narrador, mentira como estrategia del personaje.....	405
6.2.	Aportaciones a la novela picaresca tradicional.....	409
6.2.1.	Retrato de un pícaro adolescente.....	410
6.2.2.	Soledad del corredor de fondo: la metáfora del pensamiento picaresco.....	415
6.2.3.	Peculiar escisión del pícaro: entre la estrategia bélica, el delito y el prodigio deportivo.....	423
7.NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE LAZARILLO DE TORMES		429
7.1.	Análisis de rasgos divergentes respecto a la tipología picaresca.....	432
7.1.1.	Lázaro de Ledesma: pícaro abiertamente derrotado.....	432
7.1.2.	Andanzas y desventuras del pícaro en un entorno rural.....	438
7.1.3.	Ausencia de referencias históricas y sociales explícitas.....	442
7.2.	<i>NADLT</i> : heredero pasivo de la novela picaresca.....	444
8.HIJO DE LADRÓN		449
8.1.	Contribuciones de los rasgos considerados “antipicarescos”.....	452
8.1.1.	Narración profundamente caótica y fragmentada.....	452
8.1.2.	Pícaro inmaduro.....	464
8.2.	Aportaciones a la novela picaresca.....	472
8.2.1.	Dimensión metafórica de <i>HL</i>	472
8.2.2.	Dimensión filosófica: Aniceto Hevia como pícaro existencialista.....	479
8.2.3.	Dimensión política: Aniceto Hevia como pícaro anarquista.....	486
9.PERVIVENCIA Y CONTRIBUCIONES DE LA NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX		493
9.1.	FORMA DE LA AUTOBIOGRAFÍA.....	495
9.1.1.	Tensión entre <i>erlebendes Ich</i> y <i>erzählendes Ich</i>	497
9.1.2.	Relación entre el narrador autobiográfico y su entorno social.....	504
9.1.3.	Innovaciones en el plano espacio-tiempo: ampliación y fragmentación.....	507
9.2.	ESTRUCTURA EPISÓDICA.....	509
9.2.1.	Fragmentación cronológica junto con unidad temática y estructura circular.....	509
9.2.2.	Episodios tipificados: contribuciones en las distintas fases vitales picarescas.....	511
9.3.	EL PÍCARO EN EL SIGLO XX.....	519

9.3.1. Innovaciones en la caracterización física, psicológica y social del pícaro en el siglo XX.....	519
9.3.2. Un nuevo concepto de sufrimiento.....	526
9.3.3. Aspiraciones del pícaro en el siglo XX.	529
9.3.4. Transgresión intelectual y filosófica: nuevas estrategias de supervivencia.....	531
9.3.5. <i>Half-outsider</i>	538
9.4. TEMÁTICA PICARESCA.....	542
9.4.1. Libertad.....	543
9.4.2. Culpa.....	546
9.4.3. Fortuna.....	548
9.4.4. Apariencia v. realidad.....	550
10.CONCLUSIONES	555
10.1. EL PARADIGMA DE LA NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX.....	557
10.1.1. Innovaciones narrativas en la forma de la autobiografía: nuevas actitudes del narrador picaresco hacia sí mismo y el receptor.....	558
10.1.2. Nacimiento de un pícaro introspectivo.....	562
10.1.3. Secularización y universalización de la constelación temática.	563
10.2. CONCLUSIÓN FINAL Y CUESTIONES ABIERTAS PARA FUTURAS INVESTIGACIONES.....	564
BIBLIOGRAFÍA	567

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer en primer lugar a mis directores de tesis Ofelia Martí Peña y Javier Sánchez Díez por su apoyo, sus consejos y ánimos en el transcurso de la gestación y realización de este trabajo. Muchas gracias también a los compañeros del Departamento de Filología Inglesa, Alemana y Traducción e Interpretación de la Universidad del País Vasco por sus ánimos.

También he de agradecer su apoyo constante e incondicional a mi familia y amigos. A mis padres en especial por su aliento y comprensión cuando la tesis ha ocupado gran parte de mi tiempo. Por último, dar las gracias a todos aquellos que han estado cerca en el transcurso de elaboración de este trabajo, apoyándome de distintas maneras. A todos gracias.

ABREVIATURAS

<i>BT</i>	<i>Die Blechtrommel</i>
<i>FK</i>	<i>Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull</i>
<i>GA</i>	<i>Guzmán de Alfarache</i>
<i>HL</i>	<i>Hijo de ladrón</i>
<i>HM</i>	<i>The Horse's Mouth</i>
<i>LLDR</i>	<i>The Loneliness of the Long Distance Runner</i>
<i>LT</i>	<i>Vida de Lazarillo de Tormes</i>
<i>MF</i>	<i>The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders</i>
<i>NADLT</i>	<i>Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes</i>
<i>SS</i>	<i>Simplicius Simplicissimus</i>
<i>VB</i>	<i>La vida del buscón</i>

INTRODUCCIÓN

Existen creaciones artísticas dotadas de una constante actualidad y, por ello, capaces de disfrutar de una amplia recepción posterior. Este fenómeno se produce en el campo de la literatura cuando un tipo de novela, de comedia, de lírica, etc. surgido en unas coordenadas temporales, históricas, sociales y literarias determinadas vuelve a ser no sólo recreado sino también recibido con interés por sujetos pertenecientes a coordenadas distintas a aquellas primeras que propiciaron el nacimiento del tipo literario en cuestión. Por el contrario, otras obras artísticas captan la atención del público contemporáneo, pero perviven en épocas posteriores como mero ejemplo del pasado. En este caso se trata de otra larga serie de tipos de novela, lírica, comedia, tragedia, etc. que ha pasado a formar parte del pasado literario, con interés artístico para un público muy limitado de especialistas.

La cuestión que abrió la línea de investigación planteada en este trabajo consistió en la siguiente observación: de los tres grandes tipos de novela—caballescica, pastoril y picaresca— existentes en la literatura española de los siglos XVI y XVII, las dos primeras han permanecido unidas exclusivamente a esa etapa cronológica y literaria de la historia, mientras que la novela picaresca ha tenido una amplia recepción

posterior. Mientras la novela pastoril¹ y caballerescas llegaron a la literatura española como parte de un fenómeno europeo y se agotaron tras el Siglo de Oro, la novela picaresca, producto autóctono español, fue exportado, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Obras narrativas creadas en el siglo XX y en ámbitos culturales tan dispares como el español, argentino, brasileño, chileno, estadounidense, alemán e inglés han sido calificadas como picarescas² en distintos estudios críticos.

La figura pastoril como personaje literario ha caído en el olvido del lector medio; el héroe caballeresco como figura literaria está inevitablemente unido a una época irrecuperable y el caballero como representante de una actitud vital está considerado en la sociedad contemporánea como una especie en proceso de extinción; por el contrario el pícaro como figura social, intelectual, literaria y existencial parece mantener su vigencia en el contexto histórico-social, intelectual y literario del siglo XX. El pícaro conserva su carácter moderno y actual a pesar de contar con varios siglos de vida.

Las apreciaciones anteriores se unen al hecho de que algunos autores del siglo XX afirman escribir novelas picarescas, al tiempo que parte de la crítica no duda en calificar ciertas novelas de picarescas. La controversia que ello provoca genera un tema de interés, es decir, propicia el planteamiento de la posible adscripción de determinadas obras narrativas “supuestamente picarescas” del siglo XX a la tipología picaresca definida entre los siglos XVI y XVII. Dentro de este marco, este trabajo aspira a razonar y justificar la existencia de un tipo de narrativa escrita en el siglo XX y, por tanto, creada fuera del marco original cultural, socio-político y literario en el que nació este tipo de novela. Además de la existencia de la novela picaresca fuera de su marco original, se intentaría probar el enriquecimiento que las obras narrativas del siglo XX supuestamente adscritas a la tipología picaresca han supuesto para el canon picaresco.

¹ “Obras tan ajenas al gusto moderno requieren un esfuerzo de imaginación para comprender cómo personas adultas pudieron dedicar tiempo a escribirlas y a leerlas.” (Jones 1998: 99).

² Entre estos textos se encuentran, además de los seleccionados para este trabajo, *Schwejk* (1926) de Jaroslav Hasek, *Amerika* (1935) de Franz Kafka, *Die Blendung* (1935) de Elias Canetti, las novelas de Henry Miller, *The Adventures of Augie March* de Saul Bellow, *The Ginger Man* (1955) de J. P. Donleavy, y *Under the Net* (1954) de Iris Murdoch, entre otros.

La existencia de una serie de obras narrativas calificadas como picarescas en el siglo XX, en distintos países, permite establecer la hipótesis de un renacimiento de este tipo de narrativa; estas obras literarias del siglo XX representarían una actualización y ampliación del canon picaresco tradicional. En la concreción de la tipología picaresca en el siglo XX es probable encontrar ligeras alteraciones respecto a los rasgos axiales, sin que ello implique una pérdida del carácter picaresco: representan las soluciones planteadas por los autores ante la labor de coordinar una herencia de varios siglos atrás con un pensamiento, un panorama literario y una sociedad distintos. Dicho de otro modo, la supervivencia de un tipo literario, en este caso la novela picaresca, no está garantizada por la repetición continuada y exacta de los mismos e idénticos elementos formales y temáticos —normalmente característica de los textos epigonales de un género—, sino por la recurrencia de unidades temáticas y/o formales que además de establecer un vínculo con el canon, aportan innovación.

Existen numerosos estudios sobre la novela picaresca en cuanto a su tipología, a su trasfondo económico, histórico y social, a sus fuentes, a su recepción y pervivencia en otros países tras su nacimiento en España, al análisis crítico de las novelas definidas como picarescas, a la formación de un corpus picaresco, etc. (Ricapito 1980). Entre estos estudios se pueden distinguir cuatro distintas orientaciones principales en la investigación de la novela picaresca: una tendencia historicista o referencialista; una tendencia inmanentista; un enfoque comparatista; y, por último, una orientación conciliadora de las tendencias historicista e inmanentista. La tendencia teórica adoptada por los estudiosos frente a la novela picaresca de los siglos XVI y XVII determinará la orientación de esos mismos estudiosos al abordar la posible existencia de la novela picaresca en el siglo XX (Cabo Aseguinolaza 1992; Frohock 1969-70; Schleussner 1969; Wicks 1989; y Turner Gutiérrez 1995).

En la tendencia referencialista o historicista, iniciada en los dos primeros estudios de investigación sobre novela picaresca registrados —*Romances of Roguery: A Episode in the History of the Novel: The Picaresque Novel in Spain* de Frank Wadleigh Chandler (1899) y *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain* de Fonger

de Haan (1903)³ se interpreta la novela picaresca como reflejo documental de un contexto histórico-social. La tendencia referencialista o historicista ha marcado buena parte de la recepción y estudio de la novela picaresca durante la primera mitad del XX. Ya no es frecuente la recepción e interpretación de una novela picaresca exclusivamente como un documento informativo acerca de la sociedad real de la que supuestamente dicha novela es reflejo; sin embargo, existen propuestas de análisis directa o indirectamente centradas en las condiciones socioeconómicas representadas en el texto, así como en la situación socio-racial marginal de judío converso del escritor.

Tal como Cabo Aseguinolaza (1992: 16-31) menciona en su estudio es posible discernir dos tendencias principales dentro de esta corriente referencialista: aunque ambos grupos de críticos fundan su concepción de la novela picaresca en relación a su referencialidad a unas coordenadas históricas muy concretas, sus criterios conceptuales y metodológicos difieren ante la posibilidad de existencia de una literatura picaresca en el siglo XX. Por una parte, los seguidores del enfoque marxista —entre los que se encuentran Del Monte (1971), Belic (1961; 1977), Tierno Galván (1974), Blanco Aguinaga (1957) y Parker (1967)— conciben la novela picaresca obviamente en conexión con una determinada configuración de la sociedad, es decir, en conexión con las condiciones históricas, sociales, religiosas y económicas de los siglos XVI y XVII en España. Por otra parte, se puede hallar entre los historiadores referencialistas a críticos que rompieron la línea totalmente positivista iniciada por Chandler y de Haan —tales como Américo Castro (1935) y Herrero García (1933; 1937)—, al estudiar también la perspectiva y la actitud del pícaro respecto a esas condiciones socioeconómicas reflejadas en la novela, y no, exclusivamente, el grado de referencialidad del mundo ficcional reflejado en la novela picaresca. En especial Américo Castro asocia la forma de la autobiografía a la particular concepción picaresca del mundo e interpreta la novela picaresca como expresión del malestar de una parte de la sociedad española del Siglo de Oro —concretamente del judío converso— ante una

³ Este segundo estudio consistía en su tesis doctoral presentada en 1895 para John Hopkins University.

situación de marginalidad social y religiosa especialmente en la España de la Contrarreforma.

Por consiguiente, según ambas tendencias, la novela picaresca puede ser producida tan sólo en un contexto muy determinado, por un artista de unas características determinadas y, puesto que las coordenadas históricas de la España del Siglo de Oro no se han repetido en ningún otro espacio ni coordenada temporal, no existe la posibilidad de considerar la existencia de la novela picaresca fuera de dichas coordenadas que existieron en los siglos XVI y XVII en España. No obstante, Del Monte y Parker figuran como investigadores historicistas que han llegado a plantearse la cuestión de la pervivencia del pícaro y de la literatura picaresca en distintos contextos espaciales y temporales: Del Monte descarta categóricamente la posibilidad de dicha pervivencia;⁴ Parker, en cambio, extiende su estudio de la novela picaresca a las literaturas alemana, francesa e inglesa en el espacio y hasta el siglo XVIII en el tiempo, optando por destacar la vertiente delincuente del pícaro como rasgo peculiar definitorio, a la vez que recurrente en la historia y la literatura, para justificar la afinidad entre la novela picaresca española y otras obras extranjeras creadas en un contexto histórico-social diferente, como *SS* (1668) y *Die Landstörtzerin Courasche* (1670) de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *The Life and Death of Mr. Badman* (1680) escrito por John Bunyan, *Moll Flanders* (1722) y *The History and Remarkable Life of the truly Honourable Colonel Jacque commonly called Colonel Jack* (1722) —ambas de Defoe—, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753) de Tobias Smollett e *Histoire de Gil Blas de Santillana* (1715) de Alain René Lesage. No obstante, a pesar de apreciar y aceptar la existencia de un cierto parentesco entre Oskar Matzerath (en *BT*), Felix Krull (en *FK*), Augie March (en *The Adventures of Augie March*) y otros protagonistas de novelas del siglo XX supuestamente herederas de la tradición picaresca con las figuras picarescas por antonomasia, tanto Del Monte como Parker conciben la

⁴ “resulta históricamente inútil dilatar el género en el tiempo y en el espacio, con un temerario itinerario a través de zonas y épocas remotísimas, evocando obras que tienen solamente semejanzas genéricas con ciertos personajes y hechos, o reflejan una situación histórica totalmente distinta, pese a posibles semejanzas casuales, o que participan de aquel gusto picaresco reconocible en una serie ilimitada de obras del Siglo de Oro de la más variada índole (...), pero que no transmiten la idea de la realidad de la novela picaresca”, (Del Monte 1971: 60).

novela picaresca como una categoría cerrada en espacio y tiempo, como un proceso que llegó a su fin en un determinado momento y lugar, como un tipo de novela que, por tanto, ha alcanzado una totalidad y una naturaleza descriptible dentro de un sistema cerrado.

A esta corriente historicista o referencialista se le oponen, a partir de la década de 1960, los estudios inmanentistas o formales de Robert Alter (1964), Peter N. Dunn (1979; 1993), Stuart Miller (1967), Alfonso Rey (1979; 1987; 1990), Francisco Rico (1970; 1984a; 1984b) y Darío Villanueva (1984), entre otros investigadores. Sus trabajos se caracterizan por sistematizar una serie de rasgos formales y temáticos establecidos como picarescos y, por tanto, requisito para que una determinada obra sea considerada picaresca: entre dichos rasgos se encuentran la narración en primera persona, el episodio como unidad estructural, la marginalidad, multiformidad, situación de inferioridad, placer por el viaje, ingenuidad, astucia, pragmatismo y pasividad como rasgos característicos del protagonista, entorno social adverso, etc. El criterio seguido por estos investigadores inmanentistas para abordar la cuestión de la pervivencia de la novela picaresca en distintas coordenadas espaciales y temporales girará en torno a la tipología definida en sus estudios. Esta tendencia no encuentra grandes obstáculos para designar como picaresca la obra narrativa que concuerde con una serie de rasgos formales establecidos como picarescos, aplicables tanto en la novela picaresca española de los siglos XVI y XVII como en obras narrativas posteriores pertenecientes a otros ámbitos culturales (Seidlin 1955: 22-39; Seifert 1971: 192-210). Una definición minuciosa, sin embargo, puede convertirse en una tipología demasiado estricta a la que pocas obras posteriores se puedan ajustar (Monteser 1975).

Ante las dificultades presentadas a la hora de conciliar una rigurosa sistematización tipológica de la novela picaresca con la incorporación en la misma de obras posteriores de distintos ámbitos culturales que presentan destacadas similitudes formales y temáticas —aunque también diferencias obvias que no se deben ignorar— con las novelas picarescas de los siglos XVI y XVII, se han desarrollado una tercera y cuarta tendencia teórico-críticas a partir de esa misma década de 1960, como intentos por salvar dichas dificultades en la investigación de la novela picaresca.

La tercera tendencia encarna un relajamiento conceptual en favor de una crítica más conciliadora. Junto a Lázaro Carreter (1970) abogan por una mayor flexibilidad críticos de una orientación comparatística. En esta tendencia comparatística se encuentran Robert Alter (1964) —en un principio inmanentista—, Richard Bjornson (1977a; 1977b) y Claudio Guillén (1971a; 1971b; 1971c), entre otros. La labor de estos tres investigadores se centrará en hallar y consolidar críticamente puntos de encuentro entre las obras picarescas de los siglos XVI y XVII y las obras de los siglos posteriores, sin ceñirse a una tipología cerrada e incuestionable. Alter centra su estudio, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel* (1964), en la evolución de una misma figura literaria que va adoptando los rasgos accidentales característicos de cada etapa histórica y manteniendo simultáneamente una esencia peculiar.⁵ Richard Bjornson (1977a; 1977b) aborda la novela picaresca asimismo como un fenómeno europeo aunque siempre teniendo en cuenta los factores históricos, sociales y religiosos de los distintos países en los que la picaresca ha hecho su aparición. Bjornson concibe la novela picaresca como un caso de peculiar interacción histórico-literaria, en cuanto que los países extranjeros receptores del modelo picaresco han adoptado y adecuado la esencia picaresca a sus respectivas culturas. Esto permite pensar en la incorporación de la picaresca a épocas posteriores. Bjornson llega a afirmar que no existe la novela picaresca pura, ni la figura ideal del pícaro: la novela picaresca y el pícaro son formas mezcladas, de ahí el problema de su definición y/o clasificación (1977a: 6). Claudio Guillén (1971b) soluciona la incompatibilidad entre una tipología rigurosa y la satisfactoria incorporación de obras posteriores a dicha tipología estableciendo una especie de gradación del carácter picaresco de las obras relacionadas con el canon picaresco en la crítica literaria. Es especialmente interesante su aportación al diferenciar entre género picaresco, novela picaresca en un sentido estricto, novela picaresca en un sentido amplio y el mito picaresco como una recurrente situación esencial o estructura

⁵ Divide así su estudio en capítulos titulados “The incorruptibility of the Picaresque Hero” en alusión a *Histoire de Gil Blas*, “A Bourgeois Picaroon” en referencia a *Moll Flanders*, “The Picaroon as Fortune’s Plaything” en relación a *The Adventures of Roderick Random* de Tobias Smollett, “The Picaroon Domesticated” en alusión a *The History of Tom Jones* de Henry Fielding y “Heirs of the Tradition” dedicado a *FK, The Adventures of Augie March* de Saul Bellow y *HM*.

significativa que se ha derivado de las novelas picarescas (Guillén 1971c: 72-93). De esta forma, logra en sus estudios abarcar en el círculo picaresco una amplia serie de obras de distintas coordenadas espaciales y cronológicas.

Como cuarta tendencia puede ser considerado el intento de diversos investigadores por procurar un equilibrio razonable entre la orientación historicista y el enfoque imanentista. Ha sido aludida ya la negación por parte de ciertos estudiosos historicistas o referencialistas a considerar la existencia de una novela picaresca fuera de las fronteras espaciales y cronológicas establecidas por el paradigma picaresco español tradicional. Posturas más flexibles muestran Dieter Arendt (1974) y Norbert Schöll (1984), apuntando a la novela picaresca respectivamente como un fenómeno literario-sociológico y/o literario-histórico que puede resurgir en un contexto de rasgos similares. En estos estudios se relaciona el resurgir de la narrativa picaresca con una determinada serie de acontecimientos históricos, económicos y sociales del siglo XX. Identifican al pícaro como una figura ficcional determinada por unas condiciones históricas y sociológicas características, a la vez que poseedora de determinados valores característicos, distintos a la norma. Pero en el marco de esta cuarta tendencia han sido llevados a cabo otros estudios que elevan al pícaro a la categoría de voz de la protesta social. En este enfoque el pícaro y la novela picaresca, son estudiadas como representación de un tipo humano y social y una actitud humana y social presentes en cualquier época histórica, es decir, como un tipo suprahistórico. Se hablará entonces del pícaro como si de un mito se tratara, aunque dicho mito tenga determinados tintes sociales. Helmut Günther (1955), considera al pícaro como marginado, expresión de protesta social, e idealiza la figura del pícaro. Willfried van der Will (1967) describe al pícaro como el héroe moderno. Ulf-Heiner Marckwort (1984) presenta al pícaro como víctima de un sistema que lo lleva a lo cómico.

En esta misma línea de matización de las líneas investigadoras desarrolladas sobre la novela picaresca es destacable la labor de André Jolles (1969) y Ulrich Wicks (1974; 1989). El acercamiento modal de Wicks (1974) al género literario, y en este caso también a los distintos tipos de novela, no se plantea como clasificaciones inamovibles y aisladas en campos claramente diferenciados entre sí en función de unas normas

formales y temáticas: sobre la base de la “teoría de modos” propuesta en primer lugar por Northrop Frye en *The Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957) y más adelante formulada más ampliamente por Robert Scholes (1969),⁶ Wicks defiende una aproximación modal-estructural a la novela picaresca.

El “modo ficcional” consiste en la relación establecida entre el mundo ficcional de una novela y el mundo real y Wicks distingue tres primarios: el modo “histórico”, en caso de mimesis; el modo “satírico” si se presenta un mundo ficcional degradado respecto al de la experiencia; y el modo “heroico” en el caso de un mundo ficcional idealizado. Sobre esta base de tres modos primarios se concretan otros cuatro modos intermedios combinando rasgos de esos tres modos más puros y extremos: “comedia” y “picaresca” se encuentran entre “historia” y “sátira”, mientras que “sentimiento” y “tragedia” se encuentran entre “historia” y el “modo heroico”. Por otra parte, insiste en que las obras literarias, a su vez, se concretan a partir de la combinación de distintos modos ficcionales y, por tanto, es necesario hablar de predominio de modos ficcionales (Wicks 1974: 241). De esta forma trata Wicks de establecer una relación equilibrada entre el análisis inmanentista y el estudio de la obra en relación a las coordenadas exteriores: el modo predominante no constituye el único elemento que defina una obra como picaresca, pero tras la aportación de Wicks se incorpora como componente esencial junto a la forma y el contenido. En realidad, la línea comparatística representada por Guillén está marcada por la influencia del enfoque modal, con lo que la tendencia comparatística y el enfoque modal coinciden en su esfuerzo por buscar nuevos principios teórico-críticos para conciliar el estudio histórico y el ahistórico.

El objeto de estudio de este trabajo será la novela picaresca, específicamente, la narrativa picaresca en el siglo XX en distintos ámbitos culturales. El estudio abarcará, no obstante, obras de distintas épocas y lugares, puesto que no se podrá perder de vista la evolución de un tipo de novela cuyos orígenes se sitúan en los siglos XVI y XVII españoles y cuya herencia se percibe en distintas literaturas hasta el siglo XX. La

⁶ Robert Scholes distingue siete modos ficcionales: sátira, picaresca, comedia, historia, sentimiento, tragedia y romance, en función de la relación establecida entre el mundo ficcional y el real del lector. La picaresca presenta un protagonista frente a un mundo más caótico que la vida real, pero más cercano que el recreado en la sátira o el romance. (Scholes 1969: 101-111).

elección del corpus para este estudio sobre la novela picaresca en el siglo XX se ha guiado por dos criterios. En primer lugar, se ha pretendido una selección de obras representativa de diferentes lugares y ámbitos lingüísticos. En segundo lugar, se han elegido obras de escritores de referencia sobre las que existe un consenso por parte de la crítica y de los propios autores en cuanto a sus características picarescas y su posible adscripción a este tipo de novela.⁷ Se ha procurado elaborar una selección equilibradamente proporcional de obras narrativas picarescas de distintos ámbitos culturales y/o lingüísticos en el siglo XX. Se ha descartado, además, incluir dos obras de un mismo autor para poder aspirar a una panorámica más general, por lo que entre *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *NADLT* de Camilo José Cela la primera ha sido relegada en favor de la selección de la segunda por una razón principal: la decisión a favor de *NADLT* se ha debido a la explícita relación establecida por el título con la novela picaresca de los siglos XVI y XVII; por otra parte, se tratará de constatar con pruebas la apreciación hecha en una primera lectura: *NADLT* establece una inequívoca relación con la novela picaresca, no obstante, posee otro tipo de carencias respecto a una pervivencia coherente de rasgos picarescos. Tras este proceso de preselección y selección definitiva, se ha optado por una serie formada por seis obras en total, dos obras seleccionadas en lengua inglesa (*HM* y *LLDR*), alemana (*FK* y *BT*) y española (*HL* y *NADLT*) respectivamente.

El trabajo está dirigido hacia varios objetivos parciales que deberán conducir al objetivo final de la investigación. El primer objetivo consiste en establecer los rasgos que definen la novela picaresca en sus orígenes, debido a los numerosos, y parcialmente contradictorios, estudios existentes en ese campo; el segundo objetivo persigue la sistematización de los cambios más sobresalientes experimentados por la novela

⁷ En función de dicho consenso han sido descartadas obras narrativas que presenten una clara carencia de algún elemento tipológico: *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis, *The Ginger Man* (1955) de J.P. Donleavy y *Under the Net* (1954) de Iris Murdoch, por ejemplo, no han sido seleccionadas por no presentar forma de autobiografía, aunque *Under the Net* ofrece una narración en primera persona; por otro lado, la principal razón por la que *Ansichten eines Clowns* (1963) de Heinrich Böll no ha sido incorporada a las obras seleccionadas consiste principalmente en la carencia de Hans Schnier de ciertos rasgos tipológicos del pícaro: el payaso Schnier posee un idealismo y una abierta rebeldía ausentes en el pícaro. Por último, *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953) de Albert Vigoleis Thelen ha sido relegada al tratarse de una historia desarrollada en Mallorca, frente a la inmediatez espacial e histórica de la novela picaresca respecto a la sociedad de la que surge.

picaresca en el transcurso de su historia hasta el siglo XX en distintas literaturas; el tercer objetivo marcado es la sistematización de los rasgos picarescos pervivientes y las contribuciones llevadas a cabo por las obras narrativas del siglo XX seleccionadas; y por último, el objetivo final y principal del trabajo comprende la descripción y sistematización de la forma en que los rasgos pertinentes establecidos previamente en la tipología de la novela picaresca han sido transformados en la narrativa picaresca del siglo XX, sin haber desaparecido.

A fin de alcanzar los objetivos planteados, se llevará a cabo en primer lugar un estudio histórico y teórico-crítico para el establecimiento de los criterios tipológicos de la novela picaresca: el establecimiento de criterios tipológicos de la novela picaresca requiere un análisis teórico-crítico de la forma en el momento de su surgimiento y cristalización en los siglos XVI y XVII, extrayendo los criterios tipológicos en este caso de las tres novelas picarescas españolas que han marcado el canon — *LT*, *GA* y *VB* —, amén de las referencias a las novelas alemana *SS* e inglesa *MF* respectivamente; por otra parte, el estudio de la tipología se sitúa en las coordenadas históricas, tanto generales —el Siglo de Oro español, el siglo XVIII inglés o la Guerra de los 30 Años en Alemania— como las correspondientes a la novela —orígenes de la novela como forma narrativa—, aparte del hecho de que la revisión de las variables y de las constantes de la novela picaresca en los distintos marcos histórico-culturales abarcados en distintos países entre los siglos XVII y XX se obtendrá de un breve repaso histórico-teórico. Posteriormente, el análisis crítico del corpus seleccionado procedente de distintas literaturas del siglo XX se realizará aplicando los criterios tipológicos establecidos con anterioridad. La distinta procedencia de las obras elegidas para el trabajo de investigación propiciará un estudio comparatístico en la última fase.

Este enfoque comparatístico incluirá, por una parte, el análisis de las obras seleccionadas en relación al canon tradicional picaresco establecido por las tres novelas picarescas principales de los siglos XVI y XVII, estableciendo así una comparación en el tiempo; por otra parte, la comparación adoptará una dimensión espacial, pues cada obra del corpus seleccionado del siglo XX será relacionada al final del trabajo con el resto de obras incluidas en dicho corpus, con el fin de sistematizar la visión panorámica

y las contribuciones de distintas literaturas nacionales en el siglo XX. Los objetivos de la investigación requieren no sólo la referencia de las coordenadas histórico-sociales que rodean a las obras, sino también el análisis tipológico de las obras en sí y un estudio comparativo de dichas obras a fin de extraer conclusiones más amplias.

El estudio se estructurará en diez capítulos. El primer capítulo estará dedicado a la tipología de la novela picaresca: las categorías constitutivas de dicha tipología son la forma tomada de la autobiografía, la estructura episódica, el protagonismo del pícaro y la inclusión de una serie de temas y motivos recurrentes. El segundo capítulo se dedica al estudio de la narrativa picaresca en el siglo XX: contiene, en primer lugar, un apartado a la fundamentación teórica del método empleado; en segundo lugar, se indican aquellos momentos relevantes en la evolución diacrónica de la novela picaresca en distintas literaturas entre los siglos XVII y XX; en tercer lugar, se contextualiza la producción del corpus seleccionado en las coordenadas histórico-sociales y literarias; y por último, se enumeran y destacan los rasgos picarescos de *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT*, constatando así una base relevante y fundamentada para la investigación emprendida. Del capítulo tercero al octavo se incluyen los análisis individuales de las seis obras seleccionadas: en un primer lugar, se abordarán los rasgos destacados por la crítica como “antipicarescos” en cada obra; en segundo lugar, se analizarán las innovaciones más destacadas de cada obra a la tipología de la novela picaresca. El capítulo noveno se dedicará a la comparación entre la tipología de la novela picaresca y aquellas modificaciones establecidas en el estudio de las obras individuales del siglo XX, con lo que será posible establecer las características propias de la picaresca del siglo XX y aquellas otras comunes a la picaresca tradicional.

La última parte del trabajo abarcará las conclusiones recopiladas en el transcurso del estudio, tanto sistematizando los aspectos más destacables individualmente de las obras analizadas como organizando por ámbitos culturales y/o literarios los resultados del estudio panorámico y comparatístico. Asimismo, se propondrán posibles cuestiones e hipótesis para futuros estudios dirigidos a ampliar las conclusiones formuladas en el presente trabajo.

1. TIPOLOGÍA DE LA NOVELA PICARESCA

1.1. CONSIDERACIONES GENERALES.

El estudio de la novela picaresca se ha convertido en peculiar exponente de las dificultades encontradas continuamente en el camino del teórico y del crítico literario. En realidad, ha llegado a ser considerada con el paso del tiempo, y a pesar de los innumerables intentos de teorías y estudios definitivamente convincentes, como una de las más claras representaciones de la ambivalencia y del significado abierto de la obra literaria. Por las peculiares características históricas, temáticas y formales de la novela picaresca, la investigación de la misma ha conocido muy diversas líneas de estudio, tal como se ha expuesto en la introducción.

La novela picaresca como objeto de estudio literario sirve doblemente como estímulo al campo de la investigación; por una parte, debe ser abordada la cuestión de los aspectos —ciertamente numerosos— aún controvertidos en la crítica de las novelas picarescas; y, por otra, estos mismos aspectos controvertidos, interpretados y analizados de distintas formas, ratifican la complicada labor del teórico de la literatura al definir la tipología bien de un género literario o bien de un determinado tipo de novela, en este caso la novela picaresca.

Peter N. Dunn en su trabajo *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History* (1993), significativamente abre su primer capítulo, “Genre and Reading”, con un subcapítulo titulado “Genre as Problem” (Dunn 1993: 3-28), donde comienza por abordar varias de las definiciones y tipologías lanzadas por la crítica durante los siglos

XIX y XX, para insistir más tarde en la pervivencia del concepto “picaresco” como término aún problemático en la teoría literaria, así como en la naturaleza restrictiva de los modelos genéricos y del canon que éstos establecen.

Establecer un sistema tipológico de entre un grupo de obras literarias candidatas a pertenecer a un mismo género, subgénero o tipo literario implica necesariamente el establecimiento de similitudes y diferencias como principio básico: el establecimiento de un sistema incluye lo común y excluye lo particular, por lo que los rasgos en común se convierten en valores pertinentes en el sistema diseñado, mientras que los rasgos que difieren o varían entre sí, son desechados como superfluos para la sistematización. Sin embargo, no se puede olvidar que el estudio de los rasgos particulares es fundamental en la investigación sobre la evolución histórica de una determinada forma literaria o un determinado tipo de novela. La clave del estudio de la evolución histórica radicará tanto en la constatación de la pervivencia de los rasgos tipológicos, como en la interpretación de la evolución seguida por los rasgos transformados.

En el caso de las obras consideradas picarescas¹ este proceso de selección entre similitudes y diferencias se presenta problemático, hasta el punto de que los teóricos y críticos han encontrado dificultades incluso a la hora de establecer la sistematización

¹ Tal como lo recoge Dunn (1993: 5) el número de los textos más comunmente considerados picarescos se encuentra alrededor de la veintena:

Anón., *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554)

Anón., *Segunda parte de “Lazarillo de Tormes”* (1555)

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (1599)

Mateo Luján de Sayavedra [pseudón. de Juan Martí], *Segunda parte de “Guzmán de Alfarache”* (1602)

Mateo Alemán, *Segunda parte de “Guzmán de Alfarache”* (1604)

Gregorio González, *“El guitón Honofre”* (Ms no publicado, 1605)

Francisco de Quevedo, *La vida del buscón*, 1626)

Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina* (1605)

Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros* (1613)

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La ingeniosa Elena, hija de Celestina* (1612, 1614)

Juan de Luna, *Segunda parte de “Lazarillo de Tormes”* (Paris, 1620)

Juan Cortés de Tolosa, *Lazarillo de Manzanares* (1620)

Vicente Espinel, *La vida de Marcos de Obregón* (1618)

Jerónimo de Alcalá Yáñez, *El donado hablador, Alonso, mozo de muchos amos* (1ª parte, 1624; 2ª parte, 1626)

Alonso de Castillo Solórzano, *El proteo de Madrid* (1625); *Las harpías en Madrid* (1631); *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632); *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637); *La garduña de Sevilla* (1642)

Antonio Enríquez Gómez, *La vida de don Gregorio Guadaña* (1644); *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo* (1646)

tipológica entre las tres novelas consideradas canónicas de la novela picaresca española, a saber, *LT*, *GA* y *VB*. Varios rasgos significativos han sido estimados considerablemente distanciadores en la relación entre *LT* y *GA* por lo que la sistematización parece tambalearse en ciertas vertientes (Hoffmeister 1987b; Lázaro 1970; Rey 1990: 8-9), mientras Dunn afirma que incluso los rasgos tradicionalmente considerados comunes entre *LT* y *GA*, tales como la forma tomada de la autobiografía, en realidad desempeñan funciones muy distintas y que de hecho “differences rather than the identity are the vehicles of meaning” (Dunn 1993: 11).

Al término del citado subcapítulo Dunn asimismo nos conduce a la revisión de las distintas interpretaciones del concepto de género en el transcurso de la historia, con lo cual de un aspecto más particular (definiciones o tipologías propuestas para la novela picaresca) las reflexiones de Dunn han alcanzado una cuestión más general dentro de la teoría literaria, i.e. el concepto de género. En su revisión de la historia del concepto de género Dunn destaca una serie de estudiosos situados entre dos actitudes extremadamente opuestas: en un polo se encuentran Croce y su rechazo a la idea de género en favor de la individualidad única de cada obra de arte y, por otra parte, el polo opuesto está representado por Aristóteles, Goethe y hoy día Northrop Frye, quienes confían en la capacidad de clasificación y taxonomía de las obras literarias sobre la base de categorías fijas y racionales. Tal como Dunn afirma, no obstante, tanto los géneros como los tipos literarios cambian, evolucionan y fluyen en el tiempo, en cuanto que la concreción es distinta en distintas coordenadas espaciales, temporales, sociales y culturales. En opinión de Dunn la aplicación del método minimalista aristotélico —es decir, la búsqueda obsesiva de rasgos eternos o esenciales, de propiedades literarias objetivas y universales— tan sólo lleva a la conclusión de que “the same genre may be characterized by different qualities at different times in its history” (Dunn 1993: 18). De igual modo, en el presente estudio se aboga por una postura crítica y teórica intermedia entre el minimalismo aristotélico y el maximalismo de Croce. Se tiene en cuenta para esta investigación que tanto los géneros como los tipos literarios evolucionan dependiendo de las coordenadas temporales, espaciales, culturales, intelectuales, sociales y artísticas.

En el presente trabajo de investigación la novela picaresca será tratada como tipo de novela, a fin de evitar posibles ambigüedades en caso de designarla como “género”.² Reservaremos el uso del término “género” para designar la lírica, la épica y el drama y nos referiremos a la novela como una “forma narrativa” y la novela picaresca como a un “tipo de novela”. De todos modos, el estudio y definición de un género, subgénero, forma literaria o tipo de novela presentan idénticos problemas sistemáticos en esencia, pues en todos los casos el problema más espinoso surge en la relación entre la imagen ideal resultante de una definición o tipología y la realización individual y real representada por cada obra literaria asignada al género, subgénero o tipo en cuestión.

Howard Mancing parece estar de acuerdo con Dunn en cuanto al obstáculo que supone una excesiva implicación con reflexiones genéricas sobre la novela picaresca, pues afirma que a finales de la década de los 70 se publicaron estudios muy interesantes sobre la novela picaresca, donde la definición de la misma no se convierte en el eje central: “Perhaps because they avoid the problem and are unencumbered by a generic concept that might limit their subsequent observations, these books are among the very best literary studies we have of the picaresque novel” (Mancing 1996: 278). En realidad, la labor de elaborar una definición de la novela picaresca recibe connotaciones asociadas a una misión imposible en este estudio, al comparar Mancing esta labor con la mítica lucha entre Menelao y Proteo, en la cual Proteo cambia constantemente de forma. Del mismo modo, afirma Mancing, en el proceso de elaboración de esta conflictiva definición,

the adversary is slippery and constantly changing; (...) at any given moment it may assume the shape, (...) of a comic biography, a fictional autobiography, or a realistic or satiric novel; it may center on a protagonist who is a servant to many masters, a delinquent, a beggar, or a social climber, it may consist of a study in moral ambiguity, decadence, or honor. Whenever a critic perceives clearly some version of the picaresque novel and tries to seize and describe it, it turns into something else entirely. (Mancing 1996: 274)

² Este término, sin embargo, es muy frecuente en la crítica picaresca (Herrero García 1937; Roskothen 1993: 22; Wicks 1974; Tierno Galván 1974; Dunn 1979; Lázaro Carreter 1970; Parker 1967; Guillén 1971a, 1971b, 1971c) La designación optada en este trabajo obedece a una decisión práctica, sin ánimo de entrar en cuestiones teóricas sobre el género literario.

Sin embargo, el crítico necesita un sistema para llevar a cabo su labor, y antes de emprender el proyecto propuesto en el presente trabajo de investigación se hace necesaria una tipología de la novela picaresca. El desarrollo posterior del trabajo depende del tipo de relación que pueda ser establecida entre las novelas del siglo XX seleccionadas y la tipología previamente establecida. La primera toma de contacto con el campo de investigación será así la definición del término “novela picaresca”. Por otra parte, ha sido considerado imprescindible establecer las prioridades de la investigación: la finalidad de este primer capítulo es analizar aquellos rasgos que determinan la pertenencia de una novela al grupo de las novelas picarescas. Por tanto, dejando al margen la definición de “novela” (Bachtin 1991; Booth 1961; Forster 1993; Lämmert 1955; Lukács: 1975; Pozuelo Yvancos 1993; Scholes & Kellog 1966; Stanzel 1993; Tacca 1973; etc.), dirigiremos nuestra completa atención a “picaresca”.

A pesar de las reflexiones halladas en el artículo citado de Howard Mancing, éste tampoco puede evitar el intento de una definición de novela picaresca. Mancing termina su artículo con la propuesta de la siguiente definición, siempre lo suficientemente flexible para acoger textos muy distintos entre sí, pero aún pertenecientes a un mismo subtipo narrativo: “A picaresque novel is a text in which a major character is a pícaro who usually tells the story of his or her own life; the text always displays some degree of generic self-consciousness; it is a protean form” (Mancing 1996: 281).

La definición de la novela picaresca ha sido tradicionalmente un reto aceptado por numerosos especialistas y estudiosos ávidos por formular una definición satisfactoria en dos vertientes. Ésta debe, por una parte, abarcar la total y fundamental esencia de la novela picaresca y, por otra parte, con la mayor flexibilidad posible, incluir el heterogéneo corpus de novelas llamadas y consideradas picarescas, tanto en la época de su nacimiento como en siglos posteriores, en los que escritores varios parecen no haber abandonado del todo la producción de novelas clasificables como “picarescas”. Muestra de la diversidad de opiniones sobre la novela picaresca como un tipo de novela y como corpus concreto es el desacuerdo que ha existido y aún existe respecto a la pertenencia de *LT* al canon picaresco. Aunque parece que la crítica hoy día está de

acuerdo en incluir *LT* en el canon picaresco, críticos como Marcel Bataillon (1969), Alexander A. Parker (1967), Alexander Blackburn (1979) o Alberto del Monte (1971) conceden a la novela tan sólo la categoría de antecedente.

La tarea entraña, en efecto, una gran dificultad, a la hora de determinar qué rasgos merecen el rango de pertinentes en una novela picaresca. Es, por otra parte, en todo momento necesario el empleo de criterios dinámicos y flexibles a la hora de elaborar tipologías, definiciones y descripciones de géneros, subgéneros, o en este caso tipos, pues siempre que una serie de obras independientes quedan agrupadas bajo un mismo término tipológico existen necesariamente divergencias formales o temáticas entre las mismas. Del establecimiento de dichas características pertinentes y esenciales de la novela picaresca tradicional dependerá la posibilidad y línea de estudio del análisis de ciertas obras narrativas del siglo XX como parte del canon picaresco moderno heredero de la novela picaresca tradicional.

1.2. RASGOS TIPOLÓGICOS DE LA NOVELA PICARESCA.

Para el estudio emprendido y habiendo tomado en cuenta las tres novelas picarescas canónicas —*LT*, *GA* y *VB*—, se proponen cuatro rasgos pertinentes que, combinados, llegan a ofrecer una definición de novela picaresca suficientemente completa, por una parte, y satisfactoriamente amplia y flexible, por otra: 1) forma de la autobiografía, 2) estructura episódica, 3) protagonismo de un pícaro y 4) una temática de determinadas características. Una breve definición podrá describir la naturaleza esencial de una novela picaresca como la narración —parcial en cuanto al punto de vista y con la estructura tomada de la autobiografía— del proceso experimentado por un pícaro hasta su presente marcado por una situación tipificada. El siguiente paso de este intento laborioso será definir la naturaleza de un “pícaro” y analizar la temática que se concreta en la vida del pícaro.

1.2.1. Narración con forma de la autobiografía.

La primera gran clave que caracteriza la novela picaresca es su forma tomada de la autobiografía. Muchos de los rasgos distintivos de la narración picaresca vendrán

concedidos por esa forma que implica una serie de características formales y de contenido. Siendo eso así, es importante determinar las características de la autobiografía como forma literaria “de función autobiográfica predominante”, según terminología de Horst Belke (1973b), teórico al que se hará referencia en párrafos posteriores. En segundo lugar, se destacará la importancia de la literatura confesional —también llamada autobiografía espiritual— como claro referente estructural para la novela picaresca: ésta empleará el referente de la autobiografía y de la literatura confesional para literatura de ficción. Por último, se analizarán las características de la forma de la autobiografía en la novela picaresca.

Autobiografía: rasgos distintivos.

Tratándose de una forma recibida por el lector como texto literario muy próximo a un documento, la autobiografía, del mismo modo que la novela picaresca, ha sido objeto de numerosos y variados intentos de definición por parte de los teóricos (Bruss 1989; Lejeune 1989; Misch 1949; 1989; Müller 1976). En la autobiografía —concebida como un texto en prosa, relato retrospectivo en primera persona de la vida del autor—, es innegable la participación de muchos tipos de textos y discursos.

El estudio de la autobiografía ha presentado dificultades tipológicas debido a la peculiar posición de la autobiografía en cuanto a su pertenencia al campo de los textos literarios o históricos documentales, así como en cuanto a su comportamiento con la verdad y la ficción (Magallanes 1996: 77; Martí 1991: 225). Horst Belke (1973b) ha formulado, no obstante, una descripción coherente e iluminadora de la autobiografía considerada como texto con fines prácticos y para ello se ha servido de la confrontación de la autobiografía con otras “formas de función autobiográfica” limítrofes —tales como el diario y las memorias— para poder poner de relieve los rasgos distintivos de la primera. En el trabajo de Belke la definición de la autobiografía precede a un estudio de las formas literarias respecto a su función: en el transcurso de dicho estudio Belke distingue entre las formas literarias no ficcionales de finalidad prioritariamente práctica y las formas no ficcionales de finalidad prioritariamente estética. Empleando la terminología de Mukarovský (1967; 1970a; 1970b) Belke destaca que la función

práctica de una forma literaria equivale a la función descriptiva, expresiva y apelativa del signo lingüístico —con fines extralingüísticos—, mientras que la función estética de una forma literaria corresponde a su vez a la función estética del signo lingüístico—con fines centrados en la composición lingüística del signo. En la práctica resulta, no obstante, difícil establecer la frontera entre la función práctica y la función estética y, por otra parte, habitualmente ambas funciones están presentes en una obra literaria. Por ello, Belke ha decidido tener en cuenta la función —práctica o estética— predominante en cada caso y concluir de la siguiente forma sobre la función práctica y estética de las formas literarias: “Überwiegt der Zusammenhang mit dem Kontext, so dominiert die ästhetische Funktion, hat das Verhältnis zwischen Benennung und Realität den Vorrang, so dominiert die praktische Funktion.” (Belke 1973b: 61). La autobiografía se sitúa entre las formas literarias no ficcionales de finalidad prioritariamente práctica —concretamente de función autobiográfica.³

Identidad entre autor, “sujeto autobiógrafo” y “objeto autobiografiado”

El primer rasgo pertinente de la autobiografía es la identidad entre el autor empírico, el sujeto autobiógrafo (“yo autobiográfico” que relata en una autobiografía) y el “objeto autobiografiado” o figura cuyas experiencias la autobiografía recopila: precisamente este rasgo de identidad autor-sujeto autobiógrafo-objeto autobiografiado, expresado formalmente en el yo autobiográfico, se convierte en la fuente principal de consenso entre los teóricos de la autobiografía. A diferencia de otras formas literarias no ficcionales de finalidad práctica —como la crónica—, la autobiografía es el relato de una vida y también el asunto mismo del texto (Müller 1976: 55).

³ Siguiendo muy de cerca el trabajo de Belke, Ofelia Martí Peña ha ofrecido la delimitación entre “literatura de función práctica” y “literatura de creación” y ha definido la autobiografía de la siguiente forma: “La ‘autobiografía’ supone un intento de buscar el sentido a un periodo de la vida ya concluido, generalmente la infancia o la juventud. Se trata de hallar las líneas maestras que han podido encaminar la vida en una dirección determinada con la finalidad de ir entrelazando en torno a ella los acontecimientos importantes, cuyo relieve vendrá dado por la repercusión que hayan podido tener en las etapas que fueron marcando la evolución personal del individuo. (...) La posición psicológica es bastante homogénea, puesto que, debido a la distancia temporal, no es perceptible el juego distanciamiento-involución psicológicos. (...) La elaboración literaria es posible ya que existe un amplio margen temporal entre la vivencia y el hecho de escribir”. (Martí 1984: 447).

La relación arriba citada es el rasgo distintivo más poderoso de la autobiografía. Con términos diferentes todos los teóricos inciden en él: Elizabeth Bruss se refiere a la *Doppelrolle* del autobiógrafo, como origen del material tratado y creador del texto formal (1989: 273); Georges Gusdorf se refiere a la autobiografía como el espejo en el que el ser humano ofrece su propia imagen (1989: 127); etc. Philippe Lejeune resalta en su cuidadoso estudio de la autobiografía la identidad entre el autobiógrafo, yo autobiográfico y el sujeto que experimenta como la condición primordial para esta forma literaria. Establece cuatro categorías de la autobiografía: 1) la forma —relato en prosa—, 2) el contenido tratado —la vida de un individuo—, 3) la situación del autor —identidad entre un autor y el narrador,⁴ ambos remitiendo a una persona real—, y 4) la posición del narrador —identidad con el protagonista y perspectiva de retrospectión. Las dos primeras categorías y parte de la cuarta admiten la combinación con otras modalidades formales y temáticas: la forma debe ser primordialmente relato en prosa, el contenido centrado en la vida de un individuo y el relato retrospectivo en líneas generales, sin que sea necesario excluir fragmentos puntuales que no cumplan con estos rasgos (fragmentos de diálogo, de diario, de crónica de la historia social y política). Sin embargo, la identidad del autor y el narrador y la identidad del narrador y el protagonista, por tratarse de dos condiciones binarias —existe o no existe dicha identidad—, son excluyentes y decisivas a la hora de delimitar la autobiografía de otras formas literarias que cumplan con las demás categorías (en especial la biografía).

Contenido y estructuración en la autobiografía

La identidad entre el yo que escribe y el yo que experimenta es rasgo compartido tanto con el diario como con las memorias. El contenido y su estructuración marca, en cambio, la diferencia. El autor del diario se decanta en gran medida por experiencias anecdóticas del día en cuestión, únicas y extraordinarias, que inducen al conocimiento de los propios sentimientos y de la identidad. Las memorias, por su parte, se ocupan de

⁴ Se ha respetado la terminología empleada por Lejeune, aunque en el presente trabajo se ha decantado por los términos de “autobiógrafo”, “yo autobiográfico” y “sujeto que experimenta” en lugar de “autor”, “narrador” y “personaje” respectivamente.

las vivencias y figuras del ámbito público: los autores serán “personas de acción”, como políticos, descubridores, aventureros, etc. y recogerán sus recuerdos y experiencias directas de hechos relevantes de la historia contemporánea de su sociedad. En el relato de un autobiógrafo están incluidas experiencias concernientes a su vida pública y privada: las distintas parcelas de experiencia serán referidas en función del relevante significado del suceso a juicio del yo autobiográfico.

El autobiógrafo puede incluir desde acciones externas muy concretas hasta las reflexiones más íntimas, pasando por anécdotas aparentemente insignificantes y juicios de valor sobre acciones del pasado. El contenido estará formado no sólo por el relato de acciones, sino también por la interpretación de las mismas. La finalidad de una autobiografía puede ser doble: relatar la vida de uno mismo e interpretar su propia personalidad.

En una autobiografía el relato de la vida se estructura según dos líneas distintas para que esta doble finalidad sea alcanzada: por una parte, la trayectoria vital cronológica del autobiógrafo y, por otra, la línea de relevancia de los eventos. En oposición al diario, Belke describe la autobiografía de la siguiente forma:

Im Gegensatz zum Tagebuch geschieht das [Festhalten, Sammeln und Ordnen der Erlebnisse und Erfahrungen des Autobiographen] jedoch nicht spontan und unmittelbar, ohne zeitlichen Verzug. Vielmehr überschaut der Autobiograph aus zeitlicher und innerer Distanz größere, geschlossene Zeiträume, vor allem seine Jugend- und Entwicklungsperiode. (...) Er erzählt oder berichtet es in planvoller Komposition und lockerer Chronologie als Geschichte einer Individuation, eines Sozialisationsprozesses, die sich häufig in einer Welt voller Widerstände, Bedrückungen, Verlockungen, Irrungen, Erfolge und Mißerfolge vollziehen. (Belke 1973: 138)

La autobiografía se cristaliza, por tanto, en un relato retrospectivo —episódico en mayor o menor grado— que normalmente sigue un orden generalmente lineal y un criterio selectivo de relevancia vital, por lo que la memoria de quien narra y sus opciones personales en la selección de los acontecimientos más significativos de su vida forman parte indispensable del acto autobiográfico. El periodo vivido por el autobiógrafo se convierte en un material acabado que espera ser organizado, distribuido y ordenado por la memoria y el juicio del yo autobiográfico de tal forma, que dicho relato refleje de forma más fiel posible la esencia de su vida.

Por otra parte, esta serie de episodios cronológicamente recordados y relatados requieren un cierto hilo de unión o cohesión (Dilthey 1989: 30; Pascal 1989: 148; Gusdorf 1989: 133). Coincidiendo con la opinión de Wayne Shumaker (1989: 96-97), por lo tanto, resulta importante destacar la actitud interpretativa del yo autobiográfico como elemento de unión más cohesionador de los episodios incluidos en una autobiografía y como clara diferencia respecto al diario. La distribución de la vida en fases o periodos sirve para establecer etapas determinadas en el proceso interior del autobiógrafo. Tratándose de una forma literaria de finalidad práctica, dicha actitud interpretativa del yo autobiográfico estará relacionada con un determinado objetivo. La unidad del relato de acciones y reflexiones se deberá a las causas e intenciones del autor para la redacción de su autobiografía.

La dualidad y distancia temporal entre el yo autobiográfico y el sujeto que experimenta se han convertido en un rasgo pertinente en una autobiografía. En realidad, el principio imprescindible de la identidad entre el autor, el yo autobiográfico y sujeto que experimenta no se cumple completamente hasta el final de la autobiografía, pues al comienzo de una autobiografía se parte de la disociación entre el actor que comienza la vida y el yo maduro experimentado por los episodios que precisamente se propone relatar. La presencia del autor empírico en una autobiografía será una referencia constante a una realidad histórica exterior al texto, aunque en el transcurso del relato la atención del lector estará centrada principalmente en el yo autobiográfico y el sujeto que actúa. No obstante, mediante la oposición-superposición de estos dos individuos que van acercándose entre sí a medida que el relato va avanzando se forma en la mente del lector la imagen del autor empírico.

Por último, no debe ser olvidado que una autobiografía no consiste en la transmisión de unos simples hechos en la vida de una persona: el autobiógrafo lleva a cabo una labor de relato-interpretación para sí mismo y para un público al que espera interesar. El valor interpretativo de la autobiografía se permite entrever en esos puntos del relato en los que se establece un puente entre el yo que rememora y relata y el actor, en forma de reflexiones y comentarios del primero: estos comentarios van articulando la superposición de presente y pasado, de los dos individuos presentes en la autobiografía,

de los distintos niveles —tiempo de acción y tiempo de narración, acción externa y acción interna— que se ensamblan al final de la autobiografía para crear el producto final.

La autobiografía, la literatura confesional y la novela picaresca.

Surgida como una forma literaria de carácter documental, la autobiografía desde los siglos XVII y XVIII ha incluido una fuerte carga de material no documental, como son las emociones, pensamientos, reflexiones, etc.; por otra parte, se puede afirmar que muchos relatos de ficción se han servido del esquema temático y formal de la autobiografía, a pesar de tratarse ésta precisamente de una forma literaria de carácter documental. Los primeros ejemplos de autobiografía han servido de inspiración a los escritores de obras literarias de ficción, por lo cual este tipo de literatura ha dado pie a otra serie de formas literarias próximas a la autobiografía, pero, sin embargo, distintas a ella.

Las *Confesiones* de San Agustín han sido consideradas un hito para la historia de la autobiografía. Con la publicación de esta obra se inició, por una parte, la autobiografía, y, por otra parte, un tipo de relato autobiográfico que tomó rasgos constituyentes de esta obra: la narración retrospectiva en prosa, el relato autodiegético, es decir, en primera persona, el hecho de hacer públicos los secretos y la plasmación de la evolución o cambio intelectual y moral, así como el valor ejemplar definen la autobiografía religiosa o espiritual o literatura confesional. La autobiografía espiritual será así el primer tipo de autobiografía surgido en la historia literaria. La literatura confesional representada por las *Confesiones* establece con absoluta claridad el modelo de identidad/dualidad entre el yo experimentador y el yo autobiográfico en el marco de la confesión de errores cometidos en el pasado y la exposición de la evolución experimentada.

La autobiografía conocerá un gran florecimiento con el Renacimiento, debido tanto al nuevo contexto económico, social, político y filosófico como a la exaltación de la individualidad unida a todo lo anterior. Realmente al margen de la inauguración de las *Confesiones* de San Agustín, las autobiografías de Girolamo Cardano (1555) y

Benvenuto Cellini (1558), dos figuras significativas de la sociedad y economía de Roma y Florencia respectivamente, son las dos primeras obras más importantes recogidas en las historias de la autobiografía europea. Estas autobiografías ya no presentan fines didácticos y religiosos, sino que revelan los duros comportamientos con los rivales, formas ilegítimas de lograr beneficios en una economía capitalista naciente y una alta autoestima del yo autobiográfico. El nacimiento de la autobiografía secular —con ejemplos tan significativos como *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau y *Dichtung und Wahrheit* de Johann Wolfgang von Goethe— estará en estrecho contacto con el desarrollo de la burguesía y de su autoestima como clase. Lógicamente, los periodos en los que la burguesía sufra un retroceso en su situación económica y su repercusión social se caracterizarán a su vez por una etapa de esterilidad en la producción de la autobiografía (Misch 1949; Neumann 1970).

Con el Renacimiento no sólo se empezarán a publicar autobiografías de burgueses influyentes en la vida económica y social del país respectivo, sino que además la literatura de ficción empezará a adoptar la forma de la autobiografía para relatar la vida de un personaje de ficción. Cuando *LT* fue publicada, en el panorama literario español (Rico 1992: 45-77) se puede destacar, por su forma relacionada con la autobiografía, la gran popularidad del *Asno de Oro* de Apuleyo en la versión traducida por Diego López de Cortegana editada en Sevilla alrededor de 1525⁵ y junto con ello la obra narrativa en verso titulada *Libre de les dones* (1531) del escritor catalán Jaime Roig, así como la autobiografía de Don Alonso Enríquez de Guzmán, titulada *Libro de la vida y costumbres de Alonso Enríquez de Guzmán* (1547). Significativamente, a medida que esta autobiografía de Alonso Enríquez avanza, estará cada vez en mayor proporción compuesta por cartas, coincidiendo con el auge de la literatura epistolar

⁵ La buena acogida de la obra parece estar demostrada con las reediciones de esta versión traducida en 1536 y 1539 y con una distinta versión traducida por Alonso Fuentes, publicada en Medina del Campo en 1543 y en Anvers en 1551. Esta obra es estudiada por la crítica como el antecedente y la influencia más importantes y directos de *LT*: no sólo el empleo de la primera persona narrativa y el carácter episódico sino también la crítica al poder son señalados como rasgos tomados del *Asno de Oro* (Royo 1997: 37-42; Rico 1992). La tradición lucianesca también parece haber tenido buena acogida en el público español en el transcurso del siglo XVI, especialmente a partir de 1538, cuando se publica en latín la colección de sus obras completas y autores españoles como Andrés Laguna, Juan de Jarava y fray Ángel Cornejo, entre otros, editan sus versiones traducidas de obras individuales.

tanto en Italia como en España. El diseño epistolar del propio *LT* —recuérdese que la autobiografía de Lázaro de Tormes está encuadrada en una carta dirigida a “Vuestra Merced” para explicarle su “caso”— estaría así directamente relacionado con un determinado tipo de literatura epistolar de gran auge, la *carta messaggiere* o *lettere volgari* con ejemplos como *Epístolas familiares* (1539-1541) de Fray Antonio de Guevara, *Cartas en refranes* (1541, 1545 y hacia 1548) de Blasco de Garay, la versión castellana de *La Zucca* (1551) publicada simultáneamente en italiano y castellano por Anton Francesco Doni, etc. (Rico 1992: 69-71). Estas epístolas eran en un principio cartas auténticas con habladurías, confidencias y otros contenidos sobre la vida contemporánea, pero no tardaron los escritores en escribir *novellas*, anécdotas y otros relatos ficticiales en versión epistolar.

La traducción de las *Confesiones* de San Agustín fue publicada en 1554, es decir, el mismo año de la publicación de *LT*, con lo que se puede descartar la influencia de esta obra en el lector y el autor de *LT*. Sin embargo, cuando medio siglo más tarde se publicó *GA*, la literatura confesional gozaba de una gran aceptación. Entre los antecedentes de la obra cumbre de la novela picaresca se destacan en la crítica *LT*, el lucianismo y la literatura confesional (Micó 1997). La designación de “confesión general” por parte del narrador autobiográfico de la novela en relación a su relato permite iniciar una pesquisa y comparación en la estructura formal, temática y actitud del narrador: “Digo —si quieres oírlo— que aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí; antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti.”(*GA*, II: 38).⁶ El impulso literario recibido de las autobiografías religiosas marca una diferencia entre *LT* y *GA*.

La autobiografía espiritual parece haberse convertido en un modelo importante para la novela picaresca a partir de *GA* en cuanto a la forma, pues ese tipo de autobiografía ocupaba un lugar importante en el contexto literario de la época. La mayoría de los rasgos enumerados en las definiciones de las confesiones y citados más

⁶ Las citas extraídas de *GA* para el presente trabajo corresponden a la edición correspondiente a Alemán 1997 y en lo sucesivo se indicará tras la cita la abreviatura del título, el número del volumen y la página correspondiente.

arriba (narración retrospectiva en prosa y autodiegética; revelación de secretos y exposición de una evolución intelectual, espiritual o moral) están presentes en la novela picaresca. Además, la actitud adoptada por el narrador picaresco —especialmente a partir de *GA*— corresponde, a primera vista, al autobiógrafo arrepentido y reformado de la autobiografía espiritual y a su deseo de ofrecer la historia de su vida como muestra de ejemplaridad. La lectura de un relato picaresco, no obstante, permite apreciar otros rasgos característicos que diferencian a *LT*, *GA*, *VB* y otras novelas picarescas tanto de la autobiografía en general como de la autobiografía espiritual en particular (Kruse 1959; Jauss 1957).

Rasgos distintivos de la novela picaresca en relación a la autobiografía

Ficcionalidad

En primer lugar, se debe tener presente el ingrediente de la ficcionalidad de toda novela. Por tanto, frente a la autobiografía, donde el texto tiene como referente directo una realidad empírica de base histórica, la novela con forma de la autobiografía —a pesar de la aparente identidad entre el autor empírico, el narrador y el protagonista— crea un discurso autorreferencial y plasma un mundo de ficción, ajeno a la realidad empírica documentable. Todas las claves para su comprensión están facilitadas en la misma novela.

Si en la autobiografía la condición primera consiste en la identidad del autor, el yo autobiográfico y el objeto autobiografiado, en una novela con la forma de la autobiografía se produce la identidad entre el narrador y el protagonista, ambas figuras ficcionales, de las que, en principio —aunque no como requisito—, difiere la identidad del autor. La relación tripartita implicada por la forma de autobiografía en una novela puede ser expuesta con los términos utilizados por Gerard Genette en su *Narrative Discourse* (1980). La estructura de la autobiografía en la novela picaresca implica fundamentalmente un relato compuesto por una mayor parte diegética y reflexiva, —aunque con algunas secciones miméticas—, con un único punto de vista de un

personaje, es decir, una figura que se encuentra en el interior del mundo ficcional narrado, i.e. dentro de la historia,⁷ y focaliza su propia figura y entorno.

En el relato autobiográfico picaresco, al utilizar la primera persona, el focalizador y focalizado se sitúan automáticamente en el punto narrativo central del mundo ficcional presentado. Esto contrasta con la marginalidad social del pícaro, la verdadera contribución de la novela picaresca: ni la primera persona narrativa ni la autobiografía son una novedad absoluta, pero sí la combinación de estos dos aspectos con ficcionalidad y marginalidad del protagonista y narrador (Rico 1970). De acuerdo con el paradigma propuesto por Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (1990), así como por Genette (1980), no sólo la focalización es pertinente en el análisis de un texto narrativo, sino junto con ella se debe tener en cuenta la voz del narrador, es decir, la voz que narra las acciones de un texto narrativo.

La inclusión con la novela picaresca de una voz perteneciente a un protagonista y narrador socialmente marginal como único narrador de una obra narrativa supuso una gran innovación en la historia de la literatura. Tanto Bal como Genette distinguen tres niveles en un discurso narrativo: siguiendo con la terminología genettiana, se debe hacer distinción entre la historia, el relato y la narración. En función de ello el personaje se encuentra en el nivel de la historia y la focalización en el nivel del relato, mientras el narrador se encuentra en el de la narración. Por tanto, en la narración autobiográfica de la novela picaresca la identidad entre protagonista y narrador se hace notar tanto en el nivel de la historia, como del relato y la narración. Por otro lado, aunque la figura del protagonista y el narrador sea la misma, se encuentran hasta el final del relato en distintos momentos de sus vidas, en una continua tensión temporal. La técnica autobiográfica realmente se basa en el importante elemento del tiempo: toda autobiografía implica un relato analéptico que, tras remontarse a un pasado relativamente lejano, va cronológicamente acercándose al presente en el que el yo autobiográfico se encuentra, con lo cual al final del relato se ha cerrado un ciclo

⁷ Genette marca en *Narrative Discourse* (1980)—y se ratifica en ello en el estudio posterior— la distinción “entre *historia* (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), *relato* (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí de contar)”. (Genette 1998: 12).

temporal de la acción y del relato. Aunque formalmente se trate de un relato abierto, la estructura temporal propia de la autobiografía al mismo tiempo confiere a la novela picaresca una estructura cerrada.

Ficción con apariencia de veracidad y autenticidad

Como segundo rasgo distintivo de la novela picaresca respecto a la autobiografía se encuentra el uso de la forma tomada de la autobiografía como signo de veracidad y autenticidad de la historia relatada. Francisco Rico afirma en su “Introducción a *LT*” (1992: 67) que el contexto literario de esta obra estaba marcado por la lingüística y filología del humanismo. El humanismo propugnaba la norma estilística del ‘uso’ y la comprensión de la realidad como un proceso histórico, por los principios de Nebrija contrarios a aceptar novelas o historias compuestas por mentiras y las recomendaciones de Luis Vives para procurar en la literatura la verosimilitud, racionalidad y la experiencia a todos común (Rico 1992: 63). Por ello, afirma Rico que “la suprema originalidad del *LT* está en haber urdido una extensa narración en prosa con un sostenido diseño realista” (Rico 1992: 47).

Los hechos narrados, la forma tomada de la autobiografía y el diseño epistolar de *LT* contribuyen a este efecto de verosimilitud. Ambos referentes estaban unidos en ese momento aún a la no ficcionalidad. Asimismo, la autobiografía y la epístola eran social y literariamente “lícitas” en un principio sólo para unos privilegiados autores de reconocido honor y valor para la sociedad. Es importante señalar que junto a la contribución formal de la novela picaresca llegó, además, un cambio hermenéutico a la literatura narrativa, al establecer un punto de vista subjetivo coherente y cohesionado para una obra narrativa más extensa de lo que hasta el momento era habitual. Este primer intento de ofrecer la realidad desde un punto de vista individual y subjetivo opta, además, por el punto de vista más polémico que se podría hallar en la realidad del momento: la voz narrativa⁸ que juzga la realidad, el individuo a través del cual se

⁸ Junto al concepto de polifonía de Bachtin, es necesario tener en cuenta el hecho de que, a pesar de la presencia de varias voces en *LT*, la voz del narrador en la novela picaresca, aunque quizá matizada, no es sometida a otras voces más significativas, por lo que la voz del narrador en primera persona mantiene la

observa el mundo ficcional de la novela picaresca, representa el tipo social más marginal de la época y mantiene una relación conflictiva con el entorno que lo rodea.

Nuevos contenidos para la forma tomada de la autobiografía

La narración en primera persona implica no sólo la oportunidad brindada al narrador-protagonista de ofrecer al lector su visión del mundo, sino también la primera ocasión en la que un individuo —una figura ficcional— analiza su propio pasado y su propia identidad en una narración ficcional. Esta técnica narrativa está en el siglo XVI ya presente tanto en la autobiografía como en la epístola, pero siempre con contenidos auténticos y verídicos. En ello radica la diferencia de la novela picaresca. De ahí que, según Rico, la gran novedad de *LT* consista “en haber ganado para la ficción narrativa un dominio que hasta entonces le era ajena”(Rico 1992: 47). Con ello se relaciona la manifiesta intención de realismo del autor de *LT*. Por otra parte, este narrador y protagonista ficcional del relato autobiográfico pertenece a los excluidos sociales y morales de la España del siglo XVI: mediante la forma de la autobiografía insertada en el relato epistolar de *LT*, es posible, por primera vez en la historia de la narrativa, construir un discurso asociado a la respetabilidad en boca, precisamente, de una figura social y moralmente marginal de la sociedad española. Por último, si la autobiografía ha sido calificada como “interpretación de uno mismo” (Starobinski 1989: 201-202), gracias a la forma de autobiografía presente en *LT*, una figura tan indiscutiblemente marginal como el pícaro, por primera vez podrá interpretarse a sí mismo ante el lector. Hasta ese momento, este tipo de individuos marginales, al igual que el resto de la realidad, habían sido siempre presentados e “interpretados” por la autoridad de un narrador en tercera persona.

GA dejará a un lado el referente de la epístola, para tomar como referente el esquema de las confesiones. Esta innovación supuso la revolucionaria incorporación de un contenido inédito unido a una forma literaria consagrada. Es necesario recordar que hasta la consolidación con la novela picaresca del uso de la primera persona para una

“autoridad” en el transcurso de la narración. Se escuchan otras voces en el transcurso del relato, pero la principal pertenece al pícaro, lo cual no significa que no sea cuestionada.

narración ficcional en prosa (tratándose además de las aventuras y desventuras de una figura socialmente marginal) —y tal como se ha explicado en el apartado de este mismo capítulo, “La autobiografía, la literatura confesional y la novela picaresca”—, la forma narrativa en primera persona autobiográfica había sido empleada en aquel siglo tan sólo en autobiografías de personalidades importantes o autobiografías de la literatura mística y confesional, literatura “canónica” y de fines didácticos, donde el lector automáticamente identificaba al narrador con la figura del autor, a su vez figura social y moralmente respetada que narraba sus propias experiencias religiosas y espirituales. Por tanto, con la novela picaresca el referente literario de la autobiografía fue trastocado por la combinación de una voz narrativa inédita haciendo uso de una forma hasta entonces no permitidas para ese tipo de narradores.

El uso de la narración en primera persona y con forma de autobiografía está contextualizado y justificado por la presencia de convenciones socio-literarias (por ejemplo, la incorporación del “caso” en *LT*, la “penitencia” purificadora de escribir su propia vida mencionada por Guzmán, etc.). A pesar de que la biografía disfrutaba de cierta popularidad y auge en aquella época y, puesto que el protagonista de esa vida narrada en la novela picaresca se presenta como una figura socialmente desconsiderada, marginada y moralmente reprobable, resulta impensable que biógrafos coetáneos se prestasen a dedicar sus esfuerzos a convertirlo en material literario, es decir, a relatar su azarosa vida.⁹ Por ello, dentro de las coordenadas socio-literarias de la época la forma narrativa optada por el autor de *LT* en su momento puede ser considerada la más coherente.

Lázaro, por su origen y condición social y moral, ignorado tanto en el plano social como en el canon literario, por lo que la única posibilidad de introducirse en el campo literario es por medio de la narración con forma de la autobiografía; en esta iniciativa literariamente y socialmente revolucionaria del autor de *LT* el acto de

⁹ Víctor García de la Concha en su análisis de *El Lazarillo de Tormes* afirma en cuanto al estatus sociológico de la biografía: “los cánones sociológico literarios reservaban entonces el género de la biografía a sólo dos estratos de la estamentalidad, oradores y defensores. No es simple coincidencia el que los protagonistas de los tres casos que en el “Prólogo” ilustran el pertinaz deseo de honra, sean, precisamente, un soldado, un clérigo y un señor; (...) ¿Quién se iba a ocupar, en cambio de un pregonero? Sólo él podía pensar en contar su vida.” (García de la Concha 1981: 47-48).

narración de Lázaro se enmarcará, sin embargo, siempre en un acto suficientemente justificado desde un punto de vista social: ahí se incluye el importante papel en *LT* de la epístola con la requerida explicación del “caso” consistente en el escándalo acerca de la relación triangular establecida por Lázaro, su mujer y el arcipreste. En esta carta el narrador aprovechará, en cambio, para exponer cómo el inexperto Lazarillo se ha convertido en Lázaro González Pérez, cómo Lázaro González Pérez ha llegado a ser Lázaro de Tormes, cómo de tan abajo ha podido alcanzar la “prosperidad y la cumbre de toda buena fortuna” (Anónimo 1992: 135).¹⁰ De este modo queda explicada la osadía de un pregonero al relatar su propia vida, es decir, se trasluce la presencia de un código al que el narrador Lázaro se debe adaptar.¹¹ A partir de esta primera novela que introduce un protagonista, al mismo tiempo que narrador, nuevo en la panorámica literaria de la época, las puertas de la narración en forma de autobiografía se habrán abierto para las novelas picarescas que serán producidas posteriormente. Medio siglo más tarde, cuando el público ya ha asimilado la legitimidad literaria de un pícaro para redactar su autobiografía, Mateo Alemán no necesitará justificar socialmente ni literariamente ante el lector, mediante el recurso del “caso”, el uso de la forma de la autobiografía para *GA*, ni más tarde Quevedo en *VB*, ni Grimmelshausen en *SS*.

¹⁰ Las referencias sucesivas a la novela corresponderán a esta edición, con lo cual se indicará tan sólo el título y el número de página junto a la cita.

¹¹ Cabo Aseguinolaza insiste en el hecho de que existen tres distintas identidades en la primera persona narrativa de las novelas picarescas (un yo-narrador, un yo-personaje y el yo de la situación de la narración) y afirma que “el yo de la situación narrativa depende de algo externo a sí mismo; está prisionero de un conjunto de relaciones que configuran una situación social e ideológica.” (Cabo Aseguinolaza 1992: 62).

Relación dialéctica con la literatura confesional

La literatura confesional, junto con la literatura mística, se muestra como referente inmediato y principal de la novela picaresca en la historia literaria en cuanto al empleo de la estructura y forma de la autobiografía. La novela picaresca utiliza, sin embargo, dinámicamente el referente de la literatura confesional.

La peculiaridad de la relación establecida por la novela picaresca con la literatura confesional es observable especialmente en dos aspectos. Por una parte, la novela picaresca introduce innovaciones en el panorama literario, pues conjuga ficcionalidad y finalidad artística con una forma unida hasta entonces con no-ficcionalidad y finalidad práctica. Por otra parte, ironiza, al mismo tiempo que cuestiona, todos los valores unidos a la literatura confesional: a pesar de mostrar similitudes con el relato confesional en cuanto a la exposición de errores cometidos en forma retrospectiva lineal y en primera persona, la novela picaresca invierte la ejemplaridad —uno de los ejes imprescindibles de la literatura confesional— por medio de la ironía.

En el transcurso de la narración de la vida del protagonista, ciertamente, se narra la formación del pícaro, figura presentada irónicamente como ejemplar en la novela picaresca. Sin embargo, se ofrecen un aprendizaje y unas metas invertidas en relación con el relato confesional: el pícaro evolucionará desde una ingenuidad propiamente infantil a la astucia desarrollada por la convivencia con personajes de un mundo marginal y transgresor. La evolución del pícaro estará presentada como el proceso de aprendizaje correcto, pero no para un comportamiento moral, sino para el medro, tanto social como económico. Sin embargo, a partir de *GA* y en relación con el modelo tomado de la literatura confesional, el pícaro afirma ser consciente del perjuicio moral al que se ha sometido en el transcurso de su aprendizaje picaresco.

En cualquier caso, la meta establecida —que el autor de las confesiones alcanza al final de su proceso— no parece seguir la misma suerte en la trayectoria vital del pícaro. Al final del relato autobiográfico picaresco parece revelarse que la meta material no ha sido alcanzada a pesar de todos los esfuerzos y del tono optimista del narrador. La

posición social de un pregonero engañado por su mujer y, a raíz de ello, centro de todas las habladurías en la España del siglo XVI no puede ser denominada como “cumbre de toda fortuna”; la situación de Guzmán tampoco parece deseable, puesto que, a pesar de la prometida “cédula de Su Majestad” portadora de su libertad, la salida al mundo exterior se convertirá en una prueba más para el ahora presidiario. Por último, la sincera conversión de las autobiografías confesionales parece de dudosa naturaleza en la novela picaresca¹² y, en los casos en que el arrepentimiento sigue a una serie de comportamientos inmorales, el regocijo y la simpatía por el pasado picaresco no desaparecen.

Lázaro destaca, con continuas referencias a la crueldad de su primer amo, la necesidad de su ingenio, insistiendo al final del episodio en un doble sentimiento en su recuerdo de aquel capítulo de su pasado: “me pesa de los sinsabores que le hice —aunque bien se lo pagué.,” (*LT*, 43). La clara disposición del narrador para informar con detalle a “Vuestra Merced” acerca de algunas de esas “burlas endiabladas” matiza, no obstante, ese pesar expresado explícitamente. El narrador de *VB* relata su vida de la forma menos justificadora y abiertamente más autocomplaciente de las tres novelas picarescas españolas canónicas: el protagonista y narrador de *VB* tiene menos escrúpulos morales que Lázaro o Guzmán y, por ello, renuncia a justificar continuamente sus inicios en el engaño, la mentira y la trampa; antes bien, Pablos explica con satisfacción y asombro su estrecha colaboración con el ama en la estafa doméstica en su periodo de servicio a Don Diego y resume su efecto en la economía

¹² Incluso en *SS*, donde el protagonista afirma haber renunciado al mundo para emprender una vida ascética, se puede apreciar cierta nostalgia dudosa que convierte su decisión en un acto menos ascético: “decidí dejar el mundo y volver de nuevo a la vida de ermitaño. Me hubiera gustado vivir en Muckenloch, cerca de mi fuente medicinal, pero los labriegos de la vecindad no lo tolerarían, aunque para mí fuese un agradable retiro. Éstos temían que fuese a delatar el manantial y forzase a la autoridad, ahora que la paz era un hecho, a construir caminos y puentes para llegar allí.” (Grimmelshausen 1986: 485). En lo sucesivo las páginas indicadas junto a las citas de esta novela irán precedidas del título abreviado y corresponderán a esta edición. En el final de esta novela está presente, por tanto, la sombra de la sospecha de que el protagonista, a pesar de su deseado ascetismo, siente nostalgia de su pasado mundano y caiga en la tentación de sacar partido material de la fuente medicinal. En el caso de *Moll Flanders*, a pesar de sus afirmaciones sobre la vida respetable y acomodada que lleva junto a su marido a la vuelta de América, la verdad es que el hecho de no poder revelar su verdadera identidad ni al lector ni a su propio marido indican una situación de marginalidad: el éxito habrá sido posible en términos económicos, pero no en los sociales y morales.

doméstica sin pudor con las siguientes palabras: “Tuvimoslos desta manera, chupándolos como sanguijuelas. Yo apostaré que vuestra merced se espanta de la suma de dinero que montaba al cabo del año” (Quevedo 1990: 123)¹³

Finalidad justificadora del narrador picaresco

Como quinto, y último, rasgo diferencial de la novela picaresca respecto a la autobiografía, se debe tener presente que el relato autobiográfico del pícaro tiene un objetivo muy preciso y característico: explicar y justificar su comportamiento del pasado y afirmar convincentemente su reforma ante un público de mayor autoridad.

La forma de la autobiografía, empleada en la literatura mística y confesional como marco de unas reflexiones espirituales y confesiones personales de un sujeto respetable y respetado, aporta, tanto un halo de veracidad, autenticidad y carácter documental, como una subjetividad innegable. La finalidad justificadora del narrador picaresco encuentra un considerable obstáculo en la absoluta e inevitable subjetividad de su narración en primera persona, por lo que necesita matizarla. Dos serán principalmente los medios usados en una novela picaresca para imbuir una apariencia e impresión de objetividad, aunque ambos pueden ser agrupados bajo un mismo concepto: distanciamiento temporal y distanciamiento personal.

En el transcurso de la narración picaresca, del mismo modo que en cada narración retrospectiva en primera persona, el lector asiste a un acto de auto-objetivación: el narrador observa su propio pasado desde la distancia temporal y personal, lo cual le confiere una mayor respetabilidad y autoridad moral ante el destinatario superior de la autobiografía. La distancia temporal es incuestionable y constatable, desde el pasado más remoto establecido como inicio del relato autobiográfico hasta el final más próximo del presente del narrador picaresco. La pretendida distancia moral y social del narrador picaresco respecto a los actos del pasado no corre la misma suerte.

La narración picaresca sigue las pautas establecidas por la literatura confesional: el narrador analiza y juzga su pasado, al mismo tiempo que declara haber

¹³ En citas sucesivas se indicará la abreviatura del título y el número de página entre paréntesis.

experimentado un cambio en su evolución vital. Sin embargo, lejos de tan sólo analizar su propia espiritualidad y sus errores morales, el narrador picaresco objetiva su yo del pasado en relación con el mundo a su alrededor; por ello, a medida que el narrador juzga y expone al protagonista, se va vislumbrando un juicio sobre la sociedad en la que el protagonista vive, o a duras penas sobrevive. Para que el juicio emitido contra la sociedad sea tomado en serio, la visión inevitablemente personal propia de esta forma adoptada de la autobiografía debe ser, de alguna forma, alejada del punto de vista del inexperto, social y moralmente condenable y marginal protagonista. Por ello, el narrador insistirá en que la figura que se está dirigiendo a la audiencia, en el momento de la empresa autobiográfica, conserva escasos rasgos en común con el personaje de la historia. Lázaro afirma haber llegado a la cumbre de toda fortuna, por lo que su identidad actual nada tiene que ver con la del muchacho inocente lanzado al mundo por su madre y condenado a servir de amo en amo. Por su parte, Guzmán asegura haber sufrido una conversión religiosa y moral, y su relato autobiográfico pretende ser muestra de su nueva identidad. Simplicius ha optado por el recogimiento para el momento en que ha comenzado su narración.

El conjunto de la novela picaresca revela, no obstante, que el punto de vista, desde el que el lector ve la sociedad, y la voz, que se puede escuchar durante la narración, siguen perteneciendo a un miembro marginal de la sociedad. Éste ofrece una panorámica social y vital desde abajo y/o desde fuera, focalización narrativa inusual en el momento en que *LT* fue publicado por primera vez. Sin embargo, el narrador no dudará en introducir comentarios y afirmaciones, asegurando la distancia existente entre el protagonista y el narrador. En todo caso, los verdaderos rasgos del narrador ya maduro permanecen ocultos, pues, mientras el lector conoce muchas acciones del protagonista desde su nacimiento hasta la madurez, acerca del narrador no es facilitada información directa: la imagen del narrador debe ser construida por el lector a través de los indicios facilitados por la labor narradora de aquél.

La distancia entre el *erlebendes Ich* (“yo” que experimenta) y el *erzählendes Ich* (“yo” que narra) procura, por tanto, evitar la descalificación de un narrador poco

convencional en el siglo XVI y XVII. En una novela picaresca el narrador va filtrando¹⁴ la realidad que en su pasado le ha rodeado, para lo cual ha debido llevar a cabo un proceso de selección en favor de aquellos acontecimientos que a su juicio son dignos de ser narrados. El método —insistencia en experiencias más traumáticas y decisivas en la evolución hacia una actitud picaresca— y resultado de dicha selección —explicación del estado presente del narrador— ofrecen ciertas pistas sobre el objetivo de su narración y realmente acaban descalificando el pretendido proceso de arrepentimiento y reinserción del narrador (Gilman 1966; Cabo Aseguinolaza 1992: 113-116). Por tanto, la información sobre el protagonista que el narrador facilita al lector es redirigida y aplicada a la figura del narrador, con lo cual —por un acto de asociación analógica— el lector sospecha del uso de técnicas picarescas del pasado adaptadas a la labor narradora.

Todo narrador debe realizar una selección basada en los principios de composición narrativa (*Auswahl* o selección, *Raffung* o resumen y *Aussparung* o elipsis), pues la transmisión de una completa secuencia cronológica de una historia resulta imposible e innecesaria. Especialmente el caso de la narración (auto)biográfica en primera persona del narrador picaresco muestra una selección destacadamente parcial y “desviada” en función de sus intereses.¹⁵ Este narrador deja entrever su interés en ocultar los hechos y particularidades que puedan dañar su imagen, e insistir en los sucesos que puedan ayudar a justificar los errores cometidos. Un rasgo propiciado por la autobiografía a la novela picaresca es la posibilidad de silencio o ausencia de verdad:

¹⁴ Es acertada la observación de Claudio Guillén respecto al hecho de que “this use of the first-person tense is more than a formal frame. It means that not only are the hero and his actions picaresque, but everything *else* in the story is colored with the sensibility, or filtered through the mind, of the *pica*-narrator.” (Guillén 1971c: 81). La narración en primera persona ha sido considerada como rasgo pertinente de la novela picaresca tradicionalmente: “se podría decir que no hay obra picaresca, (...), sin tal componente autobiográfico”, (Cabo Aseguinolaza 1992: 48); sin embargo, a partir de las tres novelas picarescas “canónicas” escritores ya optaron por matizar dicha forma narrativa, sin que por ello podamos negar a dichas novelas (tales como *La pícara Justina* o *Marcos de Obregón*) su pertenencia al canon picaresco.

¹⁵ “Lo importante no es que el pícaro sea el protagonista de la narración, sino que sea él el narrador: de esta manera cambia el modo de interpretar la sociedad, que se examina desde abajo, desde el punto de vista del rencor, o mejor, del egoísmo”. (Del Monte 1971: 55). El interés del narrador Lázaro se presenta como la requerida justificación de su caso, mientras Guzmán desea informar de los sucesos acaecidos a él y de la conversión experimentada a raíz de ellos, a fin de servir de ejemplo y lección para el lector; la nota previa al lector de *VB* expresa la intención de mostrar una serie de elementos, como escarmiento, sermones, chistes etc. para ofrecer la posibilidad de extraer un fruto de la lectura, aunque la forma de narrar de Pablos no se caracteriza por reflexiones morales y didácticas dirigidas al lector.

aún siendo una forma literaria que tiene un referente externo, la vida de una persona real, cabe la posibilidad de omitir secuencias de la vida propia, o de exagerar, o de transformar algún episodio (Müller 1976:65). El narrador picaresco también alude a informaciones que ha ocultado y alterado a otros individuos de su pasado. Un claro ejemplo de ello —y aplicable por analogía a la situación en la que el narrador en el presente se encuentra frente a “Vuestra Merced”— será la indudablemente reveladora afirmación de Lázaro respecto a su encuentro con el escudero: “sentóse [el escudero] (...), preguntándome muy por extenso de dónde era y cómo había venido a aquella ciudad. (...) yo le satisfice de mi persona lo mejor que mentir supe, diciendo mis bienes y callando lo demás, porque me parecía no ser para en cámara.” (*LT*, 74-75). Esta alusión al pasado puede ser tomada como indicio sobre el modo que tendrá Lázaro narrador de facilitar a “Vuestra Merced” los datos sobre las circunstancias del “caso” y de su presente.

Sin embargo, primordialmente mediante el contraste entre las reflexiones morales del narrador y las acciones reprobables presentadas como justificables se logra dar un mentís al narrador y cuestionar la imagen que pretende proyectar. Por consiguiente, la información que el lector ha recibido indirectamente e irónicamente acerca del narrador lo conduce a la conclusión de que la pretendida dualidad y distanciamiento entre el narrador y el protagonista no se ha consolidado en realidad, por lo que las coordenadas sociales, económicas y morales que rodean al protagonista y al narrador influyen de la misma forma. Si el pícaro se ha decantado por llevar a cabo la labor de exponer, relatar e interpretar su propia vida con el fin de servir de algún modo a su entorno, ello implica que el quehacer literario de la narración queda supeditado a su posición social y a un acto en ese mundo narrado (Cabo Aseguinolaza 1992: 62). Tal como afirma Carrillo refiriéndose a *LT*,

Con las declaraciones del prólogo, el narrador quiere que permanezca lo que se niega y que se pierda lo que se afirma, pero el lenguaje formula lo que el narrador rehúsa: es una función propiamente de la ficción autobiográfica donde el texto y lo que éste refleja nos descifran la parte oculta del pícaro. (Carrillo 1882: 91-92)

Todo ello provoca la desconfianza respecto a la versión del narrador picaresco. La distancia entre el pícaro joven y el narrador maduro en lo que a ideología y estrategia vital se refiere resulta imposible.

No obstante, a la pervivencia de una misma ideología y actitud vital se opone la tensión entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* en términos de distancia temporal y experiencia. Se superponen continuamente dos planos temporales y dos planos de experiencia, mediante la introducción de referencias cronológicas, reflexiones y comentarios del narrador: sobre la base de distintas fases vitales y distintos campos de acción sí se pueden apreciar “distintas” identidades, aunque en el fondo se sospeche del falso arrepentimiento del pícaro.

La novela picaresca introducirá así aún otra innovación en la narrativa del siglo XVI: el concepto temporal adquirirá valor psicológico, pues más allá de la situación cronológica de los sucesos dentro de una acción general, el concepto de tiempo irá unido en la novela picaresca, por primera vez, a cambios psicológicos. Por medio de la narración del pícaro maduro se pone de manifiesto el crecimiento físico y psicológico, así como la evolución moral o inmoral de un niño que al final de la novela ha llegado a ser un hombre en su madurez. Tal como afirma Lázaro Carreter, se trata de “quizá, la más notable aportación que la novela picaresca haga a la concepción del héroe literario” (Lázaro Carreter 1983: 83). Tras haber adquirido la experiencia de todos los contratiempos experimentados en el pasado y ahora narrados, el narrador observa su pasado desde una atalaya en la que supuestamente ha logrado despojarse de los aspectos más negativos de su vida pasada. Cada experiencia externa ha ido explicando los cambios internos. El narrador picaresco emplea este dualismo temporal, rasgo característico en la autobiografía, no como mera disposición cronológica de sus experiencias vitales, sino con mayor interés para destacar la diferencia entre su pasado y presente económico, social, psicológico y moral. Su labor narrativa consiste en la disociación entre dos identidades, una social y moralmente condenada —del pasado— y otra recién creada precisamente en el transcurso de su autobiografía —del presente. Un rasgo peculiar del pícaro consiste precisamente en este intento de distanciamiento de su pasado, aunque en última instancia éste siempre termina alcanzando al pícaro. El último

paso de la narración autobiográfica será evidentemente la aproximación coherente y definitiva entre la figura del protagonista y del narrador, tanto cronológica como existencialmente.

Las dos líneas que el narrador tanto se ha esforzado en separar y distanciar deben volver a unirse para que el relato pueda completar su forma de autobiografía. No obstante, no sólo se produce la unión de dos series temporales lineales, sino que éstas se cierran en un círculo. El plano temporal de la historia—en conexión con el personaje que actúa— y el plano temporal del relato y de la narración —pertenecientes al focalizador que observa y al narrador que relata las acciones—, forman al final de la novela picaresca un círculo cerrado, pues la narración ha comenzado por el final, para volver al mismo punto tras la narración de la vida. Al mismo tiempo que la distancia temporal se ha ido reduciendo, la identidad entre el protagonista y el narrador se ha ido consolidando, por lo que el final de la narración cierra el círculo tanto en el plano temporal como existencial (Müller 1976: 56).

La continua polaridad entre subjetividad y objetividad, identidad y distancia respecto al protagonista (en función de los intereses del narrador) se salda al final de la novela, seguramente con la balanza a favor de la subjetividad y la identidad. Sin embargo, a pesar de que el narrador ha finalizado su labor de exposición, interpretación y justificación de su vida y de su paradero presente, aún intriga la relación entre el protagonista y el narrador. Las novelas picarescas han conseguido mantener el interés de los lectores a pesar del tiempo pasado porque —además de tener como figura central un tipo de personaje siempre moderno— plantean un conflicto abierto incluso al final del relato autobiográfico. El relato picaresco no se agota al llegar al presente del narrador: debido a la ambigüedad de éste, el lector moderno aún puede sentir curiosidad por el verdadero grado en que la ideología picaresca ha pervivido en el maduro narrador y por la fortuna o infortunio del protagonista.

* * * *

En conclusión, el lector del siglo XVI consideraba la autobiografía como una forma literaria empleada para contenidos documentales, especialmente para contenidos elevados (históricos, religiosos...). El nuevo uso de la forma de la autobiografía para sucesos completamente ficticios trae consigo un cambio en la lectura de obras literarias en prosa. La clave de originalidad en *LT*, la primera novela picaresca, se encuentra precisamente en la ruptura de las expectativas del lector, pues la novela anónima supuso el estreno de un nuevo uso para la estructura de la autobiografía: precisamente el empleo de esta forma para la narración de la vida de una figura que según las normas sociales del momento no era digna de protagonizar una autobiografía. A pesar de convertirse en un tipo de novela de difícil definición y clasificación, en la frontera entre literatura canónica y marginal, sin embargo, la novela picaresca contribuyó a definir la distinción entre el uso ficcional y documental de determinadas estructuras narrativas; mediante la mezcla de ingredientes para su formación, la novela picaresca aceleró la toma de conciencia de la existencia de muy distintos elementos de la prosa narrativa del momento, pues propició la disociación de formas y valores hasta el momento inherentes por convención. Con la consolidación de la novela picaresca se abre el paso para la desaparición de una automática asociación entre narración con forma de autobiografía y texto documental, o entre autobiografía y contenido religioso y moral. Este nuevo tipo de novela será el responsable de la disolución de binomios vigentes hasta el momento, aunque en su formación él mismo se ha servido de dichos binomios. La novela picaresca ha jugado con la dualidad en su relación con un referente existente en la convención literaria, para, por un lado, despertar todas las connotaciones relacionadas con dicho referente y, por otro, negar la identidad con el mismo. La invención de la novela picaresca reside en el contraste entre todo lo que la autobiografía suponía (forma digna, seria, veracidad...) en el siglo XVI con la identidad y las características del autobiógrafo picaresco.

1.2.2. Estructura episódica.

La estructura episódica —en alusión, no a la mera presentación del relato en capítulos, sino a la narración de sucesivas unidades de acción episódicas— no es sino un claro reflejo de la evolución que la narración autobiográfica de la novela picaresca expone desde el principio de la vida hasta el estado final del pícaro. El pensamiento o carácter picaresco irá formándose en el protagonista como fruto de su recíproca relación con el mundo que le rodea: la acumulación de experiencias perfila los rasgos que caracterizan al pícaro como tipo, cuya imagen el lector y/o crítico habrá formado sólo una vez consideradas las actuaciones y la narración de la novela.

Del mismo modo que la forma tomada de la autobiografía, la estructura episódica que sirve de presentación de la vida del pícaro también establece determinados rasgos a la forma externa e interna de la novela y a la evolución externa (socio-económica) e interna (psicológica-moral) del protagonista. La novela picaresca se presenta como el relato de la vida del protagonista en una serie de episodios: tal como se puede leer en el título de dos de las novelas picarescas canónicas (*Vida de Lazarillo de Tormes*, *La vida del buscón*) el término “vida” crea la expectativa del respeto a la línea cronológica. La narración de una vida implica un proceso continuado principalmente temporal, el proceso que tiene lugar entre el nacimiento de un ser y su muerte, independientemente de la duración y concentración de experiencias durante dicho proceso. La narración de este proceso temporal adopta generalmente la estructura dividida en capítulos,¹⁶ correspondientes a uno o más episodios en la vida del protagonista. Un “simple orden cronológico”, afirmación ante la que se revela Belic (1977: 29), ha sido precisamente considerado en algunas ocasiones como el único nexo de unión entre los episodios picarescos, además de la presencia del pícaro en ellos.

La disposición de la narración en episodios generalmente breves y propiciados de forma repentina por la buena o mala fortuna implica un ritmo rápido

¹⁶ Francisco Rico duda de que la división de *LT* en tratados, tal como se presenta en las tres ediciones más antiguas (la edición de Alcalá, Burgos y Amberes), corresponda con el original del autor anónimo. (Rico 1992: 130).

—especialmente cuando no se insertan largas digresiones o descripciones que ralentizan el ritmo—; esto produce, además, la impresión de mirar al futuro tan sólo a “corto plazo”, estableciendo un paralelismo con los rasgos que se irán conociendo del pícaro y de su estilo de vida. En relación a la estructura episódica y el ritmo de la novela picaresca Erhart-Wandschneider afirma:

Der Rhythmus der Ereignisse—...—Schicksalhafterkeit und plötzliches Ereignis erzeugen Bewegung und Unruhe. (...) bestimmte Anlagen der Schelmenfigur, etwa ihre Wechselhaftigkeit oder ihr Rollenspiel. Aber auch die Passivität des Schelmen, die Instabilität seiner Entschlüsse, sowie seine Neugier und Abenteuerlust bedingen den “chaotischen” Eindruck im Schelmenroman. (Erhart-Wandschneider 1995: 204)

Por su parte, Deyermond se refiere a la estructura de *LT* como “a series of episodes (...) arranged in a more or less arbitrary fashion” (Deyermond 1975: 33)¹⁷ donde el único elemento responsable de establecer la unión será el protagonista. La falta de nexos argumental y temáticamente elaborados entre episodios ha sido considerada por la crítica más temprana (Chandler 1899; de Haan 1903) como una de sus debilidades. Este rasgo ha sido posteriormente apreciado como un signo de coherencia narrativa y de modernidad.

En el estudio de Alter, titulado *Rogue’s Progress: Studies in the Picaresque Novel* se puede encontrar la explicación de que la forma episódica se debe en realidad a la personalidad del pícaro: “The shift in focus from the man’s adventures to the man himself is accompanied by a change in the tempo of narration. The episodic nature of the picaresque novel is a function of the picaroon’s fixed character” (Alter 1964: 32). Puesto que el pícaro presenta ciertos rasgos en su personalidad (inestabilidad, movilidad, espontaneidad etc.), la estructura narrativa por la que optará al narrar su propia vida poseerá esas mismas características. Una matización es necesaria respecto a la aclaración ofrecida por Alter, pues la personalidad del pícaro ha sido moldeada precisamente por los episodios narrados: la estructura episódica no depende tan sólo de

¹⁷ Guillén se refiere a la novela picaresca en general aproximadamente con los mismos términos, aunque insiste en que la estructura laxa en forma de secuencia episódica es tan sólo apariencia externa: “the novel is loosely episodic, strung together like a freight train and *apparently* [sic] with no other common link than the hero”. Claudio Guillén 1971c: 84).

la naturaleza del pícaro, sino también del tipo de experiencias, de los repentinos altibajos y cambios de lugar y compañeros, que moldean su actitud y talante.

En el presente estudio no se considera estos episodios en cierto modo yuxtapuestos y/o laxamente estructurados como una debilidad narrativa, sino como un rasgo característico de la novela picaresca, y más adelante como una característica importante de muchas obras narrativas del siglo XX: en sintonía con la interpretación de Alter, en este trabajo se considera esta ausencia de nexos explícitamente argumentales basados en la relación causa-efecto como una consecuencia del contacto polémico del protagonista con el mundo exterior y, a consecuencia de ello, de la cosmovisión del narrador. En la novela picaresca se logra la fusión entre aspectos formales y temáticos precisamente mediante la renuncia a fuertes nexos de unión entre episodios. El pícaro ha experimentado la vida como una serie de acontecimientos fortuitos, desordenados y carentes de una interpretación trascendental en su momento, y de ese modo son narrados en forma de episodios cronológicamente unidos, pero argumentalmente hasta cierto punto inconexos, por un narrador picaresco coherente con sus intereses justificadores.¹⁸

A pesar de esta sensación de desorden y desconexión, será posible, no obstante, establecer unos rasgos y un diseño narrativo recurrentes que permitan categorizar la estructura episódica característica de la novela picaresca.

¹⁸ Es necesario establecer a este respecto una distinción entre las novelas picarescas seleccionadas. *LT* y *VB* se caracterizan por una transición “rudimentaria” entre episodios. En el relato de *LT* el inicio de un nuevo episodio no está claramente marcado en numerosos casos, facilitando en la mayoría de los mismos meros nexos temporales (“En este tiempo vino al mesón...” (*LT*, 21), “Como estuvimos en Salamanca algunos días, pareciéndole a mi amo que...” (*LT*, 22), “Otro día...” (*LT*, 46), “poco a poco, con ayuda de las buenas gentes, di conmigo en...” (*LT*, 71), “Después desto, asenté con un maestro...” (*LT*, 125)). En *VB* la narración comparte esa misma fugaz indicación del final de un capítulo y el inicio del siguiente: “A otro día, ya estaba comprada la cartilla y ...” (*VB*, 81), “Entramos en casa de don Alonso y echáronnos en dos camas con mucho tiento...” (*VB*, 101), “Antes de que anocheciese salimos del mesón a la casa que nos tenían alquilada...” (*VB*, 111), “En este tiempo vino a don Diego...” (*VB*, 130)). En cambio, *GA* y *SS* se caracterizan por introducir, además de las alusiones analépticas y prolépticas presentes en *LT* y *VB*, también pasajes valorativos, generalizados y reflexivos que marcan los finales e inicios de episodios de acción. La clara frontera entre los pasajes reflexivos y la narración de acciones marca, no obstante, una serie de escisiones en la narración de los episodios: los episodios no están realmente conectados entre sí en la narración, sino que el nexo se encuentra en las reflexiones que distancian al lector de ese universo de ficción. Este rasgo coincide con un tono más moralista y religioso de los respectivos relatos de Guzmán y Simplicius.

Principio de sucesión cronológica discontinua.

El orden cronológico seguido por el narrador al relatar las experiencias más significativas de su vida presenta, a pesar de lo indicado por el término “vida”, una serie de irregularidades que tipifican la estructura de una novela picaresca. Como primer rasgo de la estructura narrativa episódica de una novela picaresca se debe mencionar la vaguedad de las referencias temporales del narrador, rasgo propio de la narrativa de la época;¹⁹ asimismo se concentra la narración en segmentos narrativos expuestos en línea secuencial, no obstante discontinua, con el consecuente efecto de presentar la realidad en forma seccionada y seleccionada.

El relato del pícaro debe conservar la apariencia de carácter documental de la autobiografía, por lo que se establece un orden cronológico lineal, con ciertas referencias históricas y cronológicas pertinentes.²⁰ Estas referencias cronológicas e históricas permiten apreciar, además, la inmediatez del mundo ficcional picaresco respecto al contexto histórico-social real en torno a la fecha de publicación de las novelas picarescas: el efecto de realismo, la novedad en el sentido de “noticia” y la apariencia de autenticidad del ejemplo ofrecido concuerda con los hábitos del lector de la época, con su curiosidad por las noticias de la corte, casos reales, en definitiva, la actualidad del momento. Sin embargo, la novela picaresca combina estas referencias cronológicas e históricas con la selección entre sus variadas experiencias y vacíos temporales para un determinado efecto artístico.

Los lapsos temporales entre episodios, sobre los que el lector no recibe ninguna información traen como consecuencia la percepción fragmentada —en cuanto que no se

¹⁹ Edwin Muir explica la presencia de estas vagas referencias temporales de la novela picaresca. Tratándose de un tipo de novela que se encuentra entre la novela de personaje y la de acción, “the object of the picaresque novel is then to take a central figure through a succession of scenes, introduce a great number of characters, and thus build up a picture of society”. Muir: *The Structure of the Novel*, London 1960, pg. 32. La coordenada espacial es el eje de la narración en la novela picaresca, rasgo compartido por la novelística hasta el siglo XIX. La coordenada temporal se convierte en eje narrativo, por el contrario, en novelas llamadas “dramáticas” como *Wuthering Heights*.

²⁰ En cada novela picaresca hace aparición cierta alusión a datos histórico-políticos que contextualizan la acción en el tiempo, y en algún caso en el espacio. Lázaro hace mención a la entrada del Emperador en Toledo (*LT*, 135), Guzmán se refiere constantemente a la Corte de Madrid, Simplicius sitúa sus peripecias durante la Guerra de los 30 Años.

facilita la totalidad de la experiencia vital, sino que experiencias puntuales—de la realidad relatada, asimilando la percepción del lector a la del protagonista y narrador. Estos vacíos temporales contribuyen a la creación de una estructura basada en piezas o unidades que representan los fragmentos más significativos en la vida del pícaro en cuestión. Esta estructura episódica selectiva se asemeja en su función cognitiva al uso de la primera persona narrativa: el lector —como el protagonista— sólo conoce la realidad desde un solo punto de vista, es decir, tiene sólo un conocimiento parcial, conoce sólo un fragmento de la experiencia total compuesta por distintos puntos de vista y varios fragmentos cognitivos. El narrador, mediante el recurso del vacío temporal, que debe ser concebido como complemento al procedimiento de la selección de aventuras, destaca este efecto de conocimiento de meros fragmentos de la vida del pícaro. La selección de los acontecimientos más relevantes de su pasado —según los principios compositivos de *Auswahl* y *Aussparung*— permite apreciar el juicio que ha guiado al narrador en su relato autobiográfico: puesto que se conoce por voz propia la finalidad del relato autobiográfico emprendido (justificación, exposición, confesión, ejemplificación, auto-exculpación, etc.), así como los episodios seleccionados, la siguiente interrogante creada por el relato picaresco se dirige a las acciones silenciadas.

Unidad temático-argumental de episodios individuales.

A diferencia de la “macro-estructura” de la novela picaresca basada exclusivamente en la secuencia cronológica discontinua, cada episodio cumple, además, con el principio argumental de causa y efecto. Además de conformar la base temática necesaria para el desarrollo de la historia de cada episodio, el principio de causa y efecto, así como la unidad de tiempo, estarán subordinados a fines estéticos y prácticos del pícaro. El narrador no sólo trata de crear un discurso narrativo que cause un determinado efecto artístico (amenidad y placer estético, en función de la selección y disposición del material) en el destinatario, sino que además aspira a un efecto más práctico (la mejora de su maltrecha imagen social invocando su reforma).

Para cumplir el segundo objetivo, el narrador desplaza la atención de su relato desde las acciones propias condenables hacia factores distintos a su propia

responsabilidad y voluntad: frecuentemente insiste en las causas justificadas para disculpar un comportamiento negativo de consecuencias no menos negativas y en otros casos en la narración de un episodio destaca especialmente el valioso aprendizaje extraído de la experiencia, dejando en un segundo plano la acción en sí misma. Por otra parte, esta estrategia se verá complementada con la combinación de un ritmo más lento en la presentación detallada de las causas, para continuar con un ritmo más ágil —en forma de breve alusión— en la presentación del efecto. Si a ello el narrador le suma una serie de insinuaciones sobre acontecimientos negativos del futuro, se constata la labor estético-práctica del narrador picaresco. Al narrar su salida del domicilio familiar, Guzmán de Alfarache ya anuncia sus futuros fracasos, así como el primer golpe que en breve recibirá en la venta:

Salí, que no debiera, pude bien decir, tarde y con mal. Creyendo hallar copioso remedio, perdí el poco que tenía. (...) Quisiera volverme, por haber salido mal apercebido, con poco acuerdo y poco dinero para viaje tan largo, que aun para corto no llevaba. Y sobre tantas desdichas —que, cuando comienzan, vienen siempre muchas y enzarzadas unas de otras como cerezas— era viernes en la noche y algo oscura; (*GA*, I, 163-164)

Siguiendo la línea combinatoria establecida entre el principio de causa y efecto y el ritmo de narración, todo un episodio o episodios pueden servir en la novela picaresca implícitamente de causa para un efecto posterior, por lo que ciertos episodios recibirán mayor atención que otros. Pablos observa y experimenta la maldad del maestro Cabra, sufre hambre bajo su tutela (*VB*, I, cap.3), y se convierte en víctima de los escarnios de otros criados en su época estudiantil en Alcalá (*VB*, I, cap.4 y I, cap.5), antes de decidir seguir el refrán “haz como vieres y dice bien;” (*VB*, 120). Con las circunstancias atenuantes relatadas con anterioridad, la decisión tomada por Pablos está moralmente justificada y prosigue: “de puro considerar en él, vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más si pudiese que todos.” (*VB*, 121).

Si este recurso de la dilatación y reducción del tiempo de la historia dentro de los episodios se une a la vaguedad temporal que predomina en la narración picaresca, quizá se habrá producido un acercamiento a la experiencia que el mismo pícaro ha sufrido en el pasado. En todo caso, cada episodio forma una unidad completa, tanto en contenido como en acción externa temporal. Evidentemente, aquellos episodios en los que el lector

ha sido agasajado con una mayor cantidad de referencias temporales y datos acerca de la acción sucedida se convertirán en episodios axiales en la lectura, y representarán seguramente las aventuras que mayor importancia e influencia tendrán en el aprendizaje del pícaro. Pero incluso en los episodios más breves se repite la estructura tripartita tradicional consistente en principio, conflicto y solución —de cariz deseado o no deseado.

Existe en la novela picaresca un elemento “desestabilizador” de la línea causa-efecto: la Fortuna —de reminiscencias míticas y religiosas— determinará en la mayoría de los casos la aventura en la que el pícaro se ve inmerso, pues el principio de cada peripecia se produce de una manera fortuita. Este elemento decisivo para la estructura de la acción picaresca se convierte, además, en un tema significativo de la novela picaresca, por lo que será analizado en el apartado dedicado a la temática. La obvia manipulación del narrador en cuanto a su material narrativo unida a la fuerza de la Fortuna en el destino vital sufrido por el protagonista crean la sensación necesaria de inquietud e incompreensión en el lector. Wicks se expresa en esta misma dirección: “Our journey into picaresque is an infinite foray into a world that is forever falling apart, disintegrating. (...) Picaresque satisfies our darker yearnings for demonic disharmony, dis-integration, ugliness, disorder, evil, and the gaping abyss”. (Wicks 1974: 242). La desorientación temporal que se experimenta en el enfrentamiento a la realidad presentada en una novela picaresca conviene con la misma desorientación en la que se encontraba el narrador cuando pasó por dicha experiencia.

Estructura circular: paralelismos con el “ritmo de Sísifo”.

A pesar de las ambigüedades y efecto desestabilizador de la fortuna, nunca se debe ignorar el hecho de que cada episodio posee una totalidad en sí misma: en cada capítulo de las novelas picarescas se producen una o más experiencias completas, o episodios, de las que el protagonista habrá podido extraer una conclusión. Cada conclusión parcial de todas formas de poco le servirá para contratiempos posteriores. Ésta se convierte precisamente en una de las lecciones constantes de la novela picaresca. La estructura que caracteriza a los episodios picarescos ha sido considerada circular (Ortiz Taylor

1977: 218; Dunn 1993: 67-68; Erhart-Wandschneider 1995: 43), pues el pícaro retorna a la soledad y a la carencia de la que había partido al principio de la aventura: cada peripecia se podría resumir como un intento de progreso, y al final siempre parece encontrarse en la misma posición desfavorecida. En algunos casos el pícaro ha disfrutado de un triunfo momentáneo que le produce el placer de haber controlado las fuerzas del mundo. El final de cada episodio cierra el ciclo con el retorno al estado de salida; sin embargo, del mismo modo que el pícaro se va alejando paulatinamente de su hogar, punto de partida de su viaje, se produce en él una progresión mental, por lo que se puede decir que tras cada episodio la estructura circular de la misma lo retorna al mismo punto de partida, pero ha ampliado su círculo hermenéutico; cada experiencia lo enriquece. La forma cíclica ofrece, además, la posibilidad de comenzar de nuevo, imprimiendo la esperanza de éxito en el próximo episodio.

Esta estructura circular y el retorno, al final de cada experiencia del pícaro, a la misma situación de carencia material y social que le aquejaba al principio han sido denominados en ciertos estudios como “ritmo de Sísifo” (Brancaforte 1980; Souiller 1985: 56-57), en un intento de encontrar un ejemplo ilustrativo de la desesperanza del pícaro ante el inútil esfuerzo por la movilidad vertical y el medro económico en la sociedad. Al margen de las divergencias de contenido entre la trayectoria del pícaro y del mítico Sísifo, cada episodio picaresco puede ser descrito como un viaje ascendente del pícaro, cargado con una gran losa (la herencia genética y social recibida de sus padres), hacia una montaña cuya cumbre nunca alcanzará; antes bien, su ascensión se verá malograda poco antes de la cumbre cuantas veces lleve a cabo el intento. La asociación de la estructura circular de los episodios picarescos con el destino de Sísifo impregna la estructura episódica de la novela picaresca de un gran pesimismo y desengaño barroco, cuando se observa que en los episodios acaecidos al pícaro es posible atisbar ciertos rasgos de progreso, aunque siempre truncados: el pícaro debe comenzar otra vez en un lugar distinto y en otra actividad para poder aspirar al medro y, por otra parte, cada castigo supone un despertar a la dureza de la vida. A pesar de que el pícaro no pueda integrarse en una sociedad respetable, en el intento sí aprende a conocer —y explotar— los puntos débiles de diversos miembros de dicha sociedad, que no

resulta ser tan respetable. Por tanto, en un claro paralelismo con Sísifo, la vida externa del pícaro parece no haber sufrido ninguna transformación al final de cada episodio, pero la vida interna ha captado una nueva noción de la realidad: la constatación de la existencia de un *homo interior* distinto al *homo exterior* (Guillén 1971c: 81-82) se produce en este preciso momento repetido varias veces en el transcurso de la vida del pícaro.

La estructura circular de cada episodio establece, a pesar de la brevedad que lo puede caracterizar en algunos casos, claras fronteras entre un episodio y otro, tanto en personajes y espacios físicos, como espacios sociales. En *LT*, al cierre de cada tratado se ha dejado atrás al amo alrededor del cual ha sobrevivido el pícaro en esa fase de su vida. La organización del relato tanto de Guzmán de Alfarache como de Pablos, por su parte, se produce a grandes rasgos siguiendo un criterio variado de cambio de profesión, desplazamiento geográfico y —especialmente en *GA*— discurso o narración intercalados en el armazón narrativo general. Un nuevo episodio implica normalmente un cambio de espacio, como representación del alejamiento producido entre el inocente niño y el cada vez más astuto pícaro.

Episodios tipificados: prehistoria, historia y post-historia.

Pre-historia: “genealogía vil”

En primer lugar, la novela picaresca se caracteriza por un principio tipificado como presentación de la “genealogía vil” del pícaro.²¹ Sólo tras haberse referido a sus antecedentes socio-familiares condicionantes empieza el narrador a relatar su propia vida. Este primer gesto introduce una primera causa —correspondiendo en cierto modo a una concepción determinista del ser humano— para su propia naturaleza futura en la sociedad. El relato autobiográfico del pícaro comienza, por tanto, por insertar de forma

²¹ En este sentido se deben establecer los matices surgidos en distintos contextos literarios y sociales, como, por ejemplo, en Francia, Alemania e Inglaterra. El motivo de la genealogía vil será modificada en la novela picaresca de estos países y en esos casos el narrador incluirá el motivo de la genealogía, pero el pícaro adulto frecuentemente termina descubriendo un desconocido e inesperado origen familiar: Simplicius descubre ser hijo de un noble, del mismo modo que Roderick Random y otros pícaros europeos.

irónica una fórmula típica de la novela de caballerías y al mismo tiempo parece implicar la negación del libre albedrío, un concepto ampliamente debatido en diversos escritos del Renacimiento y posteriormente de la Contrarreforma. Conviene recordar que la novela picaresca nace en un periodo histórico marcado, entre otros factores, por los cambios religiosos e ideológicos producidos en el Renacimiento y en el contexto de la Contrarreforma. La libertad humana se convertirá en un símbolo renacentista y en un tema también importante de la Reforma. La Contrarreforma tendrá, por tanto, que incluir este pilar ideológico del hombre moderno en el dogma católico posterior a la Reforma. Estos aspectos ideológicos y el tema de la libertad serán tratados más adelante en el apartado “temática picaresca”.

En el intervalo entre el principio y final fijados por el canon picaresco, los episodios serán dispuestos en función de la configuración a la que el autor haya querido someter la evolución de la vida del pícaro. El modelo de circularidad se ha convertido en una presencia constante, propiciando un proceso en espiral de ampliación de experiencia o de ascensión. Guillén habla de una “serie de situaciones psico-sociológicas dinámicas” (Guillén 1971c: 79) como primer rasgo de la novela picaresca, un número de situaciones esenciales —o motivos— que se repiten en cada novela picaresca.

Orfandad e iniciación traumática

El primer o uno de los primeros episodios protagonizados por el protagonista e incluidos en una novela picaresca suele ser habitualmente el referente a la pérdida o separación de uno o ambos progenitores; por consiguiente la orfandad puede ser literal o simbólica. Esta primera situación derivará en el necesario abandono del hogar y entrada en el mundo en total soledad.

El momento de la iniciación se convierte en el instante del despertar a la realidad fuera de su mundo familiar que hasta entonces ha conocido. Con la anécdota del toro en *LT*, de los huevos en *GA*, del maestro Cabra en *VB*, y de los saqueadores en *SS* el narrador recuerda el modo en que el niño, mediante el sufrimiento físico, llega al reconocimiento de su individualidad. En ese momento el protagonista adquiere una

nueva dimensión, a través de la anécdota se aprecian en él nuevos sentimientos y sensaciones que permanecerán en él para siempre. Dos son las sensaciones que más le marcarán: la de soledad y la de inferioridad respecto a su entorno. Además, el sentimiento de soledad por el trauma de la iniciación queda reforzada por la coincidencia con la salida del hogar familiar: la soledad física se une a la soledad intelectual y emocional.

Enseñanzas de los maestros

Tras un primer momento de encuentro traumático con el mundo, el mozo se enfrentará a las experiencias reservadas por la fortuna con una concepción ingenua de la vida y la realidad: deberá conocer el mundo por sí mismo y adoptar las medidas verdaderamente útiles para su supervivencia, descartando en el camino sus ingenuas creencias. El aprendizaje del chico que llega a ser un pícaro se refleja en la novela picaresca mediante episodios y contacto con oponente, compañero o “maestro” provisional que paulatinamente acercan al protagonista a sectores más altos de la sociedad y lo iluminan sobre un determinado aspecto de la vida. El pícaro normalmente empezará descubriendo técnicas para una supervivencia puramente física en la sociedad, para seguir adquiriendo estrategias para una relativamente cómoda posición “a flote”. Por el contrario, las enseñanzas que la vida le ofrece al pícaro son episodio a episodio más sórdidas y ocultas sobre la humanidad: de unas primeras peripecias relacionadas con la época de la niñez, el pícaro pasará a descubrir las patrañas en los individuos más respetados de la sociedad, para al fin llegar a un total desengaño del mundo y a formar parte de la farsa. Cada episodio significará la pérdida de algo del pasado y la necesidad de adquirir algo para el bienestar del futuro. El esquema de sacrificio y ganancia será el principio estructurante que definirá cada episodio, y de ese modo, la historia de la vida del pícaro. El pícaro habrá llegado a su madurez cuando individualmente opta por adoptar una actitud desafiante ante la sociedad y tratar de poner a prueba las reglas ordenadoras del sistema.

Post-historia: posición ambigua

El final de la novela picaresca asimismo presenta ciertos rasgos definitorios. Todos los pícaros españoles, en la fase de la “post-historia”, en el momento en que han decidido escribir esa autobiografía, se encuentran en una situación descrita como positiva, pero objetivamente se trata de una posición ambigua.

En realidad, el final desempeña una función más completa que el relato de la “pre-historia”, al cerrar y redondear la narración que se ha caracterizado por su estructura lineal en el tiempo, multidireccional en el espacio y fragmentario en el aspecto hermenéutico. La forma del final será responsable de acentuar las características estructurales observadas en el transcurso de la narración o bien compensarlas para neutralizar la narración episódica, a su vez relacionada con la presentación fragmentada de la realidad. El final de la novela picaresca es considerado abierto —exclusivamente en cuanto a la acción externa— por la crítica (Guidry 1991; van Gorp 1981; Roskothen 1993; Ortiz Taylor 1997). En realidad, esta característica de “final abierto” pertenece a la herencia de la forma autobiográfica, pues, tan pronto como un escritor decida situarse dentro de esta forma, el narrador siempre debe escribir los pormenores de su propia vida sin que aún ésta haya llegado a su último final: la estructura cerrada en este aspecto será una contradicción de una narración autobiográfica.²² Por otra parte, este final abierto le proporciona a la novela picaresca un rasgo más de modernidad.

La total o parcial exclusión del protagonista de la sociedad tanto al comienzo como al final de la narración y la imposibilidad de transformación de ese estado reflejan los muros que existen alrededor del pícaro. Frente a la posibilidad de continuar la movilidad geográfica y la acumulación de nuevas experiencias se constata en la novela

²² Sin embargo, también podremos denominar final cerrado al que encontramos en una narración autobiográfica, en cuanto que al término de la narración hemos llegado a la situación desde la que el narrador ha comenzado a relatar su vida: el proceso retrospectivo al que ha dado comienzo con su labor de autobiógrafo se cierra con la última frase de su relato; al haber alcanzado el presente del narrador, ya no existe posibilidad de seguir la narración. Futuros episodios de la vida del narrador no podrán pertenecer a este preciso texto construido con unos fines determinados, en una situación determinada, con el material del que ha dispuesto en esa situación y en ese momento de su vida, y al que ha podido dar la forma que precisamente le ha decidido dar.

picaresca la imposibilidad de cambio social. Desde la perspectiva conservadora y estática del sistema al final de la novela el orden ha sido debidamente restaurado: al final de la novela picaresca raramente se puede encontrar un verdadero cambio integrador en el mundo ficcional descrito, ni en la situación social, filosófica e intelectual del pícaro. El pícaro sí ha evolucionado filosófica e intelectualmente en el transcurso de los años, pero ratificándose en la dirección opuesta al sistema. En cuanto al posicionamiento social, el narrador se muestra satisfecho de la posición alcanzada,²³ aun a sabiendas de los medios poco ortodoxos empleados. La experiencia en la sociedad le ha enseñado que bajo la apariencia de respetabilidad moral y social se ocultan frecuentemente acciones amorales y reprobables, y el pícaro opta por imitar este comportamiento aunque se siente tan poco identificado con los valores morales y sociales aparentados en el sistema como al comienzo de su andadura. La estructura circular de cada episodio —con el llamado ritmo de Sísifo— y por tanto del relato en su totalidad, trae como consecuencia una estructura temática cerrada (Guillén 1971c: 85; Erhart-Wandschneider 1995: 43).

Herencia del relato de viajes.

Habida cuenta de los rasgos formales y temáticos vinculados a la estructura episódica de la novela picaresca, esta estructura formal y de contenido remite a una gran parte de las características presentadas por el relato de viajes, de gran aceptación entre el público de los siglos XVI y XVII.

²³ La situación del pícaro al final de la narración autobiográfica posee unos rasgos en cierto modo ambiguos: Lázaro y Guzmán terminan su narración con el tono triunfal de haber alcanzado la meta deseada desde su niñez. Sin embargo, las habladurías que molestan a Lázaro nos ofrecen el referente de la convención una vez más: “Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer.” (*LT*, 132). Hasta el momento, toda murmuración sufrida ha sido probada, pero en este tema Lázaro quiere evitar a toda costa la comprobación fehaciente de la veracidad de las malas lenguas. Afirma que la mera mención del asunto —el triángulo amoroso— le causa pesar. No obstante, Lázaro ha rodeado esta queja de varias alusiones al provecho extraído de la socialmente humillante situación. Antecede a su queja la relación de ventajas materiales conseguidas del arcipreste por mediación de su esposa, para relatar posteriormente el consejo ofrecido por el arcipreste respecto al tema de las murmuraciones: “no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca: digo a tu provecho.” (*LT*, 133).

La definición del relato de viajes ofrecida por Sofía Carrizo puede servir como punto de partida para la comparación entre ambos tipos de narrativa:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen. (Carrizo 1997: 47)

Al margen del objetivo final y de la función fundamentalmente descriptiva del relato de viajes, frente a la principalmente narrativa de la novela picaresca, el resto de características están presentes en el tipo de novela que nos ocupa: por una parte, se hallan unas coincidencias temáticas, tales como la mistificación del documento con la ficción literaria (reforzada, además, en la novela picaresca por la forma de la autobiografía), la relación inmediata entre el narrador y la realidad social coetánea y las frecuentes reflexiones morales intercaladas en la narración de la acción; por otra parte, la estructura episódica basada en el principio de desplazamiento espacial, la estructuración de la acción en un orden cronológico lineal selectivo y jerarquizador en una sucesión de picos y descensos de acción, la unidad argumental en el seno de cada viaje (en la novela picaresca unido a una o varias peripecias) y el desarrollo de un itinerario forman los elementos formales presentes en ambos tipos narrativos.

La inauguración de la novela picaresca coincide con la entrada en la Edad Moderna y con los consiguientes cambios en la cosmovisión y la narrativa de la época. El relato de viajes evoluciona desde la presencia en obras literarias medievales a modo de motivo relacionado estrechamente primero con el fenómeno del peregrinaje (por ejemplo, *Mirabilia urbis Romae*, de 1140) y más adelante con las cruzadas y la formación del caballero (*El Libro de Alexandre* y *El Libro de Apolonio*), hasta convertirse en relato de viajes propiamente dicho a finales del periodo medieval, como *Andanças e Viajes* de Pero Tafur, compuesto aproximadamente en 1454. Los libros de viajes medievales de España tuvieron gran vigencia en el Siglo de Oro, con gran aceptación por parte del público. No sólo se deben tener en cuenta los relatos de autores españoles, como la *Embajada a Tamorlán*, editada en 1582, sino también el *Libro del*

Infante D. Pedro de Portugal (1515 aproximadamente), las traducciones del *Libro de las Maravillas* de Marco Polo (primera edición castellana en 1503) y del *Libro de las Maravillas* (1521) de John de Mandeville. Asimismo se deben tener en cuenta los libros de viajes de autores hispanoárabes e hispanojudíos que escriben en sus propios idiomas y son recibidos por un público más amplio del Siglo de Oro una vez traducidos al castellano (Carrizo 1997: 157-162).

El relato de viajes medieval comienza con la justificación de los viajes por su objetivo religioso, guerrero o moral, descartando un interés meramente placentero del viaje, aspecto sumamente criticado en la Edad Media. En los libros medievales, el relato de viajes centrará su atención en los asuntos de interés colectivo de un determinado lugar, es decir, en las guerras, en el comercio, en la política, en las costumbres y en la religión en su vertiente terrenal. Sin embargo, con la llegada de la modernidad, cuando el criterio individual comienza a tomar el relevo y la experiencia se convierte en un proceso necesariamente distinto en cada individuo, el relato de viajes evoluciona hacia una narración de la precisa forma en que el viajero supera las dificultades de cada viaje. Por tanto, la modernidad del relato de viajes consiste en el paso de trasladar el centro desde la vertiente externa y colectiva de la existencia humana, al relato de experiencias más individualizadas e interiorizadas. En esta transformación del relato de viajes hacia la modernidad se une la recién iniciada novela picaresca a mediados del siglo XVI, y ambas evolucionarán hacia el relato de un viaje interior paralelo a los desplazamientos espaciales.

1.2.3. El pícaro.

Puesto que el pícaro impregna tanto la acción como la narración de la novela con sus peculiares características, se puede afirmar que esta figura es realmente el núcleo del análisis de la novela picaresca. La definición de “pícaro” trae consigo importantes dificultades, pues del mismo modo que la novela picaresca no puede ser estudiada en el vacío, apartada de cualquier circunstancia histórica relacionada con él, el pícaro debe ser analizado en su entorno.

Producto de relación dialéctica con el entorno.

El análisis del pícaro implica el estudio, no sólo del proceso vital narrado por el propio protagonista, sino también del mundo ficcional que lo rodea, acosa, acoge y, en definitiva, lo forma como tal pícaro. Lázaro, Guzmán o Pablos no pueden ser separados de su relación con el mundo de las respectivas novelas si se debe describir su identidad como pícaros. Por primera vez en la ficción narrativa española y europea asistimos a una relación dialéctica entre un personaje ficticio y su entorno, a consecuencia de lo cual se produce un cambio en el comportamiento y psicología de dicho personaje. La novela picaresca introducirá así el elemento tan moderno como la interacción entre el individuo y la sociedad y la influencia recíproca del uno sobre el otro. Los rasgos picarescos de Lázaro, Guzmán, Pablos, Moll Flanders o Simplicius derivan de la conjunción de una relación conflictiva con el mundo y la peculiar estrategia adoptada por estas figuras: la picardía se irá desarrollando al mismo ritmo que la interacción del pícaro con su entorno.

Las experiencias más traumáticas revestirán una mayor importancia en el estudio del pícaro, pues los más fuertes traumas en la vida del pícaro serán los responsables de los momentos más decisivos en los que el protagonista sufre bien una modificación o una acentuación en su conducta. El comportamiento picaresco de Lázaro, Guzmán y otros pícaros florece ante un trato desagradable o insatisfactorio que recibe del exterior, especialmente al principio de su andadura: las primeras experiencias del futuro pícaro determinarán su actitud en el futuro. Probablemente dichos acontecimientos habrán recibido una mayor atención del narrador: la mayor extensión de los primeros tres tratados en *LT*, en los que se concentran sus experiencias con el ciego, el clérigo y el escudero ya ha sido estudiado (Lázaro Carreter 1983; Deyermond 1975; García de la Concha 1981); en *VB* los comienzos de su vida, con las primeras experiencias del hambre y el escarnio social, junto con los episodios más recientes, es decir, las lecciones para la supervivencia en Madrid son los sucesos que reciben mayor atención del narrador.

La relación del pícaro con su entorno en la edad adulta parece menos beligerante, bien porque el maltrato del mundo al mozo se ha transformado en un

rechazo más sutil, o bien porque el pícaro ha ideado estrategias de atenuación y simulación.

Proceso vital, moral y social.

El protagonista de la novela picaresca no nace pícaro, sino que llega a ser un pícaro.²⁴ Su naturaleza pícaro surgirá cuando se unan la herencia —social, religiosa, cultural y hermenéutica— recibida de sus padres y la formación adquirida a través de sus propias e individuales experiencias en un mundo que no le satisface. La vida del pícaro es un continuo aprendizaje, pues la vida lo lleva por muy distintos derroteros cada vez y debe aprender a defenderse en cada ocasión. En términos generales el niño se convierte en pícaro en cuanto se enfrenta al mundo tras la experiencia de la iniciación, en la que adquirirá la consciencia sobre su soledad y la maldad del mundo: el estado de desencanto al que el muchacho ha llegado al principio de su “carrera” como pícaro ya no podrá ser borrado de su experiencia y sus expectativas personales para el futuro se verán refrenadas por el escepticismo. El pícaro irá de todos modos perfeccionando sus estrategias y completando sus conocimientos hasta su presente. Incluso la narración que está llevando a cabo en la novela picaresca se trata de una nueva experiencia en la que se enfrenta a una audiencia que muy probablemente tenderá a censurar su modo de vida.

Como parte de la estrategia discursiva puede ser considerada la inclusión de un supuesto segundo proceso en la vida del pícaro: como ya se ha citado anteriormente, tras las experiencias y sufrimientos narrados, se introduce en los tiempos más cercanos al presente del narrador un pretendido cambio vital y moral. Lázaro se ha acomodado a una vida estable en Toledo, Guzmán jura haberse renovado en espíritu, Pablos termina su narración con una alusión a un viaje al Nuevo Mundo, Simplicius rechaza la vida mundana y vuelve a la ermita y Moll Flanders afirma llevar una vida respetable a su

²⁴ El proceso de aprendizaje y formación que encontramos en una novela picaresca se ha asociado frecuentemente con el *Bildungsroman*, pero a diferencia del protagonista de éste, el pícaro encuentra tan sólo ejemplos negativos de los que extrae enseñanzas negativas para su futuro. En todo caso, la novela picaresca representaría el *Anti-Bildungsroman* (traducible como “anti-novela de formación”). Véanse Turner Gutiérrez (1995); Guillén (1971c: 80-81); Mayer (1976: 50-51).

vuelta del Nuevo Mundo. Sin embargo, el lector sabe que la prosperidad y cumbre de toda fortuna en la que Lázaro se encuentra están basadas en la deshonra; Guzmán se ha arrepentido varias veces antes de esta última;²⁵ Pablos es el representante de la desesperanza del pícaro, pues manifiesta abiertamente su falta de voluntad para transformar su vida; Simplicius muestra cierta duda sobre la decisión de abandonar el mundo emulando a su propio padre; y en cuanto a Moll Flanders, el cambio de vida mencionado al final de su narración puede indicar el principio de una nueva vida decente, pero recuerda a la estrategia —cambio de lugar, cambio de identidad— utilizada en el pasado. Se produce un continuo intento de ascenso social extra-clase que no llega a realizarse. Por tanto, la condición de pícaro perdura hasta el presente del narrador en los personajes citados: los finales de las novelas picarescas indican el comienzo de una nueva fase en la vida del narrador, pero la actitud escéptica, encubiertamente combativa, farsante y pragmática que lo ha salvado a través de los años y lo ha llevado a un cierto bienestar —a pesar de la duda razonable sobre la posición social— no desaparece en él. La relativa mejora en la situación económica y social, y a pesar de la manifestada conversión moral, no supone el inmediato rechazo de los valores que lo han guiado desde el comienzo de su andadura: las tácticas serán utilizadas de una forma más velada, pero el principio de soledad, maldad del mundo y deseo de medro siguen presentes.

Actitud transgresora.

Aunque la personalidad del pícaro se irá definiendo a medida que su proceso de desarrollo como individuo y como personaje se vaya completando, ya al comienzo de la narración se encuentra un rasgo que se irá afianzando a medida que la acción y la narración avancen: la heredada oposición a la sociedad convencional y a las figuras literarias convencionales. El pícaro se mantiene al margen del consenso dominante en la realidad exterior, es decir, en oposición a la convención. Puesto que dicho asentimiento

²⁵ Guzmán además nos ha ofrecido al comienzo de su narración una utilísima información sobre la falsa conversión y arrepentimiento de su padre y de las murmuraciones que ese hecho causó en su tiempo. Este dato que pertenece a la genealogía vil de su familia, junto con la actuación del propio Guzmán, pueden despertar la sospecha del lector en cuanto a la conversión final del protagonista.

general está basado en el pasado, i.e. en la tradición, el pícaro también se rebela a la tradición: “convencional” es definida como aquello “que resulta o se establece en virtud de precedentes o de costumbre” en el *Diccionario de Lengua Española de la Real Academia Española* (1984: 374).

El pícaro como personaje o tipo literario surgió entre los siglos XVI y XVII como una figura totalmente distinta a los seres de ficción que protagonizaban las obras literarias de la época. El pastor y el caballero conformaban el escenario de personajes literarios canónicos del momento: el primero más cercano al pueblo por su carácter más rural —aunque sus preocupaciones nunca se refieren a necesidades cotidianas materiales—, pero igualmente aceptado por el sistema y el segundo representante literario de un ideal social, moral y económico de la sociedad y cultura contemporánea. Por tanto, la convención literaria requería el protagonismo de uno de estos dos tipos literarios aceptados por el canon. La literatura no canónica, en la que se enmarcarían las biografías de delincuentes, tan aceptadas por el gusto popular, era frecuentada por vagabundos, sirvientes, pillos, bufones y pordioseros. La naturaleza marginal del pícaro lo sitúa evidentemente más próximo a estos últimos individuos de la literatura marginal. Desde el punto de vista del canon literario del momento, el pícaro como nuevo tipo literario propuesto en el siglo XVI se convierte en la subversión de la convención, aunque en seguida se convierte él mismo precisamente en tradición literaria. El pícaro siempre se moverá en el margen del mundo creado en una novela picaresca y, sin embargo, por primera vez se presenta como protagonista absoluto de una obra narrativa un personaje nuevo que representa características opuestas al héroe del momento, al caballero.

Desde el comienzo del relato picaresco hasta el final queda incluida una continua alusión del narrador a la convención aceptada por el sistema: esta alusión siempre mostrará la constante ruptura del pícaro con dicha convención. Puesto que sus orígenes no concuerdan con la convención social, el recibimiento del sistema no le será favorable al pícaro: la infancia estará marcada por la presencia de una fuerza superior que juzga constantemente los quehaceres de su familia. La sociedad cerrada que se va conociendo en el transcurso de la narración no permite ninguna movilidad social, por lo

que el nacimiento del protagonista en un entorno marginal determinará ya irremediablemente su relación con la sociedad.

Uno de los rasgos esenciales del pícaro como tipo literario es la procedencia dudosa, incluso la genealogía vil y deshonrosa.²⁶ La peculiaridad de este rasgo radica, sin embargo, no en la genealogía meramente, sino en la combinación que lleva a cabo el pícaro entre su procedencia familiar innegable y difícil de ocultar y su visión respecto a esta realidad. El principio típicamente picaresco en que el narrador introduce la presentación de la genealogía perteneciente a sus progenitores causa el primer contraste entre la percepción explícitamente ofrecida por el narrador y la convención social y moral indirectamente aludidas en la narración. El narrador se refiere a las actividades desempeñadas por su familia con un lenguaje ambiguo que puede inducir a pensar que dichas actividades no revisten tal grado de marginalidad. A esta impresión contribuye cierto tono jactancioso (*GA*, I,1); *LT*, tratado 1º; : *VB*, I, 1). Lázaro por una parte presenta a su fallecido padre como un pecador a quien Dios debe perdonar: “mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molinera de una aceña que está ribera de aquel río” (*LT*, 13), y por otra se refiere a sus problemas con la justicia como un sacrificio que debió llevar a sus espaldas:

²⁶ Recordemos que el padre de Lázaro es molinero y la madre se dedicará a su muerte a labores de limpieza, cocinera y lavadora de ropa, además de “frecuentar las caballerizas”; asimismo la madre y el padrastro serán acusados y juzgados por hurto. El padre de Guzmán pasa cierto tiempo preso por robos y la madre da muestras de astucia al unirse en matrimonio a un caballero rico y anciano, mientras trae al mundo hijos ilegítimos. Pablos también se cría entre un ladrón y una hechicera de dudosa sangre. En este aspecto de la marginalidad de los progenitores del pícaro conviene diferenciar *SS* de las demás novelas picarescas canónicas. La familia de Simplicius no comparte la gran pobreza y deshonra de la familia típica picaresca: el protagonista pasa los primeros años de su vida en el hogar de un campesino de economía desahogada —Simplicius hace alusiones a la presencia de criados en la casa— que incluso oculta más riquezas de las esperadas en un hombre de su condición. La destrucción de este bienestar económico y social vendrá en este caso a consecuencia de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). De todos modos, el hilo que une la presentación de Simplicius de su familia con la descripción de la genealogía del pícaro será la inversión que predomina en dicha presentación. La descripción de su progenitor —Simplicius no ofrece ninguna información sobre su madre— se basa en la inversión de los rasgos característicos del caballero. El pasaje que da comienzo la afirmación de Simplicius de que “en verdad, y lo digo muy en serio, mi linaje y mi educación se pueden incluso muy bien comparar con las de un príncipe, pasando por alto únicamente importantes diferencias” (*SS*, 52) da paso a la descripción invertida de los rasgos típicos de la alcurnia caballeresca: Simplicius describe sus orígenes humildes en términos solemnes asociados a la vida de un caballero.

Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padeció persecución por justicia. (*LT*, 14).

Los problemas comienzan, siempre según el punto de vista del narrador, debido a ciertas acusaciones —teniendo en cuenta la connotación de escepticismo implícito por el verbo “achacaron”— y el proceso del juicio y sentencia están presentados, en una traducción jocosa de “confessus est et non negavit” de San Juan, I, 20, como los sufrimientos pasados por los apóstoles en el Evangelio (Rico 1992: 14). La maledicencia como fuente de desgracias para la familia se repite en el *GA* y *VB*, en los que, sin llegar a negar las malas o delictivas acciones probadas por la justicia, el narrador trata de poner en evidencia las exageraciones y falacias a las que tiende la opinión pública. Guzmán es el maestro en estas lides, pues en el primer capítulo lleva a cabo un juego tal de razonamientos y palabras, que, tras informar de los problemas de su padre con la justicia y de los crímenes probados, acaba por aligerar su culpabilidad (*GA*, I, 142). En primer lugar alude a la inexactitud y en ocasiones intencionadas falacias de los relatos retrospectivos:

Común y general costumbre ha sido y es de los hombres, cuando les pedís reciten o refieran lo que oyeron o vieron, o que os digan la verdad y sustancia de una cosa, enmascararla y afeitarla, que se desconoce, como el rostro de la fea. Cada uno le da sus matices y sentidos, ya para exagerar, incitar, aniquilar o divertir, según su pasión le dita. (...)

Tal sucedió a mi padre que, respeto de la verdad, ya no se dice cosa que lo sea. (...) Son lenguas engañosas y falsas que, como saetas agudas y brasas encendidas, les han querido herir las honras y abrasar las famas, de que a ellos y a mi resultan cada día notables afrentas. (*GA*, I, 129-130).

A continuación Guzmán se referirá a las críticas que recibía su padre por su actividad de prestamista (*GA*, I, 131), por su constante rezar, comulgar, confesar,²⁷ por su falso arrepentimiento y conversión al cristianismo a la vuelta de Argelia para poder cobrar una deuda, y principalmente por su sospechosa liberación tras haber estado preso con las suficientes pruebas para ser enviado a la muerte. Esta última cuestión queda zanjada

²⁷ “Que un hombre rece, frecuente virtuosos ejercicios, oiga misa, confiese y comulgue a menudo y por ello le llamen hipócrita, no lo puedo sufrir ni hay maldad semejante a ésta”, (*GA*, I, 132). La nota 35 de Micó recuerda al lector que la exageración en las citadas manifestaciones religiosas se consideraban típicas de ladrones y rufianes, y son característica asidua de los personajes presentes en novelas picarescas.

de la siguiente manera: “todas han sido consejas de horneras, mentiras y falsos testimonios levantados;” (*GA*, I, 135), para revelar más adelante discretamente la forma en que su padre ganó el juicio: “A mi padre se la dieron [justicia] porque la tuvo, la supo y pudo pleitear; demás que en el tormento purgó los indicios y tachó los testigos de pública enemistad, que deponían de vanas presunciones y de vano fundamento.” (*GA*, I, 149).

Si Lázaro y Guzmán afirman haber sufrido por las injustas maledicencias, Pablos en cambio se expresa de forma ambigua respecto al efecto que la opinión pública pudo haber surtido en su vida. Por una parte cita el dolor de su madre por las habladurías sobre la tendencia rufianesca de su padre (*VB*, 75), pero, por otra, asegura haber observado el caso omiso de su familia a las malas lenguas. Se refiere a su madre mencionando que

sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aun viéndola con canas y rota, aunque ella, por los nombre y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la gloria. (...) Hubo fama que reedificaba doncellas; (...) unos la llamaban “zurcidora de gustos”, otros “algebrista de voluntades desconcertadas”, otros “juntona”, (...) y por mal nombre, “alcagüeta”. (...)

Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos era para dar mil gracias a Dios. (*VB*, 74-78).

Tras observar la preocupación de la madre por silenciar la sospecha de su impureza de sangre frente a su regodeo por los calificativos recibidos en la calle por su actividad, las referencias del narrador establecen la existencia de varios niveles de exclusión social en el mundo en que el pícaro nace. La actitud impasible, e incluso complacida, ante los juicios morales sobre la profesión indica la ausencia de peligro para la estabilidad social cotidiana. Sin embargo, se puede concluir que el mero recelo sobre la herencia mínima de sangre judía se convierte en el mundo expuesto en la novela picaresca en un factor infinitamente más excluyente que los juicios morales sobre las actividades económicas de los individuos. La mínima mácula en la sangre cristiana se convierte en desestabilización en la relación entre el individuo y el sistema reinante en la España presentada en la novela picaresca (Castro 1952; del Monte 1971; Bataillon 1962-1963; Bataillon 1969; Francis 1978).

Por tanto, el pícaro se presenta a sí mismo, por una parte, a través de la descripción de sus padres y de la tradición heredada de su familia, haciendo una ostentación cínica de su linaje. Con ello, por otra parte, transmite el mensaje de que el entorno y las ocupaciones de los que el niño ha estado rodeado durante su infancia no corresponden a una realidad aceptada por el sistema. La familia del narrador y personaje picaresco contiene normalmente, tal como hemos comprobado en párrafos anteriores, los miembros más carentes de honra de la sociedad española de la época: judíos o moriscos, relacionados con actividades de hurto, farsantes que se valen de continuas mentiras y prostitutas y/o celestinas principalmente. Si se tiene en cuenta que por regla general la madre del pícaro está frecuentemente relacionada con la prostitución o alcahuetería, mientras el padre tiende al hurto para multiplicar sus ganancias cotidianas, se llegará a la conclusión de que, por una parte, su familia se caracterizará por vender lo que el sistema no permite y, por otra parte, por adquirir otros objetos indebidamente. A consecuencia de ello el protagonista de la novela picaresca experimenta en su niñez la persecución de la justicia, primera fuerza negativa que conoce el pícaro junto con la necesidad, generalmente cubierta por los medios posibles mientras vive en el hogar familiar.

La recurrente descripción inicial de la genealogía vil responde a un primer intento de autojustificación de sus actos: por una parte, el determinismo ha sido incluido como factor esencial en el comportamiento picaresco (Castro 1935; Erhart-Wandschneider 1995) y, por otra, avanza la forma en que el pícaro subvertirá la normas del sistema, es decir, anuncia las armas de la falsedad, el engaño y la explotación de las debilidades del oponente, antes que la fuerza o la violencia. Aunque la voz del relato autobiográfico picaresco pertenece a un pícaro maduro presuntamente integrado y reformado, la voz que informa acerca de la genealogía familiar no adopta la postura integrada de la sociedad: en el fondo sigue confiando en esas armas para procurarse el bienestar. A pesar de que al final de la narración autobiográfica el narrador incide en su integración en el sistema, su visión del pasado no encarna una sincera censura hacia su familia. Su voz adquiere un tono cínico y se refiere a sus ascendentes de forma irónica. Ello refleja la consciencia del pícaro de la marginalidad de su familia, no una sincera

condena por parte de un individuo integrado en los valores morales y sociales de la sociedad barroca. Este modo de enfrentarse y aludir a su pasado familiar forma parte importante del pícaro: sus lazos con el pasado no se terminan de romper, tanto por la voluntad oculta del pícaro de seguir con sus aprendizajes heredados como por el sistema social y moral que no acepta un individuo de las características del pícaro.

El niño Lázaro, Guzmán, Pablos, etc. observa las actividades familiares con naturalidad y sin (pre)juicios morales. Sin embargo, las peculiaridades referidas con naturalidad por el pícaro son duramente condenadas por el sistema. De este modo se infiere el modelo ideal aceptable para esa sociedad. Las murmuraciones y habladurías, acerca de las cuales desde un enfoque de ingenuidad informa el narrador como causantes de desgracias familiares, representan la (re)presión del sistema en forma de opinión pública: los cambios de fortuna experimentados por el pícaro durante su infancia se exponen como consecuencia directa de las murmuraciones que llevan a la autoridad a sospechar de su familia, para posteriormente pasar al castigo por los supuestos delitos que el pícaro en su madurez nunca acaba de reconocer sino indirectamente.²⁸

El tono típico, entre ambiguo, orgulloso y justificador, hallado en la presentación de la genealogía del pícaro ha sido ampliamente estudiado por los críticos. Dos tipos de reflexiones son relevantes en relación al presente estudio. Por una parte Lázaro Carreter establece el paralelismo entre el principio de *Amadis de Gaula* y el comienzo paródico de *LT*, con lo cual se origina una relación paródica entre la novela picaresca y la caballescica (Lázaro Carreter 1983: 72). Por otro lado, Gómez de las Cortinas interpreta la actitud vital del pícaro como la de un ser natural, desafiante ante la autoridad, en oposición a un ser social, por lo que la forma de presentar su genealogía se corresponde con la explícita negación del ser social obediente de la convención:

El afán de obedecer a la naturaleza en toda su extensión y de no depender de la opinión ajena es llevado por el pícaro a su límite extremo: la infamia es proclamada como un bien. (...) De aquí el deleite morboso con que se describen los antecedentes familiares, la íntima

²⁸ La recurrencia de expresiones tales como “achacaron” (*LT*, 14), “malas lenguas decían” (*VB*, 75), “probósele” (*LT*, 20) etc. indican el intento del narrador de mantenerse al margen: el narrador evita aseverar acciones por las que sus padres fueron acusados y juzgados.

complacencia con que se pormenoriza la vida del hogar paterno. (Gómez de las Cortinas 1950: 121)

La oposición entre “naturaleza” y “opinión ajena” son los dos ejes que predominan en la infancia del futuro pícaro: por una parte el niño percibe una realidad natural heredada de su familia y por otra parte recibe el referente de las voces ajenas que no llega a comprender, pero adivina más fuertes.

La sociedad observada a través del narrador de la novela picaresca no será, no obstante, reflejo de una sociedad ideal y perfecta: los individuos con los que el pícaro convive en su infancia representan tipos sociales y morales reprobables en la España del Siglo de Oro, pero el pícaro averiguará que los tipos de cuya boca salen los juicios más crueles hacia ellos tampoco demuestran la debida pureza de alma, ni en algunos casos de sangre. La mayoría de los amos de Lázaro aparentemente representan valores aceptados y promovidos por la convención (pureza de sangre cristiana, honra, autoridad moral, etc.) pero, tras su contacto directo y cotidiano con ellos, se prueba que no son más que ejemplos moralmente negativos cubiertos de un disfraz de respetabilidad. La narración autobiográfica del pícaro muestra en el transcurso de los variados episodios muchos comportamientos tan condenables como los protagonizados por su familia marginal. Las experiencias sufridas por el protagonista le harán ver, y a través de su narración al lector, que los valores y comportamientos propugnados por la autoridad, por la convención, nunca son llevados a la práctica en ninguno de los estratos del mundo que el pícaro va a conocer durante su vida. De las palabras del mismo narrador en algunos casos se deduce que se ha propuesto relatar su pasado como ejemplo a evitar; sin embargo la sociedad que observa permanece muy distante del ejemplo ideal a imitar, con lo que la serie de ejemplos negativos sociales y morales abunda en la dimensión satírica de la picaresca.

El protagonista de la novela picaresca necesitará un contacto directo con la sociedad para conocerla por sí mismo y adoptar la posición que lo definirá como pícaro: en el transcurso de su vida recibirá los mismos juicios que antes sus progenitores han sufrido, y comprobará los aspectos en él mismo ajenos a la convención. Por ello, tras las primeras experiencias traumáticas, su principal objetivo consistirá en ocultar sus rasgos no aptos para la sociedad y simular una honra de la que carece para poder prevenir el

maltrato de la sociedad. La diferencia entre el pícaro y sus padres radica en el deseo y los intentos del primero por aparentar respetabilidad a pesar de ser consciente de sus carencias. La familia del pícaro, por su parte, no es descrita como especialmente esforzada por procurar una apariencia de respetabilidad. El incesante intento del pícaro por medrar, no por medio de la esencia, sino de la apariencia aparece como un comportamiento desarrollado autónomamente por él mismo: el niño se convierte en pícaro cuando toma conciencia de su inadaptabilidad a los requisitos de la sociedad “respetable” y aún así decide medrar en ella. En definitiva, el pícaro se une al ejemplo que observa en la sociedad y la picardía radicará en captar las debilidades del sistema que lo rechaza para sobrevivir a costa de ellas.

Conciencia de medro: de ingenuidad infantil a astucia adulta.

La presencia de ingenuidad y astucia en el tipo literario picaresco ha sido discutida por estudiosos como Alfonso Rey, Johannes Roskothen y Robert Alter, entre otros, sin que un total consenso haya sido alcanzado. Mientras Rey habla de la transformación de un niño inocente a un astuto pícaro (1990: 30), Robert Alter rechaza el elemento de la ingenuidad en la vida del pícaro, describiéndolo como una personalidad fija (1964: 32). Por otra parte, el pícaro es analizado como mezcla de inocencia y malicia por Roskothen (1993: 29): incluso tras su despertar a la realidad parece conservar una proporción de inocencia. En cualquier caso, es necesaria una reflexión sobre la supuesta inocencia infantil del futuro pícaro: la rápida confesión que Lazarillo lleva a cabo al acoso de las preguntas sobre las actividades de su padrastro hace pensar en un vivo instinto de supervivencia, sin embargo la ingenuidad y espontaneidad infantil son puestas de relieve cuando Lazarillo también ofrece información sobre su propia ayuda en dichas actividades supuestamente delictivas.²⁹ Parte de la peculiaridad del pícaro consiste precisamente en la combinación de malicia e ingenuidad ya presente en su fase más infantil.

²⁹ “Y probósele cuanto digo y aun más, porque a mí con amenazas me preguntaban, y, como niño, respondía y descubría cuanto sabía, con miedo: hasta ciertas herraduras que por mandado de mi madre a un herrero vendí.” (LT, 20).

La ingenuidad inicial del pícaro puede ser asociada con su inconsciencia infantil sobre su posición en el mundo. Cuando se despierta su instinto de supervivencia, e incluso su deseo de medro, desaparece su estado inicial. Se ha mencionado anteriormente que, tras haber conocido el curriculum vitae del pícaro, el lector comprueba que, a pesar de las afirmaciones optimistas del pícaro, la sociedad se basa en un sistema hermético que prohíbe una movilidad real. Sin embargo, el mozo que, recién abandonado el hogar, comprueba su soledad e indefensión decide apostar por el ascenso de su situación actual. Incluso en algunos casos el niño sale del hogar con un determinado objetivo, convertirse en caballero, con todas las connotaciones paródicas que dicha afirmación conlleva en la novela picaresca. El concepto de medro se ha convertido en un aspecto clave para el reconocimiento de una novela picaresca: todo pícaro aspira a un cierto estatus, no sólo a sobrevivir resistiendo las dificultades cotidianas, sino a avanzar. El niño se convierte en pícaro cuando se da cuenta de que su vida no debe limitarse a recibir y paliar los ataques del exterior, sino a adelantarse a ellos.³⁰

La pregunta surge cuando se reflexiona sobre el hermetismo que transmite la sociedad reflejada en una novela picaresca. En el siglo XVII no existe permeabilidad entre los estamentos, por lo que la pertenencia a uno u otro es parte de la herencia familiar. De ahí que los intentos del pícaro de conseguir movilidad social en sentido ascendente sean provisionalmente y superficialmente satisfactorios, pero a largo plazo y en esencia fallidos. La clave reside en los descubrimientos que el pícaro va llevando a cabo durante su odisea por el mundo: encuentra numerosos ejemplos que prueban la arbitrariedad, la fuerza del engaño y la falsa apariencia como principios que rigen la vida cotidiana. Del mismo modo que él mismo ha sufrido engaños al principio de su experiencia, y seguirá sufriendolos aún más tarde, el pícaro decide aplicar el mismo

³⁰ Tras la experiencia de los primeros días de convivencia con el avaro ciego, Lazarillo opta ya por adelantarse al hambre que inevitablemente va a sufrir con su primer amo y cada día planea una treta para procurarse la comida y bebida que el ciego se niega a compartir con él. Pablos toma la decisión de convertirse en más bellaco que los bellacos que lo rodean. Guzmán, tras observar los delitos y las trampas del mundo, siente una “nueva luz” que lo lleva a evaluar su pasado, presente y futuro y decide abandonar su vergüenza, su inocencia y su necedad, para unirse al “oficio de la florida picardía” (GA, I, 274).

método y comprobar la eficacia de dicha defensa. Cuando ha comprobado su utilidad para la defensa, pasa a utilizar el engaño como instrumento de mejora.

La sociedad del Siglo de Oro español, por tanto, ofrece en la novela picaresca una posibilidad de cambio para el individuo, pero precisamente sobre la base de procedimientos que la convención condena. Con la experiencia el pícaro accede al conocimiento de la teoría y práctica de la sociedad en la que intenta introducirse y llega a la comprobación de que la práctica de la sociedad convencional dista tanto de la teoría como el entorno periférico de su familia lo hacía de los principios ideales de la sociedad convencional. Aunque las apariencias son mantenidas con más ahínco en la sociedad convencional, sin embargo, el pícaro intenta demostrar que los comportamientos básicamente parten de unos mismos principios. La alusión más clara y explícita a este respecto en la novela picaresca se encuentra en *VB*: Pablos recuerda la conversación con su padre al manifestarles su deseo de llegar a ser caballero:

—Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica, sino liberal —Y de allí a un rato, habiendo suspirado, [mi padre] decía de manos: — Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? Unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan...; (...) porque no querrían que donde están hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros. (*VB*, 78-79)

Por ello se siente también el pícaro legitimado a aspirar a una posición en la sociedad. A pesar de la respetabilidad aparente, la honra y el comportamiento cristiano lucen por su ausencia en los estratos sociales con los que el pícaro entra en contacto. Por tanto, las “lacras” por las que el entorno del pícaro es juzgado y condenado, en realidad pueden ser encubiertas, descubren Lazarillo, Guzmán, Pablos, Simplicius y los demás pícaros: el nombre, la vestimenta y los rituales cotidianos definen a los individuos en la sociedad.

Tras la preocupación por el medro económico se oculta o reposa la ambición del medro social, lo cual a su vez se reflejará en un mayor beneficio económico. Por tanto, tras una primera fase de mera supervivencia física, para lo cual el pícaro emplea las tretas más ingeniosas, el pícaro aprenderá sobre el poder de la apariencia, y cultivará los métodos relacionados con ella para poder remediar por adelantado el problema de la necesidad material. El rasgo que completa la figura del pícaro se encuentra

precisamente relacionado con esta segunda actitud manipuladora. Cuando el juego que establece con las apariencias se convierte en una actividad placentera, ajena ya a la pura necesidad, se habrá cerrado el ciclo de formación del pícaro.

El narrador habrá llegado al completo retrato de sí mismo como pícaro cuando refleja el placer de engañar a quien a su vez engaña en la sociedad, es decir, a todos de una manera u otra, puesto que, de acuerdo con la experiencia ofrecida del pícaro, todos y cada uno de los miembros de la sociedad intentan engañar en alguna medida. Pero las estrategias usuales utilizadas por los demás parecen no bastar para cubrir al pícaro: al final de ciertos periodos el pícaro siempre recibe un “castigo” —se debe tener presente el claro matiz religioso de la novela picaresca, especialmente en España y Alemania—, que por otra parte lo insta a reduplicar su picardía a fin de evitar ser castigado en el futuro. Los triunfos parciales acaban relativizados por el precio que el pícaro debe pagar, generalmente un precio unido al dolor físico o a la mofa social. De ese modo, el optimismo que el narrador incluye en su narración se ve interrumpida por dichos episodios dolorosos para el pícaro.

Los periódicos castigos sufridos han sido interpretados como signos de determinismo en algunos estudios (Castro 1935: 128-129; Erhart-Wandschneider 1995): el acto de castigo devuelve al pícaro psicológicamente a su lugar de procedencia, a su sensación de victimismo, lo lleva a la consciencia de la distancia entre su entorno natural y su deseado lugar. En otro sentido, el final de la novela picaresca también implica un cierto precio pagado para llegar a la posición presente: aunque en este caso no se trata de un castigo impuesto por un amo o por su entorno por una aspiración basada en la trampa y el engaño, se puede hablar de un sacrificio de alguna forma. Lázaro debe compartir su esposa con su mentor, Guzmán ha pasado en galeras por el proceso lento y costoso purificador de arrepentimiento de su anterior vida, Simplicissimus ha experimentado la vida retirada y Pablos, el único que al final de su narración reconoce abiertamente el fracaso de sus aspiraciones, se lamenta de que su vida va a peor por negarse a cambiar de vida y costumbres: “pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres” (*VB*, 256).

Por tanto, las aspiraciones del pícaro son sólo parcialmente satisfechas, pues el pícaro sigue representando en el fondo todo lo opuesto a la convención, y aún falta la aceptación social. La “astucia” picaresca consiste en ocultar en público su procedencia y sus tretas convertidas en fracasos y manejar una serie de estrategias necesarias para una agradable vida material, pero sus aspiraciones iniciales de medro se han visto frustradas en realidad. A pesar de la gran variedad de experiencias aunadas en el transcurso de su vida, realmente las condiciones, especialmente sociales y morales, del presente no corresponden a la satisfacción que afirma sentir el pícaro. La posición del narrador es realmente tan periférica como la del niño, en todo caso quizá más encubierta en el presente del narrador. Sin embargo la autobiografía del pícaro llega a su fin con una situación descrita con optimismo, junto a una sombra de marginalidad. Al comienzo de la narración el narrador refleja la inferioridad absoluta del niño respecto a la fuerza de la opinión pública mediante la repetida referencia a los cambios causados en la vida familiar por la influencia de las murmuraciones. En su madurez, en cambio, el narrador se muestra con otra actitud hacia la opinión pública, pues intenta presentarse a sí mismo más fuerte que ella.³¹

Half-outsider.

El término que mejor define la situación final del pícaro —situación que en principio resume todas por las que el pícaro ha pasado en su vida— es *half-outsider*, acuñado por Guillén:

a pícaro, the hero chooses to compromise and live on the razor's edge between vagabondage and delinquency. He can, in short, *neither join nor actually reject his fellow men*. He becomes

³¹ El Lázaro maduro no corre el peligro de ser encarcelado por las murmuraciones que corren, pero su estatus social se verá seriamente perjudicado, en cuanto que quedará una vez más realmente limitado a una posición social determinada por la deshonra causada por su mujer. Lázaro carece de honra a pesar de afirmar que “en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (LT, 135), y sin embargo goza de tanta libertad como para ignorar su deshonra y las malas lenguas que llegan hasta los oídos de sus propios amigos. Simplicius, por su parte, declara al término de su narración su verdadero deseo de haber permanecido en Muckenloch, pero el obstáculo ha venido por parte de la comunidad de campesinos: temen que delate la presencia de la fuente medicinal y destruya la tranquila vida de la comarca. Por tanto, también en este caso se sugiere un rechazo o una sospecha social. La decisión final de dejar el mundo y volver a la vida monacal ha sido forzada en realidad, aunque Simplicius no lo explique de ese modo.

what I would like to call a 'half-outsider'. Hence the ambivalence of the final narrative situation, and the wealth of variations that it can inspire. (Guillén 1971c: 80)

El pícaro nunca abandona las enseñanzas de sus padres y su filosofía de la vida para aceptar los ideales sociales del mundo en que pretende vivir. La existencia física del pícaro desea ser parte del sistema en cuanto que recibe muchos beneficios de los que carece fuera de la sociedad, pero el intelecto no responde al patrón convencional. La cuestión pendiente sería qué figura social de las que frecuentan las novelas picarescas responde al patrón ideal convencional. En esencia, y según la visión del narrador, el comportamiento y los principios por los que se rige el pícaro no son muy distintos de los del clérigo, el ciego, el escudero, el buldero, el ladrón, el hidalgo, etc.: todos ellos desean asentarse en el lugar donde mejor recibidos son y mejores garantías encuentren para una vida placentera, sin pensar en el prójimo. En las vidas de todos ellos observa el pícaro inconvenientes y vicios bajo los cuales debe él mismo sufrir y puesto que el pícaro debe sobrellevar sufridamente el trato de estos seres que lo maltratan, consciente o inconscientemente, las reacciones del protagonista pueden ser justificadas.

El término de *half-outsider* remite a su vez a la imagen de la frontera o el límite. El nomadismo influye en gran parte en esta imagen fronteriza y de *half-outsider*: los periodos alternos de asentamiento y vida itinerante por los caminos inciden en la posición intermedia entre la integración en una sociedad y la movilidad geográfica y social. Esta alternancia entre asentamiento y vida itinerante es un modo de lograr el asentamiento definitivo, tal como asegura haber logrado al final de la mayoría de las novelas picarescas. No obstante, el estilo de vida itinerante tiene protagonismo en la trayectoria vital del pícaro.³² Por tanto, el pícaro traspasa constantemente el límite entre la ciudad y los caminos, entre el alojamiento en una verdadera casa y la supervivencia en la calle, entre la vida en la sociedad libre y la prisión en una galera, entre la vida civil

³² En principio el pícaro abandona los lugares en los que ha permanecido por cierto tiempo por dos causas principalmente: el fracaso, con la humillación que éste conlleva, y por el contrario un triunfo, siempre por medio de mecanismos engañosos. Cuando Lázaro estima que la situación con su amo no promete medro ninguno, antes bien sufrimiento, rompe el contrato y sale a la calle en busca de ofertas satisfactorias. En el caso de Guzmán, las distancias recorridas suman mucho más que en el caso de Lázaro o Pablos, e incluyen un nuevo espacio que sirve a su vez para representar la posición del pícaro al margen de la sociedad: las galeras. Del mismo modo, Simplicius se retira a la vida monacal para poder purificar su alma y reflexionar sobre la realidad mundana: esta experiencia también alude a una posición momentánea al margen de la sociedad.

mundana y el retiro en una ermita. El punto de partida siempre se sitúa en la marginalidad: el narrador comienza su relato ofreciendo a su audiencia una primera imagen ajena al convencionalismo —de acuerdo con la sociedad “respetable” presentada en la novela picaresca, “vida convencional” es vida urbana en grandes ciudades, ajena a la movilidad geográfica, mantenida por las rentas, ejemplo de vida cristiana—, para más tarde aproximar al lector a dicho convencionalismo, siempre desde un enfoque dialéctico en relación al sistema de normas aceptadas en sociedad.

Esta marginalidad geográfica alterna se corresponde con la marginalidad legal, económica, social, moral, incluso en algún caso sexual del pícaro. Sin llegar a una seria criminalidad, el pícaro se involucra en actividades delictivas no violentas, aprendidas anteriormente de otros individuos marginales: Lázaro reconoce haber recibido las mejores enseñanzas del ciego, el amo más marginal al que ha servido; Guzmán recibe su prueba de iniciación de manos de una ventera, confirmada más tarde por un mesonero, individuos de mínima aceptación social en el España del Siglo de Oro, tal como afirma el mismo Guzmán (*GA*, I, 274). La marginalidad legal se explicita en la amenaza de la autoridad en las novelas picarescas: el pícaro sufre la persecución de las fuerzas del orden público en algún momento de su vida. Las causas pueden deberse bien a la prohibición de la mendicidad, a la integración del pícaro en un grupo de delincuentes al margen de la legalidad o a las deudas del pícaro.

Esta relación problemática con la autoridad contrasta con la facilidad del protagonista para sentirse acogido en submundos marginales, tanto el delictivo como el artístico. El mundo de la delincuencia organizada o del teatro itinerante se presentan en la novela picaresca como refugio o alternativa temporal al insatisfactorio sistema de convenciones sociales. Si en la narración sobre la infancia del pícaro se han contrapuesto la marginalidad de la familia con la sociedad, lejano mundo para el niño, en la edad adulta del pícaro se oponen las normas sociales —ignoradas en la práctica— al funcionamiento de otras micro-sociedades menos respetables según la norma.

El pícaro ha sido descrito como delincuente en varios estudios (Rey 1990; Parker 1967; Erhart-Wandschneider 1995), pero generalmente el término de pícaro no suele ser considerado como un completo sinónimo de delincuente o criminal: el pícaro

puede adoptar distintas formas en su itinerario, entre las cuales se encuentra la del delincuente, pero ese tipo de vida totalmente al margen de la sociedad no le ofrece las garantías que él busca, por tanto se tratará de una ocupación tan sólo temporal. De esta actividad aprenderá lo necesario para seguir su camino y tan pronto como la estancia no ofrezca ganancias, el pícaro la abandonará, tal como Pablos declara haber hecho:

Yo que vi que duraba mucho este negocio y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado como obstinado pecador, determiné consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, haber si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. (*VB*, 256)

La naturaleza de los pícaros se presenta bien integrada en los grupos de delincuentes a los que aquéllos se unen de forma pasajera: todos los miembros gozan de la misma honra en este submundo, es decir, la misma condición de deshonra, por lo que no cabe el rechazo. En algún momento de la acción de las novelas picarescas, por tanto, se presenta una micro-sociedad en la que no valen las normas de la macrosociedad a la que el pícaro aspira a entrar. A pesar de los rasgos en común con los delincuentes (Alonso 1929; Heilmann 1969: 281), el pícaro presenta siempre unas inquietudes que lo sitúan en un plano más amplio que el círculo de la mera delincuencia. Además, en este entorno resaltan sus rasgos positivos por la mera comparación con los verdaderos criminales, mientras en la sociedad convencional forma parte de la escala más baja, incluso pertenece al grupo descartado de la sociedad. Una vez más, el pícaro se encuentra en la frontera: unas veces se asienta en la periferia de la sociedad convencional y otras en la escala superior del submundo.³³ El comportamiento del pícaro a ambos lados de la frontera varía en la medida en que, mientras a un lado —en la sociedad convencional— el protagonista de la novela se encuentra en una situación de inferioridad, en el otro lado —en el entorno de la delincuencia— no encuentra ningún problema de socialización e integración. A un lado prepara todas sus armas defensivas y

³³ “Nun gibt es eine Kaste, die, ohne zu den gesellschaftlich Verbannten zu gehören, ohne ausgestoßen zu sein in die äußerste Finsternis, doch bis zur Peripherie, zum Grenzbereich der Kulturwelt gedrängt worden ist. (...) Es sind weniger Verbrecher als Spitzbuben.” (Jolles 1969: 111-112). Tal como Jolles ha decidido, el término intermedio que podría calificar la situación del pícaro respecto al mundo de la delincuencia sería “pillo”: tanto uno como otro implican un cierto grado de malicia y astucia, pero combinada con una innata ingenuidad que no perderá a pesar de los choques con el mundo.

ofensivas, mientras en el otro relaja su verdadera personalidad en ausencia de amenazas. Sin embargo, el pícaro realmente aspira a establecerse en la sociedad convencional que le dificulta la entrada, aunque por otra parte se siente cómodo en un entorno en el que no le interesa asentarse por las pocas ventajas materiales y sociales que le son ofrecidas.

Esta situación de marginalidad y posición fronteriza se ve complementada por las continuas dualidades de la narración del pícaro, principalmente por la construcción y/o revelación del *homo interior* distinto al *homo exterior* (Guillén 1971c: 81-82). En el relato picaresco se superponen constantemente dos ejes de identidad que simultáneamente se contraponen: por una parte, al viaje físico del pícaro, de inesperados giros, se le une la reafirmación de los cada vez más inamovibles principios picarescos; por otra parte, a la imagen proyectada por el pícaro ante su entorno social se contrapone la identidad que de forma más confidencial el narrador revela al lector.

Itinerario exterior, inmovilismo interior

La dualidad del pícaro se concreta en parte en la divergencia entre la gran variedad de sus acciones, experiencias y espacios, por una parte, y la pervivencia de una misma posición social y mental en el transcurso de toda su trayectoria vital, por otra. Es posible apreciar esta dualidad gracias a la convivencia de narración de acciones e introspección: el lector puede apreciar, por una parte, la superficie externa de actuación del protagonista en la sociedad y su acción interna psicológica, así como el intento del narrador de proporcionarle a todo ello una forma coherente; por otra parte, se vislumbra o intuye la verdadera situación social del narrador-protagonista tras sus afirmaciones optimistas e integradoras. El proceso interno del pícaro también ha sido descrito como “degradación interior” (Correa 1946: 717), puesto que la supervivencia física y el proceso ascendente del medro ha supuesto un perjuicio a la moralidad del pícaro.

La acumulación de experiencias que forman al inexperto e indefenso protagonista en la supervivencia diaria lo lleva a una pérdida de inocencia —cualquiera que fuese su grado de inocencia antes de su salida al mundo— y a ignorar la moralidad inculcada por la convención en pos del bienestar material. El pícaro, consciente de que su sociedad es el único entorno posible, tratará de encontrar soluciones prácticas, pero la

relación entre ambos se puede resumir en un rechazo recíproco: los principios subversivos del pícaro respecto a la integración en la sociedad y respecto a la conducta para con las normas impuestas por el sistema no sufren ninguna alteración (Guillén 1971c; Alter 1964).

La madurez del pícaro se caracteriza por un comportamiento social externo aparentemente integrado, pero los principios más internos, que se han establecido en la mente picaresca tras el primer choque con la realidad, no sufrirán ningún cambio, antes bien, se habrán acentuado. La madurez o integración psicológica del pícaro en los mecanismos del mundo se produce a una edad muy temprana, mientras que la integración social y moral no llega a existir. Esta combinación de aparente sumisión a los valores de la sociedad y la ambigüedad sobre la autenticidad de esta sumisión es otro rasgo esencial de la novela picaresca. Tan sólo al final de esta estructura en forma de autobiografía, episódica, abierta pero cerrada y construida desde un punto de vista único, es apreciable esta superposición de *homo exterior* convertido e integrado y *homo interior* tan excluido y además auto-excluido como el pícaro joven al principio de sus experiencias. Todo este proceso desde niño excluido, indefenso e inocente, más adelante joven astuto, aún excluido y con aspiraciones, hasta el hombre maduro en apariencia integrado, aparentemente capacitado para la auto-defensa y aparentemente con las aspiraciones cumplidas conforma la figura del pícaro.

A medida que llega el final de la narración, el narrador maduro expone con mayor intensidad su vertiente del *homo exterior*, es decir, la “fachada” de su identidad, mientras se reserva la información sobre su *homo interior* del presente, presuntamente en un intento de proteger su identidad más oculta y menos correcta. Recordemos que el discurso de autobiografía de los pícaros Lázaro, Guzmán y sus semejantes está dirigido a uno o varios destinatarios social y moralmente superiores —muchas veces explícitamente nombrados en el texto, como “Vuestra Merced” en *LT*, o “Señora” en *VB* (“situación de la narración”, según Cabo Aseguinolaza 1992)—. Tras finalizar la lectura este destinatario juzgará su vida y con su autoridad y poder posiblemente tomará una decisión sobre el futuro del pícaro. De ahí que el narrador picaresco se esfuerce por crear una misma imagen convenida y conveniente de sí mismo de cara a la vida social

de su presente y frente al lector. Este acatamiento superficial no significa, no obstante, que el pícaro se haya acomodado sinceramente a la sociedad.

Pícaro ante la sociedad, pícaro ante el lector

A excepción del final del relato, la imagen que el pícaro presenta de sí mismo ante la sociedad difiere del retrato ofrecido a los lectores a través de su discurso narrativo. En el discurso narrativo aparenta sincerarse ante la audiencia, mientras al referirse a su pasado ofrece muestras de haberse servido de la falsedad al enfrentarse a la sociedad. El pícaro aparenta ser un individuo más débil y menos sagaz de lo que demuestra ser a su audiencia. Su táctica consiste en la misma que la sociedad emplea con él: en la relación sociedad-pícaro, la sociedad ataca a éste por medio de cambios de fortuna, sucesos que toman al pícaro desprevenido, porque el pícaro no ha sido capaz de adelantarse al futuro. A medida que el pícaro va aprendiendo los mecanismos de la sociedad, trata de emplear los mismos instrumentos para someter su entorno: al mismo tiempo que procura su bienestar material, el medro por medio de falsedades —finge saber menos de lo que sabe— le permite un sentimiento de superioridad momentánea.

Ahora, una vez situados en el lugar del lector surge la pregunta sobre la autenticidad de la imagen que el narrador ofrece de sí mismo a la audiencia: si el pícaro se ha servido de falsedades y farsas en su contacto con la sociedad, y tratándose su narración autobiográfica como un discurso dirigido a miembros de esa misma sociedad (“Vuestra Merced” en *LT*, “Señora” en *VB*, “curioso lector” en *GA*, o “pacífico lector” en *SS*) ¿hasta qué punto es fiable su discurso? Si en su interacción social el pícaro alterna su papel de estafador y estafado, cabe preguntarse sobre el papel que desempeña como narrador de su propia vida. La ambigüedad contribuye a la continua presencia de ambos. Con ello se complica la labor del pícaro en su declaración de integración y/o arrepentimiento, pues su tono de triunfo cuando se refiere a aventuras de sus tretas resta credibilidad a su tono de arrepentida conversión. Al inicio de su trayectoria picaresca, la actitud combativa del pícaro ha tenido sus raíces en las agresiones recibidas de la sociedad, por lo que alcanzar la reconciliación al final de dicha trayectoria, es decir, en

el presente del narrador, implica en parte una situación de tregua por ambas partes. El final de la narración, en cambio, no asegura dicha relación pacífica.

La descripción de la relación entre el pícaro con su entorno refleja que ni los ideales revolucionarios ni los solidarios tienen lugar en la figura del pícaro; las acciones del pícaro están pensadas para obtener beneficio sin ser sometido a la sociedad, por lo que su inconformismo no pasa por intentar transformar un entorno repleto de aspectos negativos. La rebeldía abierta brilla por su ausencia en su caracterización: antes bien, su rebeldía consiste en un enfrentamiento indirecto con su entorno. Su reacción ante una realidad que no aparenta su verdadera naturaleza consta de las mismas armas: el pícaro trata de ocultar sus propias debilidades, fortaleza, intereses, obstáculos, planes y necesidades e intenta explotar los del oponente.³⁴ Así descubre la utilidad de la mentira, instrumento utilísimo para la ocultación de realidades y manipulación de informaciones. La mentira también incluye una dualidad, pues, por una parte, está presente la ausencia de la verdad que el pícaro ha ocultado —aunque ha sido revelada al lector—, y, por otra, la nueva realidad que el pícaro crea cada vez que emite una mentira. El uso de la dualidad sustituye, por tanto, con menos peligro y mejores resultados a la rebeldía y protesta.

Las dualidades apreciables en la figura del pícaro están presentes en la novela picaresca ya desde la mera presentación de ella como una narración autobiográfica, que consta de dos líneas temporales y dos *Ich* (*erlebendes Ich* y *erzählendes Ich*) que convergen al final. En la narración autobiográfica del pícaro, no obstante, se observa una madurez que ha guiado al narrador a una especie de juego cotidiano, a la adopción de varias identidades. El pícaro al término de su narración ha construido —intencionada o no intencionadamente— tres identidades: 1) el pícaro-protagonista que con sus acciones y palabras aparece de cara a su entorno; 2) el pícaro-narrador maduro tal como se presenta a su audiencia, como un individuo nuevo, reformado de su pasado, distinto del pícaro que ha protagonizado los episodios relatados; y 3) el pícaro formado por la

³⁴ Talens aprecia dos fases distintas en la vida del pícaro: en una primera el personaje conoce la realidad y las experiencias van maleando su visión del mundo. “Sólo cuando, pasada la escuela de la vida en su doble vertiente —de actor-aprendiz y espectador-aprendiz—, decide adelantarse a los acontecimientos, el personaje se convierte en un pícaro” (Talens 1975: 32).

combinación de ambas vertientes mencionadas anteriormente —además de los datos facilitados por la forma en la que el pícaro-narrador aborda su labor autobiográfica: el autor de la novela picaresca hace posible que con una mirada crítica el lector pueda intuir una tercera identidad del pícaro oculta bajo ambas imágenes.

Tras la apariencia de haber aceptado el sistema como es, el pícaro tan sólo acepta aquellas reglas útiles para él como instrumentos para su “medro”. El pícaro en realidad decide quedarse en el límite, con su parte externa dentro de la sociedad, pero con el intelecto y su moral lejos de esa sociedad. A pesar de los numerosos episodios y aventuras sufridas durante su vida, el pícaro seguirá confiando en su propio mecanismo y en su propia escala de valores. Del mismo modo, construirá su narración de tal forma, que intentará plasmar en ella su desconfianza en la autoridad de la convención, al mismo tiempo que tratará de transmitir su propia visión al lector. El pícaro no es un anti-héroe tan sólo por rechazar los valores públicos de la sociedad y moverse en el espacio marginal de la misma en un reto para las normas sociales, sino también por recrear su figura y su vida en un discurso que ofrece una alternativa al discurso de la literatura tradicional (Dunn 1993: 51).

1.2.4. Temática picaresca.

En el transcurso de los apartados anteriores han surgido alusiones a la constelación temática de la novela picaresca. Tanto en relación con la estructura de la acción narrada, como en relación con la figura del pícaro, se han destacado unidades de acción recurrentes en las novelas picarescas tradicionales: la presencia constante de la “genealogía vil”, la orfandad, la iniciación traumática, las aspiraciones de libertad, el aprendizaje junto a un maestro, la ambigua posición del pícaro al final de su historia narrada y el desarrollo de dos identidades, entre otras, no sólo contribuyen a la estructuración temporal y de acción de la historia. Estas unidades estructurantes de acción desempeñan, además, la función de concretar el universo temático e ideológico picaresco: se convierten en motivos recurrentes y, por ello, en concreciones de los temas presentes en la novela picaresca. Llegados a este punto, será necesario insertar el análisis de los temas característicos de la novela picaresca y de su tratamiento en la

realidad histórico-social y religiosa de la época a fin de comprender mejor la temática e ideología de la novela picaresca.

El tema central de la novela picaresca es la libertad. Las coordenadas histórico-religiosas de la España de los siglos XVI y XVII, la Alemania de la Guerra de los 30 Años y la Inglaterra de la Restauración propician el replanteamiento del concepto de libertad en sus diferentes dimensiones. En este concepto confluyen aspectos religiosos, políticos, sociales y económicos, tal como se puede apreciar tanto en escritos literarios —de Luis Vives, Melchor Cano, los jesuitas Domingo Báñez y Luis de Molina, Baltasar Gracián incluso Calderón de la Barca, entre otros— como políticos (Saavedra Fajardo 1976) de la época sobre la cuestión. Al margen de las particularidades de cada uno de los tres países mencionados, la crisis que predomina en los tres casos, especialmente en el siglo XVII, está determinada por continuas tensiones religiosas, un deterioro del orden estamental y el consiguiente cierre del sistema social como reacción a ese deterioro (Domínguez Ortiz 1963; Stone 1985; Fulbrook 1990).

El Siglo de Oro español está marcado en gran medida por los acontecimientos del siglo anterior y por una situación general de decadencia, principalmente económica (Abellán 1981: 142-168): la Reconquista finalizó en 1492, con un significativo desgaste económico; ese mismo año se obligó a los judíos a convertirse o a dejar el país; el tercer acontecimiento histórico del año consistió en el descubrimiento de América; el recelo, el miedo y la desconfianza era frecuente especialmente en los últimos años del siglo XV y hasta bien entrado el siglo siguiente, un periodo de persecución de los judíos y “conversos” por parte de la Inquisición y de política de limpieza de sangre para evitar la mala influencia de otras creencias y fuerzas extranjeras en general. Por otra parte, a finales del siglo XVI y principios del XVII se encuentran en pleno desarrollo las consecuencias de un proceso que viene formándose desde que la sociedad feudal y el pensamiento medievales llegaran a su fin.

La evolución social, religiosa y de pensamiento iniciada con el Renacimiento en cuanto al cuestionamiento del orden social establecido por Dios y al concepto surgido del “libre albedrío” implica el desmoronamiento de la construcción social medieval: los más desfavorecidos por la sociedad no se resignan a su situación y con el protagonismo

tomado por la vida urbana se ven favorecidos en la movilidad geográfica, económica y, en menor grado, social (Maravall 1986). En el medio urbano se facilita a las clases no privilegiadas la adquisición de riquezas materiales por mediación de actividades económicas como el comercio, por lo que termina por romperse el correlato tradicional de riqueza-poder-nobleza. La sociedad barroca se verá trastocada por el protagonismo del dinero. El país se encuentra en proceso de empobrecimiento, con muchos altibajos en la política monetaria y con sucesivos golpes de inflación. La nobleza se ha empobrecido, pero es reacia a rebajar su dignidad a ocupaciones de comerciante. Es un hecho general la desconfianza social surgida por esta inestabilidad. En este panorama socio-económico logrará protagonismo económico una clase adinerada pero no noble. Los estamentos más conservadores, ante estos cambios sociales y económicos, defienden con escritos políticos y literarios un rígido sistema de herencia de oficios para la estabilidad del régimen estamental y la nobleza desprecia el trabajo manual y las actividades industriales y mercantiles. No podrán evitar, no obstante, la disolución de la clara estructura socio-económica del pasado y la movilidad geográfica y la ampliación de las relaciones sociales será un hecho, aunque la posesión de riquezas no irá unida al prestigio social aún disfrutado por el noble.

El pensamiento del hombre moderno se caracterizará por su conciencia de individualidad y cuestionamiento del orden estamental heredado de la Edad Media. La picaresca además muestra claramente la filosofía del individualismo, su exposición de la crisis que se viene arrastrando desde el Renacimiento. Las aspiraciones de medro del pícaro son un intento de ejercer su libertad, de negarse a aceptar su lugar “heredado” y en el fondo su trasgresión con el sistema consiste en cuestionar la diferencia del linaje del pobre y del rico, del noble y del indigno.

La Contrarreforma también tuvo como tema de reflexión la libertad humana. La Reforma Protestante supuso una gran crisis del cristianismo en toda Europa y con ella la constatación por parte de la Iglesia Católica de la necesidad de resolver numerosos problemas morales y de dogma.³⁵ En gran medida, el tema de la “libertad”, junto con la

³⁵ Para un amplio estudio de las cuestiones religiosas y filosóficas en la España del siglo XVI, véase José Luis Abellán: *Historia del pensamiento español: La Edad de Oro (siglo XVI)*, tomo II, Madrid 1986.

cuestión de la “autoridad”, se convirtió en una cuestión crucial de la Reforma Protestante, de ahí que la Contrarreforma también lo abordara. La Contrarreforma se plantea como la Reforma Católica y trata, entre otras medidas, de procurar una cohesión entre la religión católica y la contribución más preciada del Renacimiento, es decir, la exaltación de la libertad. En esta cuestión figurará la Compañía de Jesús como una de las partes que, estando presente en el Concilio de Trento (1545-1563), contribuye destacadamente en la formulación del concepto de la libertad y la voluntad humana en el marco de un pensamiento posrenacentista de la Edad Moderna: pensadores jesuitas como Benito Pererio se enfrentarán a la labor de plantear la compaginación de la omnipresencia y omnipotencia de Dios con la libertad humana.

Realmente, la Contrarreforma ocasionó tensiones sociales y políticas. En Alemania con el tiempo se llega a la guerra civil y en el caso de la Contrarreforma española, tras un proceso de eliminación de corrientes de tolerancia y convivencia entre religiones, a mediados de siglo XVI empieza a observarse una politización de la religión, la cual es mostrada como un elemento de papel importante y esencial de la comunidad política. Asimismo, en la sociedad ficcionalizada de la novela picaresca se observa la continua imbricación de la marginación religiosa, social y económica: la posible sospecha de no pertenecer a la “casta” del cristiano viejo es combatida con la ostentación de determinados gestos sociales y económicos; del mismo modo, la acusación de tener sangre judía significa una marginalidad social inmediata. El pícaro se caracterizará por intentar llevar una vida libre, tanto en el aspecto moral como económico y social, en un contexto de esclavitud de fórmulas sociales y religiosas.

Inglaterra se caracteriza, del mismo modo, por una sociedad escindida y en crisis tanto en el aspecto político-social como en el aspecto religioso. El siglo XVII inglés está marcado por una serie de acontecimientos políticos y religiosos que provocan especial inestabilidad: Charles I dejó de convocar al Parlamento a partir de 1629 y optó por un reinado absolutista durante un periodo de once años, finalizado por un alzamiento ante su política religiosa, insatisfactoria tanto para anglicanos como para calvinistas. El Parlamento fue restituido como consecuencia de este alzamiento y los conflictos surgidos desde que el poder del rey se viera perjudicado en favor del Parlamento

trajeron como consecuencia una guerra civil religiosa. La guerra civil se saldó con la victoria del político puritano Oliver Cromwell en 1649 y la declaración de república. El gobierno de esta república cayó en los mismos errores criticados anteriormente a la monarquía absolutista, es decir, se convirtió en un poder autoritario y no pudo evitar la crisis, hasta que tras la muerte de Cromwell en 1658 empezó el nuevo periodo de la Restauración en 1660.

Con la vuelta a la monarquía y la ascensión al trono por parte de Charles II, hijo del decapitado Charles I, se pretende terminar con la época de crisis religioso-política, pero las tensiones no terminarán. La convivencia de tres confesiones religiosas (la Iglesia oficial anglicana, el catolicismo y el puritanismo) —de distintas características y rivales entre ellas en asuntos socio-políticos y administrativos— será difícil y acarreará no pocos conflictos de intereses. La Iglesia oficial inglesa trataba de controlar la doble oposición religioso-política de los católicos por una parte y los calvinistas puritanos por otra, sin olvidar el origen católico de la dinastía Estuardo reinante, lo que promovía a los conservadores anglicanos a sentir simpatía política por los católicos, pero desconfianza y sospecha por representar los intereses papistas.³⁶ La represión religiosa y social no estuvo ausente en este periodo de Restauración y con la aprobación por parte del Parlamento de una legislación contra la disidencia religiosa (destaca la *Act of Uniformity* aprobada en 1662) se inicia la represión más fuerte contra el puritanismo: el culto puritano era penalizado con multas y estancias en prisión, el sometimiento explícito a la Iglesia Anglicana era requisito para tener acceso a la universidad y a cargos públicos, etc.

La llamada Revolución Gloriosa (1688) fue contra el absolutismo del rey católico James II, ascendido al trono a la muerte de Charles II, y consiguió forzar al rey al exilio y a la abdicación. Asimismo el cambio político y el ascenso de William III de Orange trajo consigo una cierta relajación de las tensiones, pues la aprobación de la *Act of Toleration* en 1689 supuso la legalización de las organizaciones y los cultos

³⁶ Javier Sánchez Díez en su “Introducción” a la edición española de Cátedra de *Moll Flanders* (1999: 9-82), ofrece una panorámica reveladora de la realidad socio-política y religiosa de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII.

puritanos, aunque no la igualdad social de los disidentes respecto a los anglicanos. La Revolución Gloriosa también supuso la adaptación de la política a una sociedad en la que la burguesía cada vez adquiriría mayor peso específico por su capacidad económica y sus amplias relaciones sociales debido a una gran actividad comercial. Se consagra así la sociedad moderna inglesa, con el reconocimiento de la movilidad económica y social y el consiguiente acceso de la burguesía a posiciones de poder, la limitación de los privilegios gozados hasta entonces por la aristocracia, la alternancia de partidos políticos en el gobierno, etc. En la Inglaterra del siglo XVII, debido a esta prolongada época de crisis y represiones religiosas y sociales, el concepto de libertad, entonces, será considerado tanto en términos religiosos como sociales: no en vano, una práctica común socio-religiosa consistía en la llamada *occasional conformity* (sumisión ocasional), es decir, en la integración temporal de puritanos en la Iglesia oficial de Inglaterra para poder acceder a cargos sociales de otro modo vetados a ellos.

La Alemania de los siglos XVI y XVII también está marcada por la crisis y las tensiones religiosas. La Paz de Augsburgo (1555) aspiraba a solucionar el conflicto religioso-político entre católicos y protestantes con el principio de *cuius regio, eius religio*, pero la agresiva Contrarreforma alemana propició la polarización y radicalización de ambas confesiones y de las actitudes políticas de los estados tanto católicos como protestantes. Las tensiones políticas y religiosas desembocaron en la Guerra de los 30 Años (1618-1648) y, tras tantos años en guerra devastadora, el país quedó destrozado arquitectónica, social, política y económicamente. Tras la Paz de Westfalia (1648) no terminaron los enfrentamientos bélicos, generalmente territoriales, entre territorios del imperio y otros estados no pertenecientes al imperio, desembocando en numerosos casos, debido a alianzas entre estados, en luchas entre distintos territorios del imperio. El imperio quedó bajo fuerte influencia cultural extranjera y con un gobierno en forma de monarquía absolutista reforzada por los nobles que antes de la guerra participaban en los órganos de gobierno del Sacro Imperio Romano Germánico. La recuperación económica del país requerirá un gran esfuerzo y no será posible encontrar una burguesía fuerte: aunque el comercio y las actividades económicas propias de la burguesía habían empezado antes de la guerra, la sociedad de 1648 y de

los años posteriores muestra la decadencia de la vida urbana, es decir, las dificultades de recuperación económica y comercial de las ciudades. La situación económica de los aristócratas terratenientes asimismo había empeorado debido a las continuas luchas territoriales, pero su predominio en cuanto a relevancia social siguió intacta y las dificultades económicas fueron aliviadas con su decisión de apoyar y recibir protección de los gobernantes de la monarquía absolutista. La corte sigue siendo el contexto más apropiado para la promoción social y económica. *SS* hace alusión a este contexto histórico-social y religioso del siglo XVII y sus aventuras y desventuras permiten observar las posibilidades de Simplicius para la movilidad económica y social, tanto en la etapa en la que desconoce su origen noble como posteriormente.

En la novela picaresca se encuentra muy presente la alusión a las respectivas coordenadas socio-políticas y religiosas de su país. Los mecanismos sociales, económicos y morales funcionan del mismo modo en el universo ficcional de cada novela picaresca y los obstáculos hallados por el pícaro en sus intentos de ejercitar la libertad responden al funcionamiento de dichas sociedades económica y socialmente desestabilizadas, destacadamente conservadoras y de una compleja situación religiosa. Estas características serán decisivas, tanto como un factor determinante para el éxito o fracaso de las aspiraciones del pícaro como para su solución al final de su trayectoria y para las reflexiones que plantea la novela picaresca.

Los pícaros, situados en el espacio y tiempo referidos en los párrafos previos, se esfuerzan por alcanzar la libertad económica y social por distintos medios y con distintas estrategias en el camino, con lo que el tema se concreta en motivos que reflejan a su vez el estado de soledad del protagonista: motivos tales como la inestabilidad familiar, tanto emocional como económica; el abandono del hogar a una edad temprana; la continua movilidad geográfica, profesional y social; los variados y fugaces lazos amistosos y amorosos establecidos en el transcurso de sus viajes; y el uso en mayor o menor grado fortuito, en mayor o menor grado necesario, de varias identidades ejemplifican por medio de la acción simultáneamente una actitud transgresora y una actuación solitaria que entrelazadas ponen en contacto los temas de la soledad y la libertad en la novela picaresca.

La verdadera identidad de Lazarillo, Guzmán, Pablos, Simplicius y Moll—entre otros protagonistas de novelas picarescas tradicionales— como pícaros comienza a desarrollarse a partir de la iniciación, la cual precisamente revela al recién iniciado una doble realidad consistente en su radical soledad en la vida y la hostilidad y superioridad del mundo. El pícaro querrá ejercer una libertad para la que desde el punto de vista de la ideología dominante no está legitimado: esa sociedad conservadora y política, social y religiosamente estática, a pesar de los continuas crisis y cambios, aún no está preparada para aceptar la libertad del individuo y aún menos a un personaje de las características familiares, sociales, económicas e intelectuales del pícaro (Maravall 1986: 294-408). De ahí que tras el discurso autobiográfico del pícaro se perciba claramente la condena moral y social de los estamentos tradicionales por las medidas tomadas por el pícaro para conseguir su objetivo: la presión moral y social de la sociedad convencional que rodea al pícaro está siempre presente en la narrativa picaresca. Por otro lado, el punto de vista del pícaro justifica su propio comportamiento alegando mera imitación del comportamiento mayoritario del entorno. Se enfrentan así dos autoridades, por una parte, social o colectiva y, por otra parte, individual y ambas resultan desacreditadas en la narración picaresca.

Se puede hallar asimismo, y en relación con las aspiraciones de libertad del pícaro, el tema de la culpa. La Contrarreforma tratará de conciliar, además del concepto de libertad humana y en relación con ella, el concepto de la responsabilidad del ser humano respecto a sus actos. Aceptar el libre albedrío implica aceptar la responsabilidad humana y, con ello, la culpa adquirirá otra dimensión más individual, más allá de la culpa religiosa heredada de Adán y Eva. La culpa picaresca posee, por una parte, una dimensión religiosa dada la presunta herencia familiar judía y, por otra parte, una dimensión social dadas las transgresiones sociales llevadas a cabo por el pícaro en su trayectoria hacia la libertad.

El desafío del pícaro al mundo mediante el acto de transgresión está irremediabilmente relacionado con el posterior sentimiento de culpa y con la presentación de su autobiografía —por otro lado anti-ejemplar— como acto de contrición. Una parte muy importante e incluso inherente a la trayectoria vital del pícaro

consiste en la manifestación explícita de arrepentimiento de dicha transgresión, aunque las explícitas declaraciones de arrepentimiento y reforma de Lázaro, Guzmán y sus descendientes picarescos están acompañadas por un tono de regocijo en el transcurso de sus recuerdos de transgresión moral y social. El relativo bienestar material y social alcanzado, dado el caso, es interpretado por el pícaro como una realidad unida al giro social y moral experimentado en su interior, pero la confesión de su culpa y la declaración de una reforma social y moral se ve alternada por un velado orgullo.

En estrecha unión con las aspiraciones picarescas de libertad se encuentra el tema del engaño o falsedad de la realidad: recursos picarescos como la presentación de la narración como una confesión; la inclusión del decisivo momento de la iniciación, en la que el protagonista alcanza un estado de desilusión prevaleciente hasta el final de su experiencia; la concepción determinista de la vida en oposición a los intentos del pícaro por vencerla; el uso de la mentira como medio para evitar obligaciones y salvar situaciones comprometidas; o la mera apariencia de integración en el sistema, se convierten en muestras concretas correspondientes al contenido abstracto que planea sobre las anécdotas de la novela, no sólo en conexión con el ejercicio picaresco de libertad, sino también en relación a la concepción picaresca del mundo. La realidad percibida desde el punto de vista limitado del pícaro se compone de meras falsas ilusiones y apariencias coherentes bajo las cuales se descubre otra distinta realidad: la clave de la actitud adoptada por el pícaro consistirá en aprovechar las ventajas de ese gran engaño.

El tema de la fortuna, fuerza arrasadora y causa de la inestabilidad vital del pícaro, obedece a la imagen de una frágil vida. En relación con ello puede considerarse la inestabilidad económica y social que marca a las sociedades española, inglesa y alemana del periodo que nos ocupa. Aunque la vida picaresca ofrece la versión más inestable de la sociedad contemporánea, cabe deducir que la inseguridad económica y social forman parte del pensamiento cotidiano barroco, a juzgar por los acontecimientos que marcan la realidad de cada país. Además de escenificar una superficie engañosa, la vida cotidiana del pícaro provoca una sucesión de acontecimientos inesperados, que a su vez propician cambios de residencia, lugar, amistades y tácticas en el pícaro. Un arma

fundamental del pícaro para superar tanto el hostil trato del entorno social como esta fuerza desestabilizadora de la fortuna será la risa, en representación de una filosofía de supervivencia y medro muy peculiar.

La risa ocupaba un lugar muy relevante en el teatro barroco, en especial en la comedia lopesca, concretamente en relación con la figura del “gracioso”. La comicidad tiene en este marco una función social integradora en la pluma de Lope, puesto que el “gracioso” —criado simpático y siempre fiel, quien nunca engañará a su amo, aunque con sus gracias revela sus defectos y vicios— es consciente de que el entorno se ríe de él y él mismo ríe con quienes lo rodean. El fruto es una sátira constructiva y estabilizadora: el gracioso no tiene las aspiraciones de medro características del pícaro, se conforma con su posición social y no se convierte en una figura conflictiva. La risa del pícaro tampoco es abiertamente ofensiva hacia el mundo y sus superiores, sino en principio conciliadora con el entorno y con el propio desencanto ante los engaños: el pícaro es consciente de que el mundo y el lector se ríen de sus desgracias y él mismo se sonríe de sus desventuras, mientras se prepara para devolver el golpe y la risa amarga al mundo. Esta risa, implica la ausencia de una rebeldía y agresión abierta, pero al mismo tiempo una actitud de agudeza ante próximos golpes de fortuna, pues el objetivo es siempre el medro, como ejercicio económico y social de la libertad humana. La conciencia de no poder superar la fuerza de la fortuna y el pragmatismo característico del pícaro se plasman en su risa como personaje y en su ironía como narrador. Ambos son instrumentos sutiles no fácilmente descifrables de los que el lector progresivamente llega a ser consciente. Por su gran relevancia este aspecto de la risa será tratado de forma amplia en relación a los pícaros del siglo XX.

El tema de la fortuna viene a formar el segundo gran polo en la tensión temática de la novela picaresca: el tema de la libertad, concretado en los motivos ya enumerados, deberá tomar el pulso a la fortuna, que parece estar presente en cada alusión a la libertad humana. La trayectoria vital del pícaro se convierte así en una carrera de obstáculos desatados por la fortuna para llegar a una meta peculiar, la libertad picaresca disfrutada y ejercida de acuerdo con unos principios picarescos: la fortuna impuesta es explotada para el mejor beneficio posible por el protagonista de *LT*, *GA*, *VB*, *SS* y *MF*. El estado

final del pícaro plasma su solución al conflicto planteado entre las aspiraciones de libertad de un individuo para el que la sociedad no está dispuesta a abrir sus puertas. La ambigüedad por la que opta el pícaro tanto en su comportamiento moral y social como en su relato autobiográfico es una muestra de la estrategia adoptada para procurarse una vida libre: parece ser la mejor forma de vadear los límites inevitables.

Los ejes temáticos principales citados —libertad, culpa, engaño del mundo y fortuna— se derivan en la novela picaresca, por tanto, en motivos que indican la posibilidad de observación de unas mismas acciones desde dos prismas opuestos. Los temas enfocados al principio del relato desde una perspectiva más negativa o desesperanzada —es decir, el tema de la libertad desde la imposibilidad de acceder a ella; la culpa como un pasado heredado imborrable y un presente propio; el engaño como una realidad inamovible; y la fortuna como una fuerza invencible— son presentados desde un planteamiento más optimista a medida que se va alcanzando el final del relato autobiográfico. Al mismo tiempo, sin embargo, la pretendida libertad del pícaro en su madurez, así como su magistral manejo de los engaños y constante vadear de la fortuna serán relativizados, revelando así una vez más el primer polo temático más pesimista. El pícaro deberá sacrificar parte de sus aspiraciones iniciales para situarse en la posición más libre posible.

* * * *

Los rasgos distintivos y pertinentes recopilados en esta definición están presentes tanto en las novelas picarescas españolas tradicionales, por ejemplo *LT*, *GA* y *VB*, como en *SS*, representante de la novela picaresca tradicional en Alemania, y *MF*, gran exponente de la novela picaresca en Inglaterra. Además de tener en cuenta los puntos en común de la realidad política, social, económica y religiosa de España, Inglaterra y Alemania, es necesario recordar que tanto los autores picarescos españoles como Grimmelshausen y Defoe escriben cuando la narrativa asiste al nacimiento de la novela: sus obras se encuentran al principio de la historia de la novela. El contexto histórico-social y religioso reviste importancia, por una parte, por su relación con el desarrollo de la

historia de la literatura, y, por otra parte, porque, dada la gran inmediatez de la novela picaresca, es importante la referencia a las coordenadas ideológicas para la correcta contextualización y comprensión de su constelación temática. En cuanto a la recepción de Grimmelshausen y Defoe de la novela picaresca española, y aunque este aspecto será tratado en el siguiente capítulo, es interesante recordar que el autor de *SS* parece haber tenido acceso a la novela picaresca española a través de traducciones/adaptaciones, mientras Defoe pudo acceder a la misma de forma directa. En todo caso, la tipología desarrollada en este capítulo se ajusta a *SS* y *MF*. Si en novelas picarescas de otros países se descubre una base común con el canon picaresco establecido por las tres principales novelas picarescas españolas, el siguiente paso de la investigación podrá tratar de establecer la legitimación de la concepción de una narrativa picaresca, así como de una figura literaria que corresponde al pícaro, en la narrativa del siglo XX.

2. LA NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX

2.1. JUSTIFICACIÓN TEÓRICA.

De acuerdo con la recomendación de Lázaro Carreter, la novela picaresca debe ser observada desde una perspectiva flexible y dinámica, —“como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética” (Lázaro Carreter 1970: 29). Se deberá considerar entonces la novela picaresca, como en el caso de cualquier otro tipo, forma, subgénero y género literario, como una entidad en continua evolución y, por ello, en constante redefinición: la definición de novela picaresca experimenta una reformulación cada vez que una nueva producción narrativa picaresca se incorpora al canon y aporta su individualidad a la definición —como tal siempre tendente a la sistematización— hasta entonces formulada. El concepto y paradigma de novela picaresca habrán sido construidos entonces no sólo por las tres obras picarescas españolas canonizadas por la crítica en el transcurso de los siglos —*LT* a pesar de alguna reserva por parte de ciertos estudiosos, *GA* y *VB*— sino también por obras posteriores creadas dentro y fuera de España, así como dentro y más allá de los límites cronológicos establecidos tradicionalmente por los críticos historicistas (siglos XVI y XVII).

Si se tiene en cuenta que Claudio Guillén en relación a la novela picaresca afirma entender un género como “a model of invitation (...) on the basis of certain principles of composition” (Guillén 1971c: 72), se podrá contemplar la novela picaresca desde un prisma hasta cierto punto independiente de las coordenadas espaciales y

temporales concretas en las que surgió: innegablemente ambas coordenadas influyeron en el nacimiento, evolución y características formales y temáticas de la novela picaresca, pero la afirmación de Guillén permite relativizar el peso específico de los factores externos en la configuración de una entidad literaria. No cabe duda de que las pautas de composición mencionadas por Guillén, así como los contenidos de las producciones literarias, se encuentran en una estrecha conexión, de una forma u otra, con la realidad histórica del momento.

Este estudio intentará analizar la novela picaresca teniendo en cuenta, pero sin conceder protagonismo excluyente a las coordenadas histórico-sociales específicas de su producción española —la España de religiones y sangres variadas, decadente, empobrecida e inestable de los siglos XVI y XVII— y a la autoría de escritores de rasgos socio-económicos y religiosos muy definidos —de dudosa honra, sangre judía y economía decadente, así como socialmente marginados.

Se tendrá siempre en cuenta el trasfondo ideológico más allá de las condiciones específicas características españolas: en otros países europeos de otras coordenadas históricas, sociales y económicas, pero trasfondo ideológico conflictivo común con la España de los siglos XVI y XVII, se crean en el siglo XVII novelas picarescas en la tradición de *GA*. Las afinidades histórico-sociales entre la Contrarreforma española, la Restauración Inglesa y el periodo posterior a la Guerra de los 30 Años sirven de caldo de cultivo de trasfondos ideológicos similares cristalizados en la novela picaresca. Además, no se debe olvidar la tradición literaria en la que se encuentran Daniel Defoe o Grimmelshausen cuando escriben *MF* y *SS* respectivamente. El auge de las “biografías criminales” y de las traducciones de las novelas picarescas españolas se une así a un trasfondo análogo y a la aportación literaria de autores de gran calidad para crear los equivalentes picarescos con otras características nacionales. Del mismo modo, entre los criterios empleados en el presente estudio de obras literarias picarescas del siglo XX, se tendrán en consideración, más que las específicas condiciones externas de producción, los rasgos temáticos y formales de las obras y el trasfondo ideológico y literario que éstos concretan.

En el capítulo anterior ha sido brevemente analizada la relación dialéctica que existe entre el protagonista y su entorno en una novela picaresca, relación que viene determinada por los rasgos presentados tanto por el pícaro como por la sociedad en la éste que se mueve. Asimismo se han abordado las particularidades histórico-sociales de la España del Siglo de Oro y la Alemania e Inglaterra del siglo XVII, encontrando afinidades en cuanto a la decadencia económica, estatismo social, conservadurismo ideológico, tensiones religiosas, etc. Establecer la novela picaresca como un tipo de novela exclusivamente unida a la España del Siglo de Oro (Blanco Aguinaga 1957; Castro 1935; Castro 1952; Chandler 1899; De Haan 1903; Del Monte 1971; Parker 1967) significaría olvidar dichas afinidades. La sociedad española sufre cambios desde la creación de *LT* hasta la publicación de *VB*, de igual modo que las sociedades recreadas en *LT*, *GA* y *VB* presentan diferencias entre sí —así como los mismos protagonistas—, sin que por ello se disienta de su calificación de novelas picarescas; en el análisis de otras obras literarias posteriores igualmente se podrán aceptar ciertas variaciones en las particularidades del contexto histórico-social, así como en el retrato de la sociedad y del pícaro: en este estudio se abordará el contexto de los autores seleccionados del siglo XX y el entorno de sus protagonistas en busca de afinidades ideológicas que permitan identificar el universo (re)creado en dicha novela con el esperado en el canon picaresco, más allá de la reproducción de las coordenadas espaciales y/o temporales del siglo XVII.

Ninguna sociedad del siglo XX reproduce exactamente la realidad peculiar existente en el Siglo de Oro español en relación con los judíos conversos, el concepto de la honra, la situación de crisis generalizada y el gran número de mendigos ociosos reacios al trabajo estable. En cambio, el ámbito del arte no tiene ningún obstáculo en crear en este siglo ciertas obras con referencia a —o valiéndose de— realidades que contienen elementos paralelos al humor que destila la España de los siglos XVI y XVII: los datos concretos distan en ciertos aspectos de los acontecimientos de aquel pasado, pero aun en ese caso es posible establecer líneas de unión o paralelismos que identifican ciertas realidades del siglo XX con aquellas del pasado. La anécdota y el mundo ficcional pueden variar en el tiempo y el espacio, pero se mantienen con recurrencia e

innovación los elementos axiales de la relación establecida entre el pícaro tradicional y su entorno. Aun corriendo el riesgo de provocar que, tal como afirma Del Monte, el pícaro pierda “su fisonomía histórica” y se convierta en “un mito literario y social” (Del Monte 1971: 162), en este trabajo se propone tratar la referencialidad de la novela picaresca desde un enfoque más flexible que el adoptado por la tendencia historicista, aunque sin llegar a defender la novela picaresca como tipo narrativo universal ni la figura del pícaro como un mito eterno y universal.

Esta orientación dinámica en la concepción del canon literario, basada en un intento de equilibrio entre la corriente histórica y ahistórica, intenta ampliar los horizontes del estudio de obras literarias concretas y de las series sistematizadas de las mismas: el canon deja de ser una unidad cerrada que acepta o rechaza la incorporación de producciones concretas en función de la presencia o ausencia de una lista minuciosa de determinados requisitos, para convertirse en un modelo abierto a nuevas sugerencias lanzadas por cada nueva creación que establece contacto y relación con dicho modelo. A cambio de la rigidez perdida, el estudioso adquiere un reto aún mayor si cabe, pues la continua (re)creación del canon, lejos de ofrecer la estabilidad de un sistema completo y cerrado, requiere un esfuerzo continuado de reflexión y relativización de las obras literarias, así como del sistema que trae orden y cohesión a la interacción entre ellas mismas, al mismo tiempo que el sistema es creado de nuevo por ellas. Por último, el enfoque propuesto en este estudio implica no sólo la permanente redefinición del canon, sino también la oportunidad de poder volver a los textos que forman dicho canon para poder analizarlos desde un más complejo punto de vista proporcionado por la influencia de nuevas obras en el canon.

La contribución de las nuevas obras literarias que se incorporan a un canon, no sólo influye en la concepción de éste, sino también lleva a modificar la percepción de las obras que ya pertenecen al canon con anterioridad. Por consiguiente, a pesar de las voces que se pronuncian en contra del análisis de novelas del siglo XX bajo el prisma del canon picaresco, el intento de conocer a los supuestos pícaros de este siglo puede ofrecer la oportunidad de descubrir a través de dichos personajes del siglo XX rasgos ignorados de Lázaro, Guzmán, Simplicius o Pablos. El análisis comparativo entre la

novela picaresca española y la europea, así como entre la novela picaresca tradicional de los siglos XVI y XVII y la del presente siglo, se basa en un estudio de la novela picaresca tradicional europea y la novela picaresca del siglo XX en relación al canon de la novela picaresca española de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, este enfoque comparativo trae consigo un *feedback* que remite, quizá indirecta e inconscientemente, a una reevaluación de la novela picaresca española y tradicional: tras el análisis de las obras narrativas consideradas picarescas del siglo XX, la perspectiva, desde la que la novela española tradicional será analizada, presentará ciertas —grandes o pequeñas— modificaciones o ampliaciones. La utilidad de los estudios sobre la existencia de la novela picaresca en el siglo XX pueden contribuir, además de a constatar la posibilidad de pervivencia de este tipo de novela en el tiempo y en el espacio, a mantener vivo el dinamismo intelectual y conceptual que debe caracterizar al crítico, así como al teórico literario.

El método utilizado en esta labor presenta una base comparatista, pues se analizarán las obras seleccionadas en relación con el sistema existente hasta el momento. Por tanto, el análisis de estas seis obras debe ser concebido en conexión con la definición de tipología elaborada anteriormente. Los rasgos esenciales de la tipología propuesta en el capítulo primero, a pesar de haber sido conservados en las novelas del siglo XX que a continuación se estudian, pueden haber sufrido ligeras alteraciones o, por otra parte, pueden haber pervivido intactos y, sin embargo, transmitir un significado diferente y causar un efecto muy distinto al original en el lector. La cuestión radica en establecer el límite que marca la pertenencia o no de una obra a un determinado canon que a su vez se forma a medida que nuevas creaciones aportan las innovaciones de su individualidad. Aunque en principio el mero intento de fijar sistemáticamente la existencia de un canon parece contradecir el enfoque dinámico y abierto propuesto más arriba, sin embargo el punto de partida para un estudio precisamente basado en dicho enfoque abierto debe hallarse en la constatación de los rasgos tipológicos picarescos en *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *NADLT* e *HL*.

2.2. LA DECADENCIA DE LA NOVELA PICARESCA.

En el periodo de tiempo abarcado entre los siglos XVII y XX se ha producido en general en las literaturas nacionales tratadas aquí un retroceso de la novela picaresca, dando paso incluso a la desaparición de la misma.

En la literatura alemana, la publicación de *SS* en 1668 supuso la aparición, no sólo de la gran novela picaresca alemana, sino también de la primera verdadera gran novela del país. Desde el comienzo del siglo XVII habían abundado en el panorama literario alemán traducciones, adaptaciones y refundiciones de novelas picarescas españolas, a las que Grimmelshausen había tenido acceso, de igual modo que a las traducciones de *La Arcadia* de Sidney, *El Quijote* de Cervantes, *El Francion* de Charles Sorel, y de tratados de moralistas como Fray Antonio de Guevara y Francisco de Quevedo, entre otros. Especial mención merece la decisiva labor de Aegidius Albertinus como traductor de *GA*: como representante de la Contrarreforma alemana traduce y adapta la novela de Alemán como una novela de tesis, por lo que *Der Landstörtzer Gusman von Alfarache oder Picaro genannt* (1615)¹ presentará un protagonista de sincera conversión y peregrinaje por el mundo. Este periodo productivo en cuanto a traducciones y adaptaciones picarescas se ve completado por el posible modelo ofrecido por un tipo de literatura popular que se venía creando desde finales de la Edad Media: la *Ständesatire*, composición en verso emparentada con los sermones moralistas y las danzas de la muerte, giraba en torno a pecados y virtudes y ofrecía una panorámica de la sociedad contemporánea. La *Narrenliteratur* cultivada por Sebastian Brandt en *Das Narrenschiff* (1494) y Johann Beer en *Narrenspital* (1671) seguirá esta línea satírica y moralizante, así como *Luzifers Königsreich und Seelengejaidt oder Narrenhatz* (1616) de Aegidius Albertinus. Albertinus intentó con sus traducciones y creaciones conciliar la enseñanza moralizante con el mero deleite anecdótico, matizando los rasgos y comportamientos, no sólo de las figuras de las sátiras, sino también del pícaro Guzmán.

SS, considerada la novela europea más afín a *GA* tanto en forma como en contenido, sirvió a dos fines distintos: por una parte, se convirtió en fuente inagotable

¹ Para un tratamiento detallado de las traducciones alemanas de la picaresca española, véase Bauer (1994: 76-91).

de material literario para el propio Grimmelshausen y a raíz de ello, el autor produjo, en torno a la figura del pícaro Simplicius y con elementos presentes en *SS*, una serie de diez novelas denominadas *Simplizianische Schriften*; por otra parte, *SS* también sirvió de modelo e inspiración para otros autores: en los años posteriores a la publicación de *SS* fueron creadas novelas de características similares,² tales como *Der Simplicianische Welt-Kucker* (1677) y *Jucundi Jucundissimi Wunderliche Lebens-Beschreibung* (1680) de Johann Beer o *Schelmuffsky* (1696) de Christian Reuter. Estas obras reflejan el progresivo cambio desde una sociedad barroca a una burguesa e ilustrada: las citadas obras se diseñan según las características generales ofrecidas por la novela picaresca, sin embargo, están insertas sobre una cosmovisión y principios sociales acordes a los cambios económicos y sociales de la época.

Grimm (1987) en su análisis de *Schelmuffsky* como novela picaresca niega que —a pesar de lo que el título indica— el protagonista sea realmente un auténtico pícaro, a juzgar por la mistificación de elementos principalmente temáticos y la evolución del personaje. Grimm afirma que *Schelmuffsky* en función de las circunstancias y los intereses adopta continuamente identidades ficticias, entre las cuales figuran como principales la identidad de caballero y la del pícaro. A diferencia de la novela picaresca, la obra de Reuter presenta una figura que hace posible dos tipos de existencias, a saber, la del *Galanthomme* y del pícaro. La conclusión alcanzada por Grimm al final del estudio refleja que la novela aspira a dos objetivos picarescos: por una parte, parodiar una convención literaria, la literatura galante, de moda a finales del siglo XVII, y, por otra, denunciar el ideal galante en sí mismo. Es interesante para el presente estudio la observación hallada al final del artículo de Grimm:

Indem er [Schelmuffsky] sich mit dem Als-Ob, der Fiktion, begnügt, die Illusion ihm gleichsam die verweigerte Realität ersetzt, avanciert er zum absoluten Herrscher im Reich der Fantasie. (...) In seiner spielerischen Autofiktion ist er der Vorschein des modernen, sich selbst

² Además de estas obras de creación, se desató a raíz de la publicación de *SS* una fuerte tendencia hacia la traducción de textos picarescos pertenecientes a otros países, como sucedió en el caso de *Simplicianischer Jan Perus* (1672), traducción parcial del original inglés *The English Rogue* publicado en dos partes por Richard Head y Francis Kirkman en 1665 y 1671 respectivamente. Del mismo modo, se tradujeron al alemán textos holandeses bajo los títulos *Der ruchlose Student* (1682), *Das Verderbte Kind* (1687) y *Die Verblendende Jungfrau* (1690). Sin embargo, ya en estos textos se podía apreciar el significativo cambio social y literario del momento.

setzenden Subjekts, der autonome Schöpfer seiner selbst, das Dichtergenie par excellence! (...) Und gerade seine, die bürgerliche Wohlanständigkeit sprengende (und deren wahre Intention zugleich entlarvende) Subjektivität, die realitätsbegründende Macht der Fiktion, ist das positive Moment, das mit der unmoralischen Absicht, die hinter Schelmuffskys Fantasien steht, ästhetisch versöhnt. (Grimm 1987: 148-149).

Aunque al comienzo de su estudio Grimm descarte a Schelmuffsky como verdadero pícaro, sin embargo esta descripción coincide con el pícaro.

Las obras de Beer han sido tratadas como picarescas, o en todo caso, las más picarescas tras la herencia de Grimmelshausen; sin embargo, se ha constatado que, en realidad, los elementos presentados como picarescos han sido empleados en manos de Beer para construir novelas de aventuras relacionadas con la caballería.³ Respecto a Beer, Feliciano Pérez Varas ha escrito que, tras una primera etapa en la que produjo novela cabaleresca, tanto seria como paródica, el autor alemán empezó una segunda etapa en la que, sin renunciar a los “temas, modos y detalles de la literatura cabaleresca”, combinó éstos con los rasgos picarescos y “de otros varios géneros novelescos” (Pérez Varas 1962: 104-105). La siguiente etapa se caracteriza, según Pérez Varas, por la producción picaresca de fuerte influencia de la “novela política”. Así, las pautas de estructuración narrativa (episodios, narración en primera persona, movilidad física del personaje principal, etc.) y motivos ofrecidos por la novela picaresca aparecerán unidas en el siglo XVIII a la novela política burguesa (Jacobs 1983: 65), por una parte, y a la novela trivial de aventuras, por otra: la evolución en este caso también es llevada a cabo en relación con el cambio producido en la economía, política, sociedad y cultura del momento.

La visión orientada a la religión y moral, tal como tiene lugar en *SS*, será secularizada en su plasmación en la literatura de finales del siglo XVII, pues la mentalidad del individuo medio alemán en este punto de la historia filosófica y social ha evolucionado hacia preocupaciones cotidianas, ahora en menor medida, revestidas de connotaciones religiosas y, en definitiva, más secularizadas.

³ En realidad el proceso de transformación había comenzado en 1633, cuando *VB* fue traducido al francés con el título de *L'avanturier Buscon, histoire facecieuse* y con una ciertamente larga serie de modificaciones según la costumbre traductora de la época. Esta versión francesa de *VB* elabora una figura central más aburguesada o socializada que logra abandonar el mundo picaresco asocial para integrarse en la sociedad respetable a través del matrimonio logrado por otra parte por medio de maquinaciones.

El pesimismo barroco habrá dado lugar al optimismo de la Ilustración y más adelante del Clasicismo, al convencimiento de la existencia de una armonía entre todos los elementos de la naturaleza y la sociedad. El principal tipo de novela del siglo, el *Bildungsroman*, se centra en el proceso de maduración psicológica y moral, y en la consecuente integración del individuo en una sociedad de normas razonables; el *Bildungsroman* refleja la fe en la inevitable simbiosis entre vida interna individual y externa social. La gran representante del *Bildungsroman* asimismo comparte con la novela picaresca ciertos rasgos formales, pero la base de pensamiento diverge totalmente del pensamiento picaresco. Precisamente debido al gran vigor de este nuevo tipo de novela, la novela picaresca termina por desaparecer como tal en el siglo XVIII.

En el siglo XIX el periodo clásico dará paso al romanticismo, un movimiento filosófico e intelectual que propicia la aparición de figuras en oposición al sistema. Sin embargo, el héroe romántico de E.T.A. Hoffmann (el *tumbe Narr*) o de Eichendorff (en *Leben eines Taugenichts*, 1826) responde a otros valores distintos al del pícaro barroco. El loco tonto de Hoffmann se enfrenta al mundo de forma mucho más directa y rotunda que el pícaro, mientras que la burguesía se impone en el entorno social y en la mentalidad del *Taugenichts*.⁴ Éste termina por acomodarse plácidamente en la rutina del orden establecido.

Los estudios centrados en la historia de la novela picaresca desde su nacimiento hasta el tiempo presente se han caracterizado por la importancia que dan a la desaparición del tipo narrativo como tal en los siglos XVIII y XIX para su reaparición en el siglo XX: si la denominación de *Der Simplicianische Welt-Kucker* (1677) y *Jucundi Jucundissimi Wunderliche Lebens-Beschreibung* (1680), o *Schelmuffsky* como novelas picarescas es polémica, en los estudios sobre la historia de la novela picaresca

⁴ Ellen Turner Gutiérrez, en su estudio sobre la recepción de la novela picaresca en diversos países europeos desde su nacimiento hasta el presente omite cualquier alusión a E.T.A. Hoffmann como autor picaresco y se refiere a la novela de Joseph von Eichendorff para negar su carácter picaresco: “A true *pícaro* is of necessity prevented from full integration into society by either a shameful ancestry, lack of money, or ideological disagreement. The *Taugenichts* (sic), by contrast, sets out on a journey and places himself on the margins of society because of romantic “*Fernweh*”. His journey teaches him the mercies and good favor of God, and far from being a plaything of fate, good fortune seems to await him at every turn. There is no sociocritical direction in the *Taugenichts*, but instead a representation of a supportive world.” (Turner Gutiérrez 1995: 116).

alemana es frecuente encontrar una laguna total en el siglo XIX. Desde la producción de *SS* la primera gran novela alemana con rasgos picarescos de relevancia que atrae la atención de los estudiosos pertenece precisamente al siglo XX,⁵ hecho que nos lleva al campo seleccionado para el presente trabajo.

La literatura inglesa contaba con una serie de obras muy afines a la novela picaresca cuando ésta empezó a ser recibida en Inglaterra a finales del siglo XVI. Disfrutaban de un auténtico auge las llamadas *anatomies of roguery* o *conny-catching pamphlets*, textos fuertemente arraigados en el lector inglés y de precio accesible en los que se podía leer acerca de los avatares y triquiñuelas de famosos o anónimos, reales o ficticios delincuentes de la época, en un estilo realista y con escenas presuntamente tomadas de la vida real; estos relatos estaban salpicados de anécdotas más o menos humorísticas muy similares a las picarescas. A su vez tenían también elementos del *jest-book*, tipo de literatura popular surgida en el siglo XVI —con el exitoso *Hundred Merry Tales* (1525-1526)— y de gran desarrollo en el siglo XVII,⁶ consistente en una colección de bromas y cuentos humorísticos. El efecto de las *anatomies of roguery* o *conny-catching pamphlets* era de mero entretenimiento y satisfacción de la curiosidad que sentía el lector por los individuos al margen del sistema: aunque se presentaban las anécdotas con un aire moralizador y finalidad social (mostrar un ejemplo a evitar), no se cuestionaba la realidad social del país. La existencia arraigada de estas *anatomies* o *conny-catching pamphlets* (*Fraternity of Vagabonds* (1561) de John Awdeley y *Caveat for Common Cursitors* (1566) de Thomas Hartmann) ya desde el siglo XVI propició que

⁵ Robert Alter, en el capítulo “Heirs of the Tradition” de su estudio ya citado *Rogue’s Progress: Studies in the Picaresque Novel* (1964) se refiere a *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal, a *Barry Lindon* (1844) de Thackeray y *Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain como ejemplos de novelas decimonónicas de rasgos picarescos, mientras que parece no juzgar oportuno citar ninguna obra alemana de la época, hasta llegar a *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Del mismo modo Alexander Blackburn, en su revisión de las novelas dignas de ser denominadas como herederas de la picaresca del siglo XVII, dirige su atención exclusivamente a novelas inglesas y estadounidenses producidas tanto en el siglo XVIII como en el XIX, tales como *Ferdinand Count Fathom* (1753) de Smollett, *Oliver Twist* (1838) de Dickens, *Barry Lindon* de Thackeray, *The Confidence-Man* (1840) de Melville y *Huckleberry Finn* entre otros (Blackburn 1979: 93-200).

⁶ Significativa para el desarrollo de la literatura picaresca en Inglaterra será la existencia de las llamadas *jest-biographies* —colección de anécdotas atribuidas a una sola figura, frecuentemente real—, pues aun tratándose de una narrativa primitiva, existe un esfuerzo por proporcionar unidad a las variadas acciones mediante el nexo de la figura central, paso previo importante para el nacimiento posterior de la novela inglesa. E.g. *Dobson’s Drie Bobbes* (1607), *Tarleton’s Jests* (1611), *The Pinder of Wakefield* (1632), etc.

la novela picaresca española fuera adaptada en ciertos aspectos hacia estas obras populares para el público inglés: en una aproximación al estilo de las *anatomies of roguery* los textos picarescos españoles fueron traducidos y elaborados, así como presentados, como libros de entretenimiento, al mismo tiempo que como libros ilustrativos de las costumbres españolas, obviando o simplificando los profundos conflictos sociales y religiosos incluidos en los textos originales.⁷ Las novelas picarescas españolas, tales como *LT* o *GA*,⁸ no fueron recibidas por el público inglés, por tanto, como una innovación literaria exótica respecto al panorama literario del momento (Schlauch 1963).

La narrativa picaresca inglesa propiamente dicha empieza a ser creada a mediados del siglo XVII con *The English Rogue* (1665). En los años anteriores había florecido una forma narrativa llamada “biografía criminal”: con *The Pleasant and Delightful History of Captain Hind* (1651), *Hinds Ramble* (1651) y *The English Gusman* (1652), se toma una figura real criminal y se presenta su historia, añadiendo frecuentemente material ficcional y tomando prestados elementos y anécdotas de las *jest-books* y *conny-catching pamphlets*. Por otra parte, la literatura de viajes gozaba asimismo de gran popularidad: el espíritu viajero impregnaba también la literatura y el desplazamiento a distintos lugares, la acción en distintos paisajes, los incidentes propios de un viaje y la descripción detallada de las costumbres se pudo combinar bien con la trayectoria vital del pícaro y con sus situaciones de necesidad.

Con estas dos fuentes literarias, las biografías criminales y la literatura de viajes, así como el referente de las traducciones de la picaresca española, se puede denominar a *The English Rogue* como la primera novela picaresca inglesa. Realmente se trata de una serie de obras (Salzman 1985: 221-238): la primera parte fue escrita por Richard Head y publicada en 1665, mientras que la segunda por Francis Kirkman en 1671 y la tercera y

⁷ Es necesario recordar, en este punto, que F.W. Chandler, el primer gran estudioso que dirige sus esfuerzos a la definición e investigación literaria de la novela picaresca, en su *The Literature of Roguery*, Boston & New York 1907, apunta a la novela picaresca como continuación de la *roman comique* y señala a los autores franceses Rabelais y Villon como los modelos imitados en la picaresca.

⁸ *LT*, traducida por primera vez en 1576 por David Rowland, tuvo ocho ediciones de la versión traducida durante el siglo XVII: La traducción de *GA*, realizada por James Mabbe en 1622 con el título inglés de *The Rogue or the Life of Guzman de Alfarache*, tuvo 7 ediciones. Asimismo fueron traducidas *VB* de Quevedo, la continuación de *LT* de Juan de Luna y *Garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano.

cuarta conjuntamente. La novela cuenta la vida del extravagante irlandés Meriton Latroon, protagonista y narrador, desde su nacimiento hasta su matrimonio con una mujer india en Bantam. La variedad de acciones, personajes y espacios está unida por un único punto de vista coherente y por la importante presencia del protagonista (Salzman 1985). Esta primera novela picaresca inglesa significativa dio pie para la publicación de una serie de novelas similares: *The French Rogue* (1672), *The Irish Rogue* (1690), *The Dutch Rogue* (1683). Asimismo *The Life and Death of Mr. Badman* (1680) de John Bunyan se puede contar entre las obras picarescas inglesas por la presentación de la obra como una advertencia, el tono moralizador, el protagonista, la atractiva presentación del mismo y la ambigüedad moral constatable entre otras características.

The English Rogue (1672) refleja ya con su publicación en las últimas décadas del siglo XVII los cambios sociales de Inglaterra, con el crecimiento del comercio y con las nuevas relaciones personales y sociales establecidas entre individuos en la gran ciudad. Con la Revolución Gloriosa de 1688, tal como se ha comentado ya en el último apartado del capítulo 1 del presente trabajo, se abrió y consolidó totalmente el camino para la burguesía hacia el deseado individualismo económico, libertad, capitalismo y movilidad social, frente a una aristocracia que se sentía amenazada, y que en realidad era, por otra parte, el estatus deseado por el burgués. Por tanto, los autores del siglo XVIII destacarán de la novela picaresca aspectos anteriormente inadvertidos en la recepción inglesa (Hunter 1990), tales como la lucha del individuo por el medro, el paulatino progreso social, o el aprendizaje social —la formación moral y religiosa quedará en un segundo plano— desde la niñez a la edad adulta.

Blackburn (1979) señala en su estudio la base filosófica, además de la nueva realidad socio-económica, como factor decisivo del interés que cobró la novela picaresca para los autores ingleses del siglo XVIII. Este crítico revisa las influencias filosóficas de Defoe, Fielding y Smollett (Blackburn 1979: 104-112) para explicar la dirección tomada por la novela picaresca en la Inglaterra de aquel siglo. Tras muchas decenas de años de disputas religiosas en la sociedad británica, el fortalecimiento del racionalismo cartesiano, considerado como la nueva fe del siglo, tiene como ejemplo,

según el crítico, tanto a Defoe y Fielding como a Smollett. Estas tres figuras representan sendas actitudes dentro del marco racionalista: Defoe se decanta por los principios más puramente hobbianos; Fielding, debido a una más directa influencia de Shaftesbury, mantiene una visión menos dura y cruda sobre la humanidad; y, por último, Smollett, por su parte, trata de mantener la balanza entre los principios de ambos filósofos. Entre estos tres escritores, por tanto, y bajo la influencia de la dura visión de Hobbes sobre la naturaleza humana, será Defoe quien seguirá con mayor fidelidad la línea picaresca.

MF (1722) —incluida en el capítulo anterior entre las novelas que tradicionalmente forman parte del canon picaresco— muestra la adaptación del paradigma picaresco al contexto inglés de principios del siglo XVIII. Moll Flanders, como individuo, será rechazada y marginada en el sistema capitalista de la sociedad inglesa de la época. La peculiaridad de esta novela picaresca inglesa radica en que la trayectoria económica de Moll Flanders conoce, a pesar de los altibajos y de los obstáculos y rechazo de la sociedad inglesa de la época, un final mucho más floreciente que la posición final del pícaro español: desde su nacimiento en la famosa cárcel inglesa de Newgate la pícara Moll Flanders llega, tras muchos altibajos económicos, sociales y legales, a una situación económica de bienestar —incluso de abundancia— hacia el final de la historia; el estatus moral de la pícara, no obstante, no experimenta ningún progreso significativo y permanece en un paradero picarescamente dudoso al final de la historia, a pesar de las repetidas manifestaciones de arrepentimiento expresadas por la narradora autobiográfica.

El siglo XVIII inglés dará tan sólo una novela significativa en la línea de *MF*, precisamente una novela de aventuras sin base de crítica social, antes bien promulgadora de valores aristocráticos. El protagonista de *Roderick Random* (1748) de Tobias Smollett puede ser considerado en ciertos aspectos similar al pícaro. Sin embargo, la combinación de su oculto origen noble con su absoluta aceptación de la realidad tal como es, su integración al final de su trayectoria, la ausencia de la subversión picaresca y su buena fortuna lo distancian definitivamente de sus antecesores picarescos.

La sociedad inglesa del siglo XIX no propició el desarrollo de la novela picaresca, aunque las novelas de Dickens, tales como *Oliver Twist* (1838), plasman duras condiciones de vida, sin que por ello el sufrido protagonista —a pesar de los recursos utilizados para la supervivencia— termine por adoptar la filosofía picaresca. Será la novela norteamericana la que proporcione a la literatura en lengua inglesa figuras más cercanas al pícaro tradicional, con la creación de personajes como Huckleberry Finn.

Tras la prolífica producción picaresca del siglo XVII en España,⁹ en el transcurso del cual las novelas picarescas fueron tomando distintos caminos en función de los elementos destacados en cada obra, los siglos XVIII y XIX marcaron un total silencio en dicho tipo de novela. Mientras los cuadros de costumbres o novelas sociales tomaban el campo antes ocupado por la novela picaresca, ésta última ya no tenía lugar en la mentalidad de la época. El carácter anti-social, transgresor y anti-convencional del pícaro representa la cara opuesta de los personajes de la novela española del siglo XIX. A esto se puede añadir la llamada vertiente realista apuntada, tanto acerca de la novela picaresca, como de la novela del siglo XIX en general.

La herencia de la novela picaresca, surgida en una época histórica de crisis económica, social y religiosa, espera varios siglos hasta resurgir en el siglo XX, precisamente en la posguerra española, como respuesta a una realidad tan inestable, resquebrajada y cubierta de necesidades como la sociedad barroca reflejada en la novela picaresca del siglo XVII.

Las historias de la literatura chilena no recogen la recepción de la novela picaresca europea, ni la producción picaresca propia. El siglo XVII chileno estuvo ocupado por el nacimiento de la colonia tras el fin del periodo de la Conquista, con los problemas propios de una colonia naciente: amenazas de desestabilización por levantamientos indígenas y epidemias mortales forman las preocupaciones centrales,

⁹ Véase nota 2, Capítulo 1. La última novela considerada perteneciente al canon picaresco, precisamente *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo* de Antonio Enríquez Gómez, data de 1646, lo cual implica que la novela picaresca se agotó en España a mediados del siglo XVII, y a diferencia de lo ocurrido en otros países, la crítica no ha afirmado encontrar herederos en los dos siglos siguientes.

permitiendo una producción literaria muy limitada. La producción literaria estará desempeñada por sacerdotes jesuitas que escriben sus observaciones sobre la geografía y el pueblo chileno, o por narradores de formación jesuita que relatan anécdotas cotidianas, costumbres, problemas y reflexiones de la vida en convivencia entre españoles e indígenas.¹⁰

El siglo XVIII traerá consigo la expulsión de los jesuitas y la influencia del neoclasicismo y racionalismo, con un claro reflejo en la pobreza de la creación artística y literaria: los autores seguirán la línea historiográfica, mientras la narrativa de ficción no disfruta de buena salud.¹¹ En el siglo XIX se asientan las influencias inglesas y francesas, desbancando así la exclusividad de la tradición influyente española de los siglos anteriores: con el Romanticismo se escribirá una narrativa centrada en la individualidad de un “yo” exaltado, en la naturaleza, en la tendencia a la soledad y la ruina frente a una realidad defraudante, con personajes marginales y carácter intimista del relato, pero en todo caso carente de un carácter picaresco (Fernández Fraile 1996: 210-213).

La novela chilena llega a su madurez con el costumbrismo y análisis psicológico del chileno en la obra de Alberto Blest Gana, en primer lugar con *La Aritmética en el Amor* (1860) y especialmente con *Martín Rivas. Novela de Costumbres Político-Sociales* (1862): en ambas novelas realistas se relatan las peripecias de un protagonista joven de aspiraciones económicas y sociales que presencia los entresijos de un estrato social superior al conocido durante su infancia. La visión ofrecida en ambas novelas

¹⁰ Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán incluye en su *Cautiverio Feliz y Razón Individual de las Guerras Dilatadas del Reino de Chile* el punto de vista marginal respecto a la población indígena: el modo de vida observado hasta entonces desde el exterior —la población indígena como el enemigo— es descrito en este texto narrativo de difícil clasificación desde dentro. La narración en primera persona del protagonista, un cautivo feliz entre indígenas, relatando experiencias cotidianas no bélicas en referencia a los indígenas incluye una importante innovación en la narrativa chilena. Al igual que en la novela picaresca española se introduce una visión marginal, desde una experiencia personal de un protagonista narrador que expresa satisfacción en una situación y un entorno socialmente censurado por las normas dictadas por la autoridad. Aunque no ha sido apreciada ninguna relación entre el paradigma picaresco y esta primera novela en la literatura chilena, ciertos paralelismos son observables en cuanto a forma y contenido.

¹¹ Destaca en la narrativa no histórica de la época precisamente una autobiografía confesional: aunque no publicado hasta el siglo XX (1984) la monja clarisa Úrsula Suárez (1666-1749) escribió para 1732 *Relación Autobiográfica*, su autobiografía hasta los cincuenta años, como penitencia de sus pecados.

posee un talante más esperanzador ante la vida y el protagonista carece de filosofía picaresca. La relación con la narrativa picaresca en determinados aspectos no ha sido observada en la obra de Blest Gana hasta una etapa creativa más tardía, en la que el análisis psicológico da paso a una visión más panorámica de la sociedad (Salmon 1970; Salmon 1973).

El pensamiento picaresco parece no tener lugar en la narrativa chilena del siglo XIX, en una fase literaria centrada en la creación de obras originales chilenas libres de influencias más allá de las fronteras. Será necesario llegar al siglo XX, con los acontecimientos sociales, históricos y políticos de inestabilidad y desorden, para que el paradigma ofrecido por la novela picaresca tradicional cobre relevancia para la narrativa chilena.

2.3. EL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL Y LITERARIO DE LA NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX.

Las obras seleccionadas de entre las escritas en el siglo XX y estudiadas o interpretadas por parte de la crítica como herederas de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII comparten ciertas características, tanto formales y de contenido como contextuales. Todas ellas muestran una fecha de publicación muy próxima entre sí y se encuentran, por tanto, cronológicamente formadas en una serie de coordenadas histórico-sociales análogas o similares, a pesar de pertenecer a distintas literaturas nacionales.

En un primer acercamiento se puede apreciar, tal como se estudia en el siguiente apartado, que todas las obras seleccionadas comparten determinados rasgos formales y temáticos constatables, lo que ya establece una conexión entre ellos. En un paso hacia adelante, la coincidencia de estas obras en su creación y publicación en la temprana segunda mitad del siglo XX, en el contexto de distintas sociedades marcadas por las similares o diversas consecuencias de conflictos mayores, especialmente la Segunda Guerra Mundial, sugiere un sustrato interesante de estudio. Por ello, se referirán a continuación esquemáticamente las claves histórico-sociales que rodean a la gestación y publicación de cada obra seleccionada, a fin de no olvidar los paralelismos contextuales existentes entre ellos, por una parte, y con las coordenadas de la novela picaresca

tradicional, por otra. Frente a la España del Siglo de Oro, la Alemania de o inmediatamente posterior a la Guerra de los 30 años o la inestable Inglaterra de los conflictos religiosos durante el reinado de Charles I, la época de Cromwell y los años posteriores de crisis política y religiosa hasta la Revolución Gloriosa, la producción y publicación de las obras narrativas llamadas picarescas del siglo XX coinciden con un periodo histórico y social de desorientación y crisis, posterior a una guerra mundial o civil en el caso español. Las obras estudiadas aluden generalmente a un contexto histórico-social inmediato tanto en términos cronológicos como espaciales, a excepción de *FK*. En *BT* se ve recreada la gestación del régimen nacionalsocialista en Alemania, la vida cotidiana salpicada profundamente por la Segunda Guerra Mundial y la Alemania perdida y caótica posterior a la misma. *FK*, escrita por Thomas Mann entre 1911/1912 y 1953, plasma la sociedad alemana decadente de principios de siglo, durante los primeros años del siglo y los anteriores a la Primera Guerra Mundial. En *LLDR* la acción tiene lugar en el Reino Unido de los años 50. La sociedad retratada en *HM*, publicada en 1944, corresponde a los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, con los contrastes socioeconómicos dentro del país y la desorientación, por otra parte internacionalmente extendida, ante la figura y las acciones de Hitler. *NADLT* pertenece a la novela española de posguerra. En *HL*, por su parte, el trasfondo histórico-social está compuesto por la agitada sociedad chilena de las primeras décadas del siglo XX.

El caso de *HL* y el marco chileno supone en cierto modo un ejemplo distinto, en cuanto que el trauma de una guerra civil o mundial no es parte de la experiencia histórica de esa sociedad ni del autor en cuestión. La crisis inmediatamente recreada en *HL* se refiere, en cambio, a movimientos anarcosindicalistas e inestabilidad política del país, así como a la miseria económica y social a consecuencia de un sistema que se desmembra sin la participación cataléptica de una guerra (Collier & Sater 1998). En *HL* están plasmadas las ínfimas condiciones de vida de los pobres en las grandes ciudades chilenas a principios del siglo XX. El abismo existente entre pobres y ricos se concreta tanto en las zonas rurales como urbanas, pero especialmente en las grandes urbes se podrá apreciar la gran contradicción entre la miseria y el despilfarro lujoso. El fenómeno del hacinamiento urbano en pequeñas habitaciones sin ventilación y pésima

higiene estará en relación con la abundancia de enfermedades contagiosas y epidemias. Pero junto a esta cruda realidad se halla también en las grandes ciudades chilenas como Santiago o Valparaíso una amplia oferta cultural, de consumo y espectáculos para la lujosa y hedonista vida de la clase alta. La economía de la época consiste en la actividad agrícola basada en latifundios, la expansión de la industria de manufacturación, la minería del cobre, el comercio del salitre, con grandes beneficios para los terratenientes y grandes comerciantes y duras condiciones de trabajo para los jornaleros, mineros, campesinos, etc. A las tensiones sociales derivadas de estas injusticias económico-sociales se les une la inestabilidad política de una república parlamentaria débil, con luchas internas en el parlamento y gobiernos que duran meses. *HL* recrea la sociedad urbana chilena de los primeros años del siglo XX —periodo de fuerte crecimiento sindical—, en los que los mineros del salitre y trabajadores urbanos se alzan, con manifestaciones y huelgas, contra sus duras condiciones económicas y sociales frente al derroche y el lujo de la clase alta.

La inestabilidad y crítica situación económica y político-social de Chile en el periodo de gestación y publicación de *HL* de Manuel Rojas, por otra parte, no se debe a una situación de posguerra, sino a los problemas político-sociales que acarrea el país desde el pasado (Collier & Sater 1998: 209-262). Chile no entró en la Segunda Guerra Mundial, aunque en febrero de 1945 declaró “estado de guerra” con Japón y firmó la Declaración de Estados Unidos. El final de la guerra y el inicio de la Guerra Fría coincidió con un periodo inquietante en este país gobernado por Gabriel González Videla entre 1946 y 1952: su gobierno comenzó con un gabinete compuesto por liberal-demócratas radicales, liberales y comunistas, pero los acontecimientos de los siguientes dos años culminaron con la ruptura de la coalición y con la posterior ilegalización del partido comunista en 1948. Serán años de disturbios, huelgas y protestas por parte de sindicatos, mineros, estudiantes, entre otros, y de respuestas contundentes y violentas por parte de las autoridades. Este periodo estará marcado por la lucha de clases retomada por el partido comunista en 1946; por las medidas partidistas tomadas por los miembros comunistas del gobierno para beneficiar a sus sindicatos; por las dimisiones de los demás miembros del gabinete; por las huelgas y disturbios organizados por

sindicatos y el partido comunista ante el cese de los miembros comunistas del gobierno por parte de González Videla en 1947; por las medidas represivas tomadas por el gobierno ante tales protestas y disturbios; por la orientación anticomunista de la política del gobierno y ruptura de relaciones diplomáticas con Moscú. Los problemas económicos también acuciarán al país, por lo que las fuertes medidas para controlar la inflación implicarán la congelación de los salarios. Por tanto, la crisis marcará las coordenadas histórico-sociales, tanto del periodo plasmado en el relato como el contexto de la creación de la novela de Rojas. En semejante panorama social, político y económico, Manuel Rojas se decantará por una perspectiva intelectual de la realidad en la literatura, rechazando la narrativa regionalista, costumbrista y tradicional heredada del realismo (Promis 1977).

Una crítica situación económica será común a los países y periodos referidos en los párrafos anteriores. La coordenada temporal en la que se gesta la mayoría de las seis obras analizadas coincide con los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Todos los países que participaron en la guerra estarán marcados por el racionamiento, las colas y los esfuerzos por solucionar los problemas surgidos de la carencia de vivienda, comida y combustibles. La reconstrucción económica y social de los países en cuestión implica además la reconstrucción ideológica y moral del individuo que se encuentra ante una situación nueva, ante la necesidad de superar la experiencia de la guerra y replantear el futuro, no sólo en el nuevo orden social, económico, político y cultural, sino también en su escala individual de valores trastocados por la experiencia bélica sufrida. Los autores seleccionados se caracterizan por descubrir las tensiones ocultas de sus respectivas sociedades bajo la apariencia de estabilidad, bienestar y equilibrio, cuestionando así la línea seguida para la reconstrucción social, cultural y moral tras la crisis aludida en cada caso.

La lectura de *FK* y *BT* en conjunto permite conocer la Alemania del periodo abarcado entre principios de siglo y la década de los 50. *FK* plasma la realidad social y moral alemana de principios del siglo XX hasta la Primera Guerra Mundial. El relato de *BT* se centrará en el periodo comprendido entre la década de los 20 hasta los 50, aunque llega a remontarse hasta 1899. Ambas obras han sido publicadas en la década de los 50,

aunque de manos de dos autores de distinta trayectoria personal y literaria. Mientras Thomas Mann optó por no volver a Alemania de un viaje a Francia cuando en 1933 Hitler llegó al poder, Grass perteneció a la generación de jóvenes alemanes que creyó en la causa y luchó en la guerra, con el posterior profundo sentimiento de culpa. Mann se convirtió en un autor representativo de la literatura del exilio, aunque no fue expulsado del país como otros tantos escritores. Grass, en cambio, pertenece a otra generación y representa a los autores implicados en su juventud en el régimen nacionalsocialista y esforzados por no olvidar ese pasado. En cualquier caso, ambos autores se caracterizan por pronunciar sendos diagnósticos sociales y morales de la época en cuestión y por descubrir tensiones ocultas difíciles de observar a primera vista. *FK* ofrece una reveladora visión sobre una Alemania imperial en sus últimos años de existencia: abundan los problemas económicos de la burguesía, pero predomina el intento de mantener una apariencia de grandeza; los valores tradicionales de la burguesía aparecen en decadencia pero no existe un planteamiento de cambio o solución a la misma. *BT* plasma en la última parte la recuperación de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial y revela los conflictos internos aún no solucionados y encubiertos bajo la apariencia de bienestar económico.

Thomas Mann destaca en las primeras décadas del siglo XX por sus grandes obras narrativas en las que se plasma la crisis ideológica burguesa y la encrucijada del individuo, y especialmente del artista, ante la sociedad del siglo XX. Su obra de este periodo es en algunos casos próxima al *Zeitroman* —como en el caso de *Die Buddenbrooks* (1901)—, en otros casos está enmarcada en él, como será *Der Zauberberg* (1924): se trata de un tipo de novela escrita por autores críticos y reflexivos sobre la realidad de la Primera Guerra Mundial, el periodo de entreguerras, la situación económica y las tensiones políticas de la República de Weimar, etc. en un estilo realista y con el objetivo de llegar al público más amplio posible. *Die Buddenbrooks* plasma la decadencia económica y moral de una familia burguesa de finales del siglo XIX, mientras que *Der Zauberberg* refleja, entre muchas alusiones a la Europa de finales del siglo XIX y principio del XX, la crisis de pensamiento en el individuo decimonónico enfrentado a un nuevo siglo. Tanto *Der Zauberberg* como *FK* sitúan al lector, por una

parte, en las coordenadas temporales de la crisis político-social de la Alemania Guillermina (Fullbrook 1995: 190-205; Rauh 1987): los primeros años del siglo XX hasta la Primera Guerra Mundial estarán marcados por la incapacidad de conciliar los distintos intereses y realidades sociales, y de encontrar solución a la incompatibilidad entre un sistema de gobierno pensado para una sociedad rural, conservadora y tradicional y la sociedad alemana de principios de siglo, caracterizada por los rápidos cambios económico-sociales y la inesperada fuerza social adquirida por la clase trabajadora organizada en sindicatos y partidos políticos, en gran parte a raíz de la rápida industrialización y concentración demográfica en los núcleos urbanos. Aunque ni *Der Zauberberg* ni *FK* se asoman a la realidad social proletaria, se puede respirar, en cambio, la otra cara de la moneda, es decir, una decadencia económica y moral de la burguesía alemana, unida, además, a la sensación de decadencia nacional tras el fallido intento de los gobernantes de convertir a Alemania en un imperio mundialmente poderoso. Por último, Mann planteará en estas novelas la interiorización del individuo de toda esta serie de conflictos externos, es decir, la crisis ideológica del individuo burgués, su desorientación moral, vital y filosófica ante una sociedad y unas perspectivas desalentadoras para la burguesía como clase social.

Realmente *FK*, escrita durante cerca de treinta años y publicada en 1954, muestra un fuerte parentesco con *Die Buddenbrooks* y *Der Zauberberg* en cuanto a la sociedad reflejada. Las coordenadas económicas, políticas, sociales y morales estarán determinadas por la inestabilidad, decadencia y tensión provocadas en parte por el distinto ritmo seguido por distintos ámbitos de la sociedad alemana: la realidad demográfica, industrial, social y económica se transforma rápidamente, sin que las clases gobernantes y acomodadas se adapten a ella. Los personajes del mundo ficcional, del mismo modo que la Alemania tradicional de principios de siglo, no cuestionan su vida y entorno de aparente estabilidad y tradicional respetabilidad, hasta que la situación llega al límite y con ello es inevitable reconocer las fuertes contradicciones sobre las que sus vidas y la sociedad están basadas. La incorporación de un narrador de rasgos picarescos y el punto de vista que se deriva de ello permite plasmar en *FK* de una forma distinta, más subversiva, los conflictos y la sociedad ya presentes en las grandes novelas

anteriores de Mann. La constante interrogante de Mann sobre el papel del arte y del artista en esta sociedad de valores y realidades decadentes también está presente en *FK*: el pícaro Krull opondrá su genio artístico a su entorno burgués, pero la solución propuesta por él señala hacia una vida picaresca refinada, en cuanto que, lejos de rebelarse abiertamente contra su entorno, se procura su propio bienestar y beneficio mediante la explotación de las contradicciones y debilidades de la sociedad burguesa.

Si la Alemania anterior a la Primera Guerra Mundial presenta una larga serie de problemas sociales, económicos, políticos y morales, los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial serán especialmente caóticos, abigarrados, desorientadores y desmoralizadores para el ciudadano medio alemán. Éste verá la reconstrucción material de su vida cotidiana como primera preocupación, mientras que con la división de Alemania en cuatro zonas de ocupación aliada se emprende por iniciativa de la política aliada una fuerte campaña de desnazificación y reeducación que responsabiliza a todo un pueblo de las consecuencias del nacionalsocialismo. El intento de olvidar el pasado será general, tanto por la precaria situación material del momento como por la resistencia a enfrentarse a la propia responsabilidad del pasado. El inicio de la “Guerra Fría” enfrenta a las fuerzas aliadas en dos bloques y genera nuevos intereses y enemigos, por lo que el proceso de desnazificación pasa a tener una nueva orientación tanto en los tres sectores occidentales como en el oriental: a partir de ahora los alemanes ya no serán reeducados para erradicar su ideología nazi del pasado, sino para convertirse en ciudadanos anticomunistas o anticapitalistas respectivamente.

En la República Federal Alemana y en el marco de estas coordenadas internacionales ideológicas y políticas se emprende la política restauradora y la predominante tendencia conservadora tras las elecciones al *Bundestag* en 1949, con el gobierno formado en coalición por el partido demócrata-cristiano CDU y el partido liberal FDP. Se inicia la era Adenauer, marcada por las grandes ayudas económicas estadounidenses dentro del Plan Marshall para garantizar la fortaleza del país fronterizo con el bloque comunista, por la rápida recuperación industrial y económica bajo la política económica del ministro Ludwig Erhard y por el planteamiento por parte de este

ministro de la “economía social de mercado” como modelo económico de la República Federal.

La gran actividad económica propiciará la reconstrucción material del país, pero no así la reconstrucción interior moral: no sólo la revisión del pasado más inmediato sino también las primeras discusiones socio-políticas de 1945 ante la nueva era que se presenta tras perder la guerra son olvidados discretamente con los años. Los primeros planteamientos de renovación política, económica y social unidos al concepto de “Hora Cero”, símbolo del punto de partida situado en 1945, parecen ser olvidados en los años 50, así como los sucesos y responsabilidades colectivas y personales del inmediato pasado comprendido entre 1933 y 1945. La vuelta de políticos colaboradores y simpatizantes nacionalsocialistas a cargos públicos, el rearme de la República Federal, la política conservadora respaldada cada vez más claramente en las elecciones celebradas durante la década de los 50 y la demonización de las voces críticas que reclamaban una renovación verdadera dejaban apreciar la línea emprendida por el país. Buena parte de la literatura será el reflejo de esta crítica que alude a conflictos internos no solucionados y una apariencia de estabilidad y progreso que no se corresponde con la realidad moral del país. El punto de vista de Oskar Matzerath en *BT* permite descubrir los sentimientos de culpabilidad arrinconados, los dilemas morales siempre aplazados y el olvido voluntario del pasado más inmediato bajo el manto de la incesante actividad económica, laboral y política de la posguerra.

El pasado más inmediato y las abiertas reflexiones críticas sobre él también se convierten en tema tabú en la vida de la posguerra española. Las causas y el carácter “tabú” serán, no obstante, totalmente distintas. Si en la sociedad alemana el deseo de olvidar y empezar una nueva era sin someter el propio pasado a balance responde a una reacción general frente a los sucesos del periodo nacionalsocialista y la guerra, en España la censura impuesta por el régimen de Franco controlará todas las actividades intelectuales del país. Curiosamente, Camilo José Cela entró a formar parte del cuerpo organizado de censores, donde estuvo a las órdenes de Juan Aparicio, Jefe Nacional de Prensa y Propaganda y más adelante en parte gracias a la protección de éste pudo Cela publicar su novela tremendista *La familia de Pascual Duarte* (1942). El contexto

histórico-social de la creación y publicación de *NADLT* en 1944 estará determinado por la posguerra española. La década de los 40 corresponde a los primeros años de la posguerra y del régimen de Franco, con la consiguiente precariedad vital propia de una situación posterior a una guerra civil y la agravante añadida del aislamiento y la autarquía impuesta al país por el nuevo sistema de dictadura (Moradiellos 2000). La situación de España en la primera mitad de la década estará fuertemente condicionada, además, por una guerra mundial en la que España se declara “neutral” o “no beligerante” —según las circunstancias internacionales— debido a la precaria situación económica y de las infraestructuras civiles y militares. La represión de cualquier iniciativa de protesta y censura de toda manifestación contraria al régimen determinará las condiciones de la vida cotidiana y la vida cultural y literaria durante decenios. La Iglesia Católica, la Banca y la clase militar serán los ejes de ese nuevo orden nacionalcatólico impuesto: por una parte, los férreos principios militares de orden, disciplina y represión de cualquier movimiento sindical, socialista, anarquista o comunista estarán presentes en la política social y económica del gobierno; por otra parte, la Iglesia Católica recupera tanto el prestigio social como el poder para organizar el sistema educativo. La ruralización de la economía y el retroceso de la industria están acompañados por una política que apoya a los grandes latifundistas y deroga los derechos de jornaleros y obreros. La mera descripción de la realidad existente en la posguerra española —la pobreza, el aislamiento y la represión— será censurada, por lo que el mercado literario español de los 40 estará formado por la novela rosa, novelas propagandísticas falangistas y novelas escapistas principalmente. La novela social no tiene posibilidad de ser publicada, pero las dos novelas más significativas de la década, *La familia de Pascual Duarte* de Cela y *Nada* (1945) de Carmen Laforet reflejan la dureza de la vida diaria, en el entorno rural y urbano respectivamente, ambas están marcadas por el pesimismo y existencialismo amargo.

En el Reino Unido el año del final de la Segunda Guerra Mundial coincide con las elecciones al Parlamento y con el cambio de gobierno tras la victoria electoral del Partido Laborista (Childs 1986). La precaria situación económica y social de la posguerra, con los duros inviernos inmediatamente posteriores a la firma de la paz, y los

gastos acarreados por el rearme con motivo de la Guerra Fría, no facilitará la recuperación del país, ni librerá al nuevo gobierno de la crítica popular. La política laborista pondrá en marcha las medidas necesarias para hacer posible un estado de bienestar, con la seguridad social, sistema de pensiones, seguro de accidentes, etc.. Se nacionalizarán varias empresas, se crearán, además, becas para potenciar el acceso a la educación y formación académica y ayudas para solucionar problemas sociales e individuales. Todo ello facilitará la movilidad social y el acceso de la clase proletaria a ámbitos sociales y culturales hasta entonces lejanos para ellos. Estos cambios contrastarán, en cambio, en la práctica diaria con la escisión e incomunicación social entre las clases alta y media y la trabajadora: el desconocimiento de las clases alta y media británica en cuanto a los problemas y modo de vida de la clase trabajadora marcan la primera década tras el final de la guerra.

Además de los problemas económicos y sociales que presenta el Reino Unido como consecuencia de la guerra, el país se debe enfrentar a la innegable pérdida de su anterior hegemonía internacional. Especialmente deberán adaptarse a esta nueva realidad los británicos que habían vivido la gloria imperial y creían en ese orden internacional. La vuelta del Partido Conservador al poder tras las elecciones celebradas 1950 determinará la política opuesta a la descolonización, pero a finales de la década de los 50 los fracasos de las medidas tomadas y las condenas internacionales mostraban que se iniciaba la era post-imperial del Reino Unido.

Esta década se caracterizará, por tanto, por una inestabilidad, especialmente económica —con graves crisis industriales—, pero en relación con ella también política y social. Junto a ello el gobierno intentará volver a la posición tradicional, tanto del país en el mundo, como de la política económica y social (con las medidas de privatización, principalmente de las empresas nacionalizadas por el gobierno anterior y del sistema educativo). Pero, por otra parte, la realidad social británica reflejará la relevancia adquirida por la clase trabajadora para el funcionamiento del país y el proceso de adaptación y asimilación del británico ante la pérdida de hegemonía imperialista de su nación. Ejemplo de esta década de realidades encontradas serán, por una parte, la fastuosa coronación de la reina Elizabeth II en 1953, un acto conveniente para el

gobierno en cuanto que permitía su interpretación como comienzo de una nueva era y de la vuelta a su posición mundial; y por otra parte, las voces críticas que se dejan oír en la literatura —tal como queda estudiado en Davies & Sinfield (2000): se empieza a publicar una serie de novelas que reflejan este proceso de adaptación del británico al nuevo panorama histórico y social de su tiempo: tanto en *Hurry On Down* (1953), de John Wain, como en *Lucky Jim* (1954), de Kingsley Amis, se capta el ambiente que se respira entre la masa social de los primeros años de la década de 1950 y queda plasmada la crítica a unas estructuras sociales que ya no son viables. Los escritores denominados como *Angry Young Men* representarán esta crítica a una sociedad que no ofrece condiciones de trabajo suficientemente buenas a las clases más bajas y se encierra en su conservadurismo. Ello coincide con la aparición en la novela de un nuevo tipo de personaje, definible como antihéroe y que en algunos casos reunirá los rasgos de un pícaro. Alan Sillitoe asimismo aborda en sus obras la realidad proletaria en la línea ideológica y literaria de los *Angry Young Men* con el protagonismo de un héroe proletario que opone sus valores y su actitud a los del orden establecido.

La Inglaterra recreada por Joyce Cary en *HM* corresponde a una época anterior, pues refleja las tensiones político-sociales y morales, así como la decadencia entre los principios del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial. La realidad reflejada en su relato autobiográfico, no obstante, une la bohemia y miseria del artista con sus encuentros con el mundo del mecenazgo: por una parte, plasma las precarias condiciones económicas y sociales de las clases más desfavorecidas marcadas por la inestabilidad laboral y, por otra parte, alude a la abundancia económica de los mecenas, quienes discuten los problemas del país y las tensiones internacionales de Europa en sus tertulias políticas.

Este contexto histórico-social y su influencia en el pensamiento del individuo inevitablemente hacen mella en la producción literaria contemporánea y posterior. La búsqueda de nuevas formas y técnicas capaces de expresar y plasmar el pensamiento de la época va unida a los intentos de llevar a la narrativa figuras de ficción coherentes con el marco social, filosófico, intelectual y espiritual del momento:

A partir de esos años, 1948-1950, en una atmósfera enteramente nueva, que rechaza las grandes cuestiones, se plantean de nuevo el hecho humano y la relación individuo-sociedad dentro de la soledad y la singularidad del individuo. El héroe novelesco no es ya un

representante de la humanidad designado para enfrentarse con el cosmos, las cuestiones morales o la acción social, sino un ser que se debate, en tanto que individuo, ya sea para pensar o para vivir... Ese ser no está en desacuerdo con su época más de lo que pueda estarlo con cualquiera otra, pero tampoco cree que esté destinado a salvarla. La situación del hombre en el mundo y el estado en que se encuentra ha dejado de interesarle, porque está resignado y no trata de comprender. (Albérès 1972: 292)

La novela de las primeras décadas del siglo da paso, por tanto, a unas coordenadas literarias e inquietudes intelectuales y/o espirituales afines a la corriente picaresca: la heroicidad no tiene lugar en la nueva concepción de la vida y la realidad, la supervivencia física y espiritual de cada día obliga a la desvinculación de las grandes preocupaciones, puesto que las reflexiones trascendentales no tienen lugar en un momento histórico caótico y sin sentido, mientras que acentúan la angustia e impotencia del individuo.¹²

La actitud de cada autor ante los acontecimientos se verá plasmada en la orientación de su narrativa, en el tratamiento de los temas, en la selección de las formas y en la elaboración de sus personajes. La tendencia hacia el protagonismo del antihéroe es frecuente en la década de los cincuenta, así como en la atención a la sencillez lingüística y al detalle concreto lejos de una narrativa metafísica. La búsqueda de los elementos formales y temáticos necesarios para la plasmación literaria del espíritu del momento pasará por la selección de técnicas narrativas que propician la visión personal de distintos individuos sobre la realidad, la combinación de recursos tradicionales e innovaciones, y la reelaboración fragmentaria de una realidad recibida como caos y multitud de fragmentos sin unión lógica. La narrativa se servirá de las innovaciones aportadas por el modernismo de principios de siglo para poder conciliar el pasado con el presente, es decir, la historia con una nueva recepción de la realidad tras los acontecimientos que han sacudido al individuo.

¹² “el carácter común de las literaturas europeas [tras la Segunda Guerra Mundial] no es lo trágico, sino lo picaresco, que, bajo las formas más brutales o sardónicas, expresa la complejidad del mundo exterior más que la meditación interior. (...) La literatura europea, cuya vocación fue y sigue siéndolo oscuramente, la de una profundización moral de la existencia humana, se convirtió superficialmente a ese otro problema apremiante que es la extensión humana. Se sufrirá una decepción si se quiere buscar grandes síntesis espirituales, pero, por el contrario, se hallará un despliegue superficial que viene a ser una toma de conciencia del mundo nuevo” (Albérès 1972: 346).

La narración en primera persona y la forma de la autobiografía vuelven al centro de las técnicas narrativas preferidas por el novelista, en un intento de insistir en la imposibilidad de imágenes coherentes y discursos acabados sobre el mundo y la vida. Del mismo modo, el desarraigo del individuo de esa época se ve acentuado por la tendencia hacia la anécdota y lejos de la idea: la narración se encuentra fijamente arraigada en lo inmediato, mientras el personaje es presentado como un ser desarraigado y aislado de su entorno más próximo. En los distintos países europeos se asiste a la formación de grupos literarios, corrientes o grupos intelectuales que canalizan de una forma u otra un sentimiento de nuevo comienzo en la historia y la literatura, así como una ira en mayor o menor medida contenida. Los términos como *Nullstunde* u “Hora Cero”, *Gruppe 47*, “tremendismo” o *Angry Young Men* confluyen en un mismo punto: se centran en clausurar determinadas actitudes existenciales o literarias del pasado (bien cosmovisiones demasiado teóricas o abstractas, demasiado inocentes, demasiado racionales, bien formas anteriores de plasmar la concepción de la realidad, etc.), en atenerse a la realidad concreta y así hallar el mejor modo de reconciliar al hombre del presente con los sucesos, sensaciones y consecuencias del pasado.

En este contexto histórico-social de grandes y rápidos cambios de difícil asimilación y en el entramado literario marcado por la búsqueda de la mejor forma de plasmar un sentido, aunque incoherente, de la vida y el mundo, la narrativa picaresca encuentra un entorno muy fértil. La narrativa de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial está principalmente centrada en el tratamiento directo de los hechos, aunque en evidente consciencia de parcialidad y subjetividad. Del mismo modo se advierte la imposibilidad de un discurso coherente dentro de un mundo carente de coherencia: sólo la fragmentariedad hace justicia al mundo y muestra cierta coherencia. Por último, el modelo de comportamiento aceptado como heroico en el pasado se desvanece junto con la desaparición del pasado anterior a las guerras, irrecuperable para siempre: en un mundo caótico no tiene relevancia el individuo heroico, rebelde e idealista. En opinión de una parte de los autores literarios, la forma de vida y el tipo de novela más factibles en el entorno tanto histórico-social como literario serán la vida del pícaro y la novela picaresca respectivamente.

2.4. RASGOS PICARESCOS EN *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *NADLT* E *HL*.

2.4.1. Forma de la autobiografía.

Las obras seleccionadas se caracterizan por una narración retrospectiva del protagonista, en primera persona, de los episodios más significativos de su propia vida, marcados generalmente por la continua movilidad geográfica y social. A través del relato el narrador informa al lector sobre su pasado y su presente:¹³ en ocasiones el relato quedará incompleto, no obstante, como en el caso de *FK*, y en otros casos el relato será fragmentado y no siempre lineal (como en *HM*, *HL*, *LLDR*).

En cuanto al contenido, en estas obras seleccionadas se relatan, valoran e interpretan los episodios más significativos de la vida pasada del protagonista y narrador vistos desde el punto de vista socialmente marginal y subjetivo del propio interesado.¹⁴ Por otra parte, se halla en la lectura de *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *NADLT* e *HL* la dualidad temporal entre el plano de la acción y de la narración: esta dualidad inherente a la estructura de la autobiografía dará lugar a la tensión entre el *erlebendes Ich* y el *erzählendes Ich*, tradicionalmente caracterizada por la oposición entre inexperiencia y experiencia o entre comportamiento recriminado y reforma. *NADLT* ofrece el ejemplo más claro de la herencia de esta oposición.¹⁵ El conocimiento

¹³ Al contrario que el pícaro tradicional, quien facilita toda la información pertinente y conveniente sobre su pasado y presente a fin de explicar y defender sus acciones denostadas por la autoridad, la novela corta de Alan Sillitoe se caracteriza por los escasos datos ofrecidos por el narrador y protagonista Smith acerca de su genealogía familiar y de sus experiencias y lecciones del pasado. No obstante, el efecto logrado en cierto sentido es equiparable a la picaresca tradicional: la información ofrecida por Lázaro, Guzmán, Pablos y sus descendientes en primera persona acerca de su pasado y antecedentes familiares sirve para impregnar el documento narrativo de autenticidad y veracidad, al mismo tiempo que se eleva la voz aislada del marginado social. Tanto en *LLDR* como en la picaresca tradicional se intenta formar una voz narrativa distante de la convención.

¹⁴ Felix Krull, narrador y protagonista de *FK*, relata los episodios más significativos y originales de su infancia, adolescencia y juventud; Oskar Matzerath en *BT* se dispone a escribir el relato autobiográfico con el fin de revelar aquello que el mundo no ha acertado a comprender en él; Gullely Jimson en *HM* recordará experiencias traumáticas, humillantes y beneficiosas sufridas por él mismo en uno o varios entornos físicos y sociales siempre adversos; Smith en *LLDR* extrae de su pasado los episodios más esenciales de su carrera delictiva; la narración de Aniceto Hevia en *HL* abarca el periodo cronológico comprendido entre 1896 y 1913, precisamente desde su nacimiento hasta su decaimosexto año de vida; Lázaro de Ledesma relata en *NADLT* los acontecimientos iniciados con su nacimiento y culminados con su salida del ejército.

¹⁵ La ingenuidad de Lázaro de Ledesma, en realidad, persiste hasta bien avanzada la historia de su vida. Sorprende al lector de la novela, que aún en el tratado sexto, cuando Lázaro de Ledesma ha pasado por

adquirido con el tiempo y con las experiencias da lugar, no sólo a la madurez, sino también a la desesperanza de la última etapa relatada. La tensión entre *Erleben* (vivencia) y *Erzählen* (narración) de Felix Krull, Oskar Matzerath, Gulley Jimson, Smith, Lázaro de Ledesma y Aniceto Hevia aparece ocasionalmente destacada con otros recursos formales también presentes en la novela picaresca tradicional: la ocasional inserción —principalmente en *FK*, *BT* y *HM*— de la narración en tercera persona, siempre en momentos muy determinados del relato, hace hincapié en el parentesco con la forma narrativa picaresca.¹⁶

Las fugaces referencias del narrador Felix Krull hacia sí mismo en tercera persona en lugar de continuar la narración general en primera persona se corresponden con momentos de acción en los que el maduro y experimentado Felix Krull desea despertar en el lector una especial compasión por el inexperto y más joven Felix. En estos puntos se evidencia de forma más clara la visión distanciada, superior y más sabia que el narrador pretende marcar explícitamente respecto a los hechos pasados. La primera crisis seria sufrida por Krull lo lleva a una ciudad desconocida: en Francfort Felix Krull carece, por una parte, de la cómoda situación económica de la que ha disfrutado hasta la muerte de su padre y, por otra, de la atmósfera festiva que lo ha

varias experiencias y variopintos amos (los tres músicos, el penitente Felipe, Pierre y los trotamundos franceses, y el poeta Federico) el narrador continúe insistiendo en su ingenuidad de ese momento de su vida: “Pensé avisar a don Federico y ponerle en guardia contra el antiguo músico; entonces, tan inocente era, que pensaba que los poetas escuchaban la voz de la cordura cuando suenan en sus oídos las sirenas de la fantasía” (Cela 1963: 160). En referencias sucesivas a esta novela se indicará la abreviatura del título y el número de la página correspondiente. Esta tensión entre ingenuidad y experiencia es asimismo palpable entre el narrador del inicio del relato y el narrador que se despide del lector en su epílogo: el tono emprendedor de la introducción se va debilitando en el transcurso de su labor narradora hasta llegar al epílogo, en el que se observa a un narrador debilitado.

¹⁶ La alternancia entre la narración en primera y en tercera persona en una novela picaresca se ha considerado como una variante surgida en el transcurso de la fase epigonal, y más aún, en la fase ‘neopicaresca’ del siglo XX. Sin embargo, Lázaro de Tormes es el primer narrador picaresco en intercalar en el tratado primero, y en relación a los variados sufrimientos soportados bajo la tutela del ciego, una referencia a sí mismo en tercera persona. El narrador experimentado establece distancia narrativa, al mismo tiempo que una actitud de misericordia, al relatar el momento en que recae sobre el mozo la venganza de su amo por el continuo hurto del vino: “estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licuor, sintió el desesperado ciego que ahora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada desto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima.” (*LT*, 32-33)

rodeado en su niñez. En referencia a sus paseos por la para Krull aún desconocida ciudad de Francfort, el narrador más maduro mira hacia atrás ofreciendo la imagen de sí mismo en aquel momento, por una parte, desde la distancia dispensada por la narración en tercera persona y, por otra parte, desde la objetividad de la mera presentación de una escena:

Nun seht den unscheinbar gekleideten Jüngling, wie er, allein, freundlos und im Getriebe verloren die bunte Fremde durchstreicht! Er hat kein Geld, um an den Freuden der Zivilisation im eigentlichen Sinne teilzunehmen. (...) Er sieht die Portale der Schauhäuser festlich geöffnet und darf sich dem Strom der Hineinwallenden nicht anschließen; (...) Aber seine Sinne sind lebhaft, sein Geist ist überspannt von Aufmerksamkeit; er schaut, er genießt, er nimmt auf; und wenn der Zudrang von Lärm und Gesichtern den Sohn eines schläfrigen Landstädtchens anfangs verwirrt, betäubt, ja beängstigt, so besitzt er Mutterwitz und Geisteskräfte genug, um allmählich des Tumultes innerlich Herr zu werden und ihn seiner Bildung, seinem begierigen Studium dienstbar zu machen. (Mann 1995: 81-82)¹⁷

La mirada retrospectiva de Krull ha introducido dos innovaciones distintas en este pasaje en el que resume la precaria situación del momento, al mismo tiempo que ofrece dicha información a modo de una escena teatral. Por un lado, ha introducido en las formas verbales una distinta flexión personal, aludiendo a su propia figura del pasado en tercera persona del singular, con lo cual el lector observa desde un punto de vista más apartado al mismo adolescente al que ha sentido en la cercanía ofrecida por una narración en primera persona. Por otro lado, sin embargo, la descripción de la escena en presente impregna el pasaje de inmediatez y cercanía, eliminando la distancia temporal que separa al narrador Krull del adolescente que observa la vida nocturna de la ciudad.

Con este doble recurso, el narrador Krull alcanza un doble efecto. La narración en tercera persona logra demostrar la intención de clamar objetividad —o al menos mínima parcialidad— en su relato. A la vez, y a través del contraste entre los acontecimientos negativos y la actitud positiva a pesar de ello (*FK*, 82), el narrador consigue poner en primer plano el triunfo de su fortaleza. Si el narrador se ha presentado desde el comienzo de su relato como un ser superior y especial, la puntual alusión a su pasado en tercera persona —refiriéndose a sí mismo como a un individuo distinto a su “yo” del presente—, contribuye a una más fácil introducción de un aspecto

¹⁷ En lo sucesivo se indicará la abreviatura del título y la página correspondiente cuando se cite un pasaje de esta novela.

distinto del joven Felix, precisamente la cara menos afortunada y más castigada del yo narrador. El narrador se alza en este pasaje como una voz paternalista que desea despertar la simpatía del lector, una simpatía promovida por la lástima, a su vez contagiada con admiración hacia el coraje del maltratado individuo.

La ruptura producida en *BT* con una constante narración en primera persona llega más allá del efecto logrado en *FK*. En la novela de Günter Grass se presenta una variedad de narradores dentro del marco formal tomado de la autobiografía y un desarrollo explícito—inédito hasta entonces en la picaresca—del doble plano temporal del personaje y del narrador: las significativas innovaciones narrativas introducidas por *BT* son dignas de ser estudiadas en un apartado propio. En todo caso y en última instancia, esta fragmentación del punto de vista y alternancia narrativa corresponden a la consciencia que el protagonista picaresco ha adquirido en ese punto de su vida sobre la fragilidad de su vida material y social, en particular, y de la fragmentariedad y variabilidad innata del mundo y la realidad, en general. Por otra parte, detrás de este rasgo narrativo se encuentra la cosmovisión del individuo del siglo XX: la coherencia y estabilidad indefinida de las formas es difícilmente concebible en el pensamiento del siglo XX, pues no concuerdan con un mundo determinado por el desorden, el cambio, la ruptura, el desmembramiento, etc.

La narración en primera persona en forma de la autobiografía implica, no sólo la mera relación de acciones, sino también un plano reflexivo del narrador retrospectivo en alusión a esas precisas acciones del pasado. Krull demuestra una habilidad narrativa y discursiva tan acertada, e incluso un uso de la palabra tan inteligente, como la de sus antecesores Lázaro y Guzmán especialmente. Como ellos, Felix Krull es consciente de la trascendencia de su discurso y cuida con esmero el efecto producido en su labor narradora, por lo que combina con cuidado las actitudes, los juicios, las reflexiones, las expresiones de varios sentimientos a raíz del recuerdo de diversos momentos del pasado. A pesar de su prolongado relato en primera persona, su situación social, económica, espacial y personal en el presente en el que desempeña la labor de narrador permanece tan oscura como la del pícaro en el siglo XVII. La ausencia de información sobre el pasado y la situación final de Smith en *LLDR* está unida, en cambio, —y en

parte— a su corta extensión, por lo que el narrador se decanta por ofrecer al destinatario de su relato, una valoración conjunta de sus acciones, actitudes y pensamientos del pasado, así como su convencida permanencia en esas mismas coordenadas de acción y pensamiento, tras toda la serie de experiencias y castigos sufridos por parte de un sistema superior. En general, el plano correspondiente al *erzählendes Ich*, en el que se desarrollan los pasajes reflexivos, filosóficos y de valoración del pasado, presente y futuro, goza de una amplia dedicación por parte de los narradores de *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT*.

Al igual que Lázaro de Tormes, varios narradores de las obras seleccionadas, tales como Smith en *LLDR*, Lázaro de Ledesma en *NADLT*, Oskar Matzerath en *BT* y, en cierto modo, Aniceto Hevia en *HL* se decantan por la escritura de su autobiografía a raíz de un comportamiento criticado y condenado por la opinión pública. El narrador picaresco del siglo XX también posee un “caso” extraordinario que desea exponer con todos sus antecedentes y justificar su decisión y comportamiento: el “caso” de Smith consiste en su decisión de boicotear una carrera de atletismo de fondo y negarse a ganarla como acto de resistencia; Oskar Matzerath ofrece su visión sobre la extraña “enfermedad” que le aqueja; etc. Asimismo, la intención estética de entretener a la vez que explicar un asunto muy serio es expresada por los narradores citados, coincidiendo así con el paradigma tradicional. Realmente, el pícaro del siglo XX mostrará tener unos motivos más artísticos y/o literarios que morales y/o sociales ^{para escribir su autobiografía} (*FK*, 283; Rojas 1980: 7; Sillitoe 1994: 46;¹⁸ *NADLT*, 229; etc.)

En *HL*, por su parte, se ha combinado la forma de la autobiografía con el discurso filosófico y reflexivo de un personaje como Aniceto Hevia: si el pícaro tradicional establece al inicio de su relato el objetivo de su discurso (exposición del “caso” en *LT* y manifestación inequívoca de arrepentimiento y reforma en *GA*, entre otros ejemplos), el relato autobiográfico de Aniceto Hevia se presenta como respuesta a diversas preguntas surgidas al propio narrador en su rememoración del pasado. De este modo, las expectativas del lector son permitidas desde el comienzo del relato tan sólo

¹⁸ En lo sucesivo y en referencias a estas dos obras se facilitará tan sólo la abreviatura y la página correspondiente.

hasta el punto indicado por las interrogantes establecidas por el propio narrador. La primera interrogante planteada se encarga de dar inicio al relato, y limitar desde el comienzo el periodo cronológico cubierto por el relato: “¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes.” (*HL*, 7). La misión del relato está representada como la respuesta a la pregunta formulada: el objetivo de Aniceto Hevia se centra en exponer y detallar el modo y las razones por las que fue encerrado durante cierto tiempo en prisión. El relato del pícaro tradicional trata de explicar los antecedentes, así como causas de un comportamiento determinado y la evolución hacia una determinada situación del presente o pasado inmediato. Aniceto igualmente desea explicar el suceso más significativo de su corta vida, su llegada “allí”: éste se convierte en el “caso” de Aniceto Hevia. Además, juega con la intriga mediante la respuesta “por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes” (*HL*, 7) e intercala en su discurso más interrogaciones retóricas para organizar así su relato: “¿Escribir? ¿A quién?” (*HL*, 13); “¿Y cómo será la herida? (...) ¿Cómo es: grande, pequeña, seca, húmeda, de gruesos o delgados labios, apretada o suelta?” (*HL*, 83); “¿qué haré?” (*HL*, 262).

La participación verdaderamente activa del lector es necesaria en la reconstrucción de este relato basado en una serie de preguntas y respuestas. Al igual que en el caso de *HM*, la narración de *HL* tampoco conserva la estructura cronológica lineal del relato picaresco tradicional, existen vacíos de información en ocasiones más adelante cubiertos y el hilo seguido por el narrador frecuentemente parece demostrar una intención desorientadora, antes que una finalidad explicativa. Incluso la pregunta inicial “¿Cómo y por qué llegué hasta allí?” (*HL*, 7) establece esta relación dinámica entre el narrador, su relato y el lector: puesto que el deíctico “allí” permanecerá indeterminado en las primeras frases del discurso, el primer contacto entre el lector y el relato se convierte en la investigación acerca de una incógnita. La lectura no debe facilitar sólo el conocimiento de ese “yo” que aún no se ha presentado, sino también de ese lugar indefinido relacionado indudablemente con una experiencia decisiva en la vida de un individuo que comienza su relato autobiográfico precisamente por la alusión a dicho lugar. La explicación de la relación existente entre el “yo” y el “allí” revela la

relación del protagonista con el mundo delictivo, la herencia y formación recibida de la familia, la relación conflictiva con la autoridad y su particular concepto de vida: la conexión entre el “yo” y el “allí” cumple un servicio idéntico al “caso” de Lázaro de Tormes.

Esta ruptura de la línea cronológica y la estructuración del contenido del relato retrospectivo en función de interrogaciones planteadas por el narrador plasma una nueva relación entre éste y sus recuerdos, así como entre el individuo y el receptor del relato. La ruptura temporal del modernismo parece haber influido en la relación entre el narrador Aniceto Hevia y el mundo exterior, en cuanto que se forman nuevas conexiones al margen de las tradicionales y lógicas de espacio y tiempo. Las asociaciones, analogías, sensaciones similares, etc. despertadas en el narrador por la narración en sí formarán la estructura básica del relato, desapareciendo en parte la estabilidad proporcionada por la línea cronológica continua libre de rupturas.

El punto final desde el que los narradores de *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT* emprenden su retrospectiva vital facilita un último punto en común, no sólo entre las obras estudiadas, sino también entre éstas y el paradigma picaresco: la posición del narrador autobiográfico en *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT* ofrece una imagen socialmente tan marginal como en la novela picaresca tradicional.¹⁹

2.4.2. Estructura episódica.

Como característica estructural común en *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR*, *NADLT* e *HL* se debe mencionar la disposición de cada relato en unidades estructurales, bien libros y capítulos, bien tan sólo capítulos, o bien tratados. Estas unidades estructurales tendrán cohesión en sí mismas y variarán en cuanto a posesión o carencia de encabezamientos. La narración episódica de experiencias puntuales unidas a un espacio, un conflicto y un

¹⁹ El relato de Felix Krull termina de forma abrupta, sin haber alcanzado a informar sobre el presente del narrador; Oskar Matzerath redacta su autobiografía durante su estancia de dos años en una institución mental; Gulley Jimson comienza su relato desde la posición de un artista no reconocido y de situación precaria recién puesto en libertad tras una estancia en prisión; Smith rememora su pasado desde un escondite desconocido incluso para el lector tras haber cometido un nuevo robo; igualmente desconocido es el paradero de Aniceto Hevia narrador, pues el relato tan sólo llega al decimoséptimo año de vida y el narrador ofrece visos de haber emprendido el relato años más tarde; por último, la voz del epílogo informa de que Lázaro de Ledesma ha fallecido antes de que su relato autobiográfico saliese a la luz.

resultado determinado equivale, por otra parte, a la mentalidad picaresca pragmática, superviviente y con expectativas a corto plazo.

BT ofrece una disposición especialmente creativa: a diferencia de los encabezamientos hallados en las novelas picarescas tradicionales, en las que la acción de cada episodio es resumida, *BT* muestra capítulos encabezados por títulos nominales, tales como “Der weite Rock”, “Falter und Glühbirne”, “Das Fotoalbum”, “Die Tribüne”, etc. De esta forma, cada capítulo-episodio es presentado como una imagen central, en torno a la cual se desarrolla una experiencia del pasado. Una larga mirada del recluso Oskar Matzerath a su álbum de fotos conservado y guardado en su habitación del sanatorio precede al relato retrospectivo en sí. Por ello, el capítulo “Das Fotoalbum”, con la descripción de las diversas fotos y los recuerdos suscitados por ellas, sirve de introducción al relato autobiográfico como una serie de imágenes aisladas, yuxtapuestas, pero entrelazadas por la mirada de Oskar Matzerath.

La disposición episódica de la narración propicia, por un lado, la selección de sucesos individuales de entre toda una experiencia vital y, por otro lado, la agrupación de varias anécdotas en un mismo capítulo o desarrollo de una misma anécdota en varios capítulos, no siempre exclusivamente en línea cronológica, sino también en función de la asociación a la que la memoria del narrador ha sometido sus propias experiencias. Felix Krull, junto con Aniceto Hevia, se convierte en un exponente de este mecanismo de asociación al que serán sometidas las anécdotas incluidas en el relato: especialmente tras el comienzo de su vida en solitario, los diversos episodios de su pasado serán relatados, en ciertos casos de forma individual, pero despertando en la memoria del narrador el recuerdo de otro acontecimiento del pasado: en el capítulo 9 del libro segundo reaparece una figura tan decisiva como la rica amante Mme Houplé y en general encontramos escenas o nuevos personajes que momentáneamente traen a la memoria del protagonista la imagen y las palabras de personas significativas de su pasado, como en el caso de Stanco y Schimmelpreester. En otros casos los sucesos harán su aparición en disposición dual dentro de un mismo capítulo (*FK* capítulo 8, libro II; capítulos 2, 3 y 9 de libro III).

Robert B. Heilmann destaca una más profunda y cuidadosamente elaborada creación y conjugación de anécdotas, en comparación con la novela picaresca tradicional:

Die Episoden werden jedoch ungewöhnlich reich entwickelt, sie sind in mancher Hinsicht dramatisch miteinander verbunden, und Felix Krull fühlt sich in Abständen in seinen Erlebnissen an frühere Ereignisse erinnert, an ein verbindendes Bild, eine Vorstellung oder eine Empfindung; auf diese Weise bewegt sich der Roman auf eine innere Einheit zu, die in sich Verflechtungen andeutet, die über den Bereich der pikaresken Literatur hinausführen. (Heilmann 1969: 291-292)

La mayor unidad estructural de *FK*, asociada por Heilmann a una “unión dramática” (“dramatisch miteinander verbunden”) y con una “imagen asociadora” (“verbindendes Bild”), es descrita por Thomas Sebastian en conexión con la relación establecida por la novela de Mann, tanto con la novela picaresca, como con el *Bildungsroman* (Sebastián 1986: 135). La unidad interna apreciada en *FK* es descrita por Sebastian como la parodia del proceso de integración del protagonista del *Bildungsroman* en la sociedad burguesa: tras una preparación social e intelectual el joven individuo protagonista de un *Bildungsroman* alcanza a comprender, a raíz de los episodios vividos en la juventud, la acomodación en la sociedad como la mejor forma de culminar su búsqueda. Felix Krull, por el contrario, desde su nacimiento comienza su paulatino e irreversible distanciamiento de la sociedad y filosofía burguesa: cada enseñanza recibida le demuestra la incompatibilidad entre su propia concepción de la auténtica vida y los principios de la sociedad burguesa.

La unidad bajo la estructura episódica de *FK* comprende, por tanto, dos vertientes en función de estos dos referentes distintos: por una parte, la vertiente paródica respecto a la evolución integradora social e intelectual del protagonista del *Bildungsroman* implica una unidad interna “en negativo”, puesto que Felix Krull no sigue esa línea de aprendizaje del *Bildungsroman*; y por otra parte, dicha unidad interna viene dada por la actitud picaresca existente desde los siglos XVI y XVII y consistente en introducir una trayectoria opuesta a la presentada en la literatura confesional. La mayor unidad estructural de las novelas picarescas del siglo XX frente a la menor cohesión estructural transmitida por los numerosos episodios de *LT*, *GA*, *VB*, *SS* y *MF* corresponde en parte a un trasfondo literario e ideológico. Por un lado, la narrativa

picaresca del siglo XX recurre a elementos (alusiones, asociaciones, intertextualidad, repeticiones, etc.) ausentes o más secundarios en la novela picaresca tradicional. Por otro lado, y en estrecha relación con lo anterior, la mayor o menor cohesión entre episodios obedece a distintos presupuestos ideológicos del escritor y lector. No sólo la constatación del caos, sino también el esfuerzo de la búsqueda de claves de interpretación será propio de la literatura del siglo XX, con la influencia del trasfondo socio-político de la segunda mitad del siglo. En el complicado entramado de episodios que se relacionan y diferencian por matices, fugaces alusiones establecidas, imágenes sugeridas, anécdotas similares, etc. se concreta, no sólo la interpretación picaresca de la vida por parte del narrador, sino que también se establece la existencia de otras cosmovisiones y de la relación entre la filosofía picaresca y otras distintas formas de interpretar un mismo hecho: en este ámbito se encontrarán las asociaciones mitológicas, alusiones intertextuales literarias y otras conexiones apreciables junto a la narración de las acciones concretas.

El episodio como unidad argumental puede centrarse en acciones más o menos amplias, asociadas a uno solo o varios espacios. Desde la reelaboración más fiel al paradigma picaresco tradicional en *NADLT*²⁰ hasta la técnica muy próxima a la cinematográfica, la estructura episódica muestra sus peculiaridades en cada obra seleccionada. Sin seguir un orden cronológico idéntico al de la novela picaresca tradicional, el relato retrospectivo de Gulley Jimson está estructurado en episodios concentrados en acciones muy concretas. De igual modo, *HL* se caracteriza por disponer

²⁰ Siguiendo el modelo de *LT* y sus descendientes, los tratados de los que consta la novela de Cela están dispuestos en línea cronológica y las experiencias más traumáticas están alternadas con etapas más relajadas y positivas: esta alternancia se produce tanto en términos de tratados entre sí, como de peripecias puntuales dentro de los tratados. Los tratados segundo, cuarto y octavo servirán de relajamiento en el relato, pues los amos y contenidos de la narración en estos periodos ofrecen más puntos positivos que negativos. El tratado segundo supone una pausa en la acción, gracias a la descripción detallada del narrador en el presente. Por otra parte, el amo Felipe y sus enseñanzas (tratado cuarto) se convierten, así como el poeta Federico y el bienestar de su casa (fin del tratado sexto y comienzo del séptimo), y el periodo junto a la curandera y adivinadora Librada (tratado octavo) en representantes de las etapas vitales en las que el protagonista más placenteramente ha tenido acceso al conocimiento. A estos episodios se enfrentan el triste abandono y el repentino despido de su familia de acogida (tratado primero), la dura y sufrida infancia junto a los tres músicos itinerantes y avariciosos (tratado tercero), la supervivencia en soledad y el maltrato de los titiriteros franceses (tratados quinto y sexto), el hambre y la necesidad bajo el techo de un farmacéutico judío acomodado (tratado séptimo) y, por último, la absoluta sumisión en el ejército (tratado noveno).

los breves episodios vitales²¹ de forma en cierto modo fragmentada y más caótica que en la novela picaresca tradicional. La disposición episódica de *HM* muestra una tendencia más acentuada hacia el lenguaje cinematográfico con breves escenas —como una visita al bar, el encuentro de Jimson con su antigua amante, la visita de Jimson a su mecenas Mr. Hickson, entre otros— y un ritmo de mayor velocidad. El comienzo de los capítulos-episodios está frecuentemente presidido por una localización espacial y temporal de muy simple sintaxis, llegando a prescindir del verbo. La yuxtaposición de impresiones fugaces, imágenes mentales y asociaciones automáticas ofrece el efecto del desorden y rapidez mental del narrador:

Cold morning. My legs a bit stiff. (...)

Frost on the grass like condensed moonlight. Moon high up, transparent. Like snow mark in ice. Birds very lively. Sparrows fluffed out like feather dusters. (Cary 1944: 19)²²

Con trazos esquemáticos en la línea del diario privado, este estilo a su vez cinematográfico implica además una mirada aséptica, meramente descriptiva y fría al mundo exterior, al mismo tiempo que una mirada muy personal y limitada. Al mismo tiempo se trata de la mirada de un artista que trabaja con las imágenes. Sus procesos mentales creativos son agudamente plasmados mediante este estilo imagístico, sencillo y conciso. El acceso permitido por esta primera introducción a los capítulos no está dirigido tan sólo al entorno exterior (“cold morning”), sino que también al mundo interior individual del narrador (“my legs a bit stiff”): se combinan observaciones distantes, objetivas, meramente descriptivas del mundo exterior con observaciones subjetivas surgidas espontáneamente en el interior del narrador. Esta interacción

²¹ Los capítulos se centran en un principio en experiencias muy puntuales, sin extenderse más allá de un escena: la salida de la cárcel (parte I, capítulo 1); el fracasado intento de Aniceto Hevia de embarcar junto a su compañero rumbo al norte de Chile (I,2); el fracasado intento de Aniceto de formalizar sus documentos de identidad y certificado de nacionalidad (I,3); la primera noche pasada por el protagonista en la cárcel, aún de niño (I,5); la muerte de su madre (I, 10); la experiencia de Aniceto como sirviente de Isaías (I,12); etc.

²² En citas posteriores se indicará entre paréntesis la abreviatura del título y la página correspondiente. La combinación de realidad externa y mundo interior del narrador-protagonista está llevada a cabo en ocasiones con la misma rapidez y mediante la misma yuxtaposición de impresiones y observaciones: “No one in the bar but Coker. “Is it Willy again? I asked her. Willy was Coker’s young man. A warehouse clerk shaped like a sodawater bottle. Face like a bird. All eyes and a beak. Bass in the choir.” (*HM*, 10)

introduce, por tanto, el universo —exterior e interior— del narrador de la novela tal como es percibido por la mente y los sentidos, sin nexos sintácticos de unión:

It was half-past six, too dark to paint, turning very cold. Clouds all streaming away like ghost fish under the ice. Evening sun turning reddish. Trees along the hard like old copper. Old willow leaves shaking up and down in the breeze, making shadows on the ones below, reflections on the ones above. Need a tricky bush to give the effect and what would be the good. Pissarro's job, not mine. Not nowadays. Lyric, not epic. (*HM*, 14-15)

La novela juega, por tanto, en los comienzos de los episodios, con la contradictoria impresión de objetividad en la mirada del narrador e irremediable subjetividad de las incontrolables reflexiones espontáneas surgidas en el subconsciente del narrador.

En la novela de Manuel Rojas llegan a incluirse episodios más prolongados en el tiempo, o de mayor intensidad perceptiva y/o reflexiva por parte del protagonista y narrador, por lo que entonces dichas experiencias episódicas abarcan más de un capítulo. En estos episodios no existe tan sólo un punto de atención pertinente, sino que éstos ofrecen varios niveles de experiencia: además de un enfrentamiento entre individuo y entorno en el plano de la acción, estos episodios más complejos ofrecen otro tipo de descubrimientos al protagonista, en forma de historia contada por su interlocutor, recuerdos despertados por la experiencia del momentos, reflexiones, etc. Por ello, el nivel puro de acción de un mismo episodio puede estar alternado con otro tipo de discursos relacionados con esa misma experiencia, pero referentes a otra coordenada temporal o espacial y transmitidas a través de una voz distinta. Todo ello requiere la extensión de varios capítulos, en los que se asiste a esta alternancia de discursos, voces, reflexiones y narraciones: la alusión de Aniceto Hevia a su relación amistosa con “un amigo” abarca varios capítulos (I,2-II,4), así como a su estancia en la cordillera (II,13- II,17) y en la cárcel (II,6-II,12). Esta estructuración heterogénea y no lineal de la historia autobiográfica de Aniceto Hevia es introducida desde el inicio del relato: de igual modo que el comienzo *in medias res*, la fragmentación de la trayectoria vital del protagonista con discursos yuxtapuestos, alusiones a experiencias y momentos del pasado relacionados con el episodio en cuestión y reflexiones del propio narrador valorando el episodio producen una complejidad más acentuada que en los precedentes tradicionales de *LT*, *GA*, *VB* y demás novelas paradigmáticas de la picaresca.

La circularidad y el principio del “ritmo de Sísifo” sigue palpable en la estructura episódica y temática de las seis obras estudiadas. *NADLT* y *LLDR* se erigen, sin embargo, como los ejemplos más explícitos, pues en la estructuración de *NADLT* y *LLDR* la circularidad se convierte en elemento central.²³ Mientras en la novela de Cela la circularidad de los episodios se debe a la inclusión de la figura del amo y del motivo del servicio, la evolución progresiva de la estancia de Smith en el correccional y su preparación para la prueba interinstitucional de atletismo²⁴ se encuentra complementada con la recurrencia de acciones y espacios. La estructuración de los episodios sigue criterios temáticos, no sólo en *LLDR*, sino también en *HL* y *HM*. El proceso de pensamiento y asociaciones del narrador conjuga en estas obras con una estructura más compleja que la ordenación cronológica lineal de las anécdotas.

²³ La situación de Lázaro de Ledesma, al margen de los conocimientos adquiridos, vuelve a ser la de soledad y necesidad al final de cada tratado y episodio laboral y vital: el movimiento de llegada es sustituido por el de partida, pero sigue siendo una acción de caminar, en la alusión picaresca al caballero andante. Al término de la narración Smith se encuentra ya en libertad fuera de la institución, sin embargo oculto y tan marginado o auto-marginado como al comienzo, pues tras un delito exitoso aún existe el peligro de ser capturado: “I’m out now and the heat’s switched on again, but the rats haven’t got me for the last big thing I pulled. (...) In the meantime (...) I’m going to give this story to a pal of mine and tell him that if I do get captured again by the coppers he can try and get it put into a book or something,” (*LLDR*, 54). A juzgar por las palabras del narrador, es deducible el hecho de que Smith al final ha sido capturado y por ello el manuscrito publicado. La condición de cautiverio sigue patente, y parece ser el único destino posible para un individuo de las características de Smith en la sociedad en la que se encuentra.

²⁴ De la actuación de Smith en dicha prueba depende su futuro, pues su victoria proporcionará el trofeo al conjunto de la institución y un posible trato de favor para la situación particular del vencedor recluido. Ante la prueba de atletismo existen varias posibilidades, cuyas consecuencias resultan ser similares: “I know that when I do lose I’ll get the dirtiest crap and kitchen jobs in the months to go before my time is up. (...) if I (...) won my race for him [the governor] he’d see I got the cushiest six months still left to run;” (*LLDR*, 45). Incluso la tercera posibilidad, es decir, aprovechar el recorrido de la carrera para huir del correccional a seis meses de su esperada libertad supondría otro tipo de cautiverio.

2.4.3. Evolución vital: desde la pre-historia hasta la madurez.

A semejanza de los pícaros tradicionales, los narradores de *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT* encuentran imprescindible la alusión a los orígenes para poder contextualizar el relato autobiográfico. Oskar Matzerath recurre al referente de los ancestros familiares como requisito para una verdadera autobiografía:

Ich beginne weit vor mir; denn niemand sollte sein Leben beschreiben, der nicht die Geduld aufbringt, vor dem Datieren der eigenen Existenz wenigstens der Hälfte seiner Großeltern zu gedenken. Ihnen allen, die Sie außerhalb meiner Heil- und Pflegeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen, Euch Freunden und allwöchentlichen Besuchern, die Ihr von meinem Papiervorrat nichts ahnt, stelle ich Oskars Großmutter mütterlicherseits vor. (Grass 1996: 10)²⁵

Oskar se remonta a la generación de sus abuelos, un pasado más remoto que el recordado por el narrador picaresco tradicional: declara haber recibido una herencia directa²⁶ y fuerte inspiración de esta generación, mientras deja vislumbrar una radical distancia respecto a la generación de sus padres. De igual modo inician Lázaro de Ledesma²⁷ y Felix Krull²⁸ sus retrospectivas, mientras que Smith, Aniceto Hevia y

²⁵ En lo sucesivo se facilitará la abreviatura del título y la página correspondiente entre paréntesis tras cada cita extraída de esta novela.

²⁶ La genealogía de Oskar Matzerath está compuesta por una abuela de gran capacidad de improvisación ante la adversidad, dispuesta a ofrecer refugio bajo sus faldas; por un abuelo incendiario de falsa identidad y desaparecido en una persecución; por una madre capaz de ocultarse en cualquier recodo y pasar desapercibida durante largo tiempo durante su infancia, y capaz de llevar una doble vida sentimental en su edad adulta; por un padre oficial llamado Alfred Matzerath, comerciante burgués, simpatizante con la política nacional-socialista de Alemania; y, por último, por un supuesto padre, asimismo descendiente de la dinastía Bronski. La retrospectiva del narrador alcanza hasta el encuentro entre Anna Bronski y Joseph Koljaiczek, pues este momento supone el inicio de una familia marcada por unos rasgos muy determinados que definirán a su vez al protagonista de la novela: la innata tendencia de Joseph Koljaiczek de ocultarse bajo las faldas de la desconocida Anna Bronski frente a la persecución de la autoridad será heredada por Agnes Koljaiczek y más tarde por Oskar, el hijo de ésta última.

²⁷ “A mi madre no la conocí de vista, aunque sí de oídas y abundantemente, y ahora pienso que para saber de ella las cosas que supe, más me hubiera valido ignorarlas. Como sin embargo nada quiero callar, ahí va lo que sé de malo y de bueno, y quién sabe si falso, si verdadero” (*NADLT*, 32). Al igual que la madre desprendida de Lazarillo de Tormes, Rosa López —madre de Lázaro de Ledesma— también es descrita por la opinión pública como mujer que ha aprendido a arrimarse a buen árbol: hasta tal punto que la lista de posibles padres de Lázaro de Ledesma abarca desde un recaudador de contribuciones, un confitero y un factor de la estación, hasta un peón caminero dedicado a la fecundación de amas de cría. En realidad, y en consonancia con el deseo expresado acerca de la madre, Lázaro manifiesta su orgullo por la posibilidad de tener por progenitor al más marginal y moralmente condenable de todos los hipotéticos. En el entramado de suposiciones, noticias llegadas por oídas y variedad de hipótesis sobre sus antecedentes,

Gulley Jimson incluyen las alusiones a su historial familiar intercaladas en puntos más avanzados de su narración retrospectiva.

En todos los pícaros del siglo XX se observa en el transcurso de la exposición del conflicto mantenido con el entorno el convencimiento de ser fruto de una herencia marginal, bien delictiva —como en el caso de Smith y Aniceto Hevia— bien artística —como en el caso de Gulley Jimson. Las figuras paternas marcan las vidas de estos protagonistas, no sólo genéticamente, sino por las peculiares infancias experimentadas debido a las actividades de los padres: todos los narradores declaran haber vivido una infancia peculiar en un ambiente familiar poco convencional. El origen del conflicto de Aniceto Hevia con el mundo radica en gran medida en la actividad de su padre; pero lejos de sentir culpabilidad por tener un padre ladrón, Aniceto expresa admiración y comprensión por él.²⁹ La trayectoria vital del protagonista sigue en cierto modo el camino de su padre, en cuanto que, a pesar de no dedicarse al mundo del delito, el mismo Aniceto será acusado más adelante de atracar una joyería. Injustamente acusado, juzgado, encerrado y maltratado (*HL*, 7; *HL*, 151), Aniceto se convierte involuntaria e inmerecidamente en un ser legalmente y socialmente marcado, físicamente aislado del mundo. Gulley Jimson muestra características paralelas en la vertiente de la herencia artística como responsable de su marginalidad y conflictividad en la sociedad: esclavo de su genio, la vida itinerante de la infancia de Gulley Jimson se debe a la carrera artística de su padre, el maestro Jimson, y a la devoción de su madre por él (*HM*, 17). La personalidad y el destino de Jimson permanecen así completamente justificados por los antecedentes mostrados en la figura paterna: genio creativo, creatividad avanzada para

el narrador, aun de forma más abierta que el narrador picaresco tradicional, expresa sus preferencias por el “diseño” voluntario de una imagen familiar altamente marginal.

²⁸ Sólo tras referencias claramente picarescas a su genealogía familiar comienza Felix Krull a rememorar las experiencias infantiles —positivas y negativas— más decisivas para su futuro como adulto, entre las cuales la más influyente para la vida familiar será la ruina económica y posterior suicidio del padre. Una especial mención al ejemplo picaresco recibido de Engelbert Krull y el Profesor Schimmelpreester, así como un análisis suficientemente amplio de los rasgos picarescos de ambas figuras se pueden encontrar en Diederichs (1971: 40) y Roskothen (1993: 183).

²⁹ “No estaba orgulloso de ello, pero tampoco me sentía apesadumbrado: era mi padre y le adoraba y quizá si, inconscientemente, le adoraba más porque era ladrón, no porque su oficio me entusiasmara —al revés, porque a veces me dolía—, no que lo fuese, sino las consecuencias que el hecho solía producir.” (*HL*, 188)

su época, distancia respecto a modas artísticas consideradas por él pasajeras y superficiales, reconocimiento artístico y social fugaz, duras condiciones de vida, etc.

Tras una infancia poco convencional³⁰ y a partir de la repentina ruptura con la cotidianidad familiar, el protagonista abandonará generalmente el núcleo familiar de protección para dar comienzo en soledad a su vida profesional como forma de supervivencia. El punto de partida estará marcado en la mayoría de los casos por una experiencia iniciática,³¹ caracterizada por el dolor físico en algunos casos y cargado de descubrimientos intelectuales y estéticos en otros casos.³² Aunque parte de la ingenuidad e inconsciencia de Aniceto Hevia ha sido arrasada por el descubrimiento de las actividades delictivas de su padre y por la repentina situación de orfandad tras la muerte de la madre y el encarcelamiento del padre, el primer enfrentamiento verdadero del aún niño Aniceto con el entorno se producirá tras el maltrato físico, psicológico y emocional sufrido a modo del pícaro tradicional en manos de su primer y único amo Isaías (*HL*, 74). Esta experiencia, calificable como la iniciación de Aniceto, impulsa la reacción activa del niño ante el mundo. Dentro de la pasividad que caracteriza al protagonista en su infancia y primera fase de soledad en el mundo, esta experiencia

³⁰ Incluso los pícaros más acomodados, como Felix Krull y Oskar Matzerath experimentan una infancia marginal en distintos aspectos: para Felix Krull se convierte en el espacio temporal en el que se germina gran parte de los rasgos del Felix adulto, puesto que las experiencias y palabras escuchadas en su niñez frecuentarán su mente, y ofrecerán la luz sobre las nuevas situaciones de su edad adulta. Thomas Sebastian describe la infancia y adolescencia de Krull bajo la tutela familiar como una serie de preparaciones para el ascenso en su futura vida independiente: la iniciación en asuntos amorosos —habilidades más tarde perfeccionadas al lado de Rozsa— ha sido emprendida en los escauceos con la criada Genovefa, mientras que la interpretación de distintas identidades le ha sido enseñada en primer lugar por Schimmelpreester a través de los posados con distintos disfraces. La formación tras el abandono del hogar paterno está concebida como mera repetición y perfeccionamiento de las lecciones de la infancia (Sebastián 1986: 140).

³¹ La excepción estaría representada en Oskar Matzerath, quien se inicia en su particular estrategia picaresca en el momento mismo de su nacimiento, y en Gulley Jimson, quien declara haber experimentado un episodio iniciático en la madurez.

³² Si la iniciación de Aniceto Hevia y Lázaro de Ledesma ofrecen los visos tan plásticos y dolorosos como en la novela picaresca tradicional, las respectivas experiencias iniciáticas de Oskar Matzerath, Felix Krull y Gulley Jimson no son meras experiencias físicas: Oskar Matzerath encuentra la iluminación mediante la observación consciente de sus padres y una polilla en el momento de su propio nacimiento; Gulley Jimson adquiere el conocimiento máspreciado mediante la contemplación de un cuadro; y Felix Krull empieza a discernir la ambigüedad de la frontera entre realidad y ficción con su asistencia a actuaciones musicales. Las iniciaciones de rasgos más intelectuales y estéticos serán analizadas en sus respectivos apartados.

provoca en él la reacción picaresca de hallar el modo más ventajoso de contrarrestar su sufrimiento y prevenir futuros golpes:

mi coraje no fue pasivo: busqué, mientras lloraba, un trozo de ladrillo, y lo dejé en un sitio que me quedara a mano en cualquier momento: encima de uno de los horcones del gallinero. (...) El bárbaro, ignorante de mis propósitos, eligió mal el lugar en que me soltó y pegó la segunda coz: el trozo de ladrillo estaba al alcance de mi mano. Reteniendo los sollozos lo tomé y casi sin apuntar la disparé, dándole en el cráneo: (HL, 74)

Cuando Isaías ha pagado con su propio sufrimiento el daño hecho, Aniceto cierra ese capítulo de su vida sin arrepentimiento,³³ puesto que en ese mundo, la única solución a los ojos del pícaro en proceso es la incorporación, aunque cauta, al juego propuesto por la sociedad y sus semejantes.

Las figuras de los maestros o antimaestros ocuparán parte de la trayectoria picaresca también en el siglo XX,³⁴ puesto que en función de los ejemplos observados el pícaro tomará partido por una u otra línea de acción. Las figuras paternas representan, en este respecto, la primera figura del maestro no cuestionado, mientras que los subsiguientes serán observados con una actitud más crítica a medida que el protagonista más se perfecciona en su carrera picaresca. El ejemplo más extremo de esta relación picaresca entre maestro y aprendiz es ofrecido en *LLDR*, puesto que el protagonista y

³³ “Sólo una persona me había tratado mal: Isaías; (...) No estaba arrepentido de haberle lastimado, así como él, de seguro, no lo estaría de haberme dado los puntapiés; estábamos en paz. Por lo menos yo lo estaba.” (HL, 75)

³⁴ En esta trayectoria también dominará la variedad de profesiones, actividades, relaciones y espacios: el pícaro Felix Krull probará suerte en una serie de profesiones que nunca llegan a realizarlo, hasta que recibe la propuesta de adoptar temporalmente la identidad de un amigo aristócrata. Esta oportunidad se puede comparar con “la cumbre de toda fortuna” aclamada por Lázaro, pues Krull siempre ha soñado y aspirado a un cambio de nombre e identidad para convertirse en miembro de la nobleza: bajo la falsa identidad del Marqués de Venosta Felix puede llevar a cabo la estrategia que el pícaro tradicional ha utilizado en los siglos XVI y XVII, es decir, ofrecer una identidad al mundo mientras oculta su verdadera personalidad para sí mismo, para más tarde revelarla al público lector. Por otra parte, desde la iniciación de Aniceto Hevia tanto sus intentos profesionales, como las relaciones sociales y emocionales establecidas se caracterizarán bien por su fugacidad, bien por el tránsito de muy distintas personas por un mismo entorno: su primer intento como criado se revela inmediatamente como un fracaso; su trabajo en la cordillera se ve repentinamente interrumpida por la llegada del invierno y la nieve, por lo que se desplaza con sus compañeros a Chile, donde Aniceto tomará un rumbo distinto a sus compañeros; su amistad con el nuevo amigo será truncada por su separación; la actividad social de Aniceto durante la noche del motín organizado por los trabajadores se reduce a la observación y puntual contacto con grupos de manifestantes que se unen y se disgregan con asombrosa rapidez; y, por último, la estancia del protagonista en prisión está marcada por el continuo ir y venir de numerosos presos, con la consiguiente convivencia con muy distintos presos en un corto periodo de tiempo.

narrador descubre de forma más explícita el verdadero carácter de “antiejemplo”³⁵ de los responsables de su reinserción social; las enseñanzas vertidas por el director del centro en sus discursos y conversaciones son recibidas por el protagonista como negación de la verdadera enseñanza, como ejemplo a evitar, como incitación a un comportamiento opuesto al predicado:

I think more on the little speech the governor made when I first came. Honesty. Be honest. (...) It's like saying: Be dead, like me, and then you'll have no more pain of leaving your nice slummy house for Borstal or prison. Be honest and settle down in a cosy six pounds a week job. Well, even with all this long-distance running I haven't yet been able to decide what he means by this, although I'm just about beginning to —and I don't like what it means. (LLDR, 14-15)

El discurso del director propone en el fondo, no la rectitud moral por sí misma, sino la resignación y sumisión a las normas primero del centro y más adelante de la sociedad, pero el pícaro se niega a seguir la línea trazada por la autoridad. Por el contrario, la figura del padre enfermo, explotado y retirado de la sociedad hasta su muerte, adquiere mayor autoridad a medida que Smith revela las inconsistencias de las autoridades penitenciarias. La prueba atlética sirve para reflexionar sobre el ejemplo coherente ofrecido por el padre. Mientras el director inculca los métodos para evitar el sufrimiento a fin de procurar el bienestar, Smith no desea olvidar el dolor. En realidad el sufrimiento y el dolor serán los motores de las acciones de Smith: mientras el resto de reclusos duerme impasible y plácidamente cada mañana Smith con disciplina se dispone a experimentar la dosis diaria de sufrimiento que le mantendrá despierto física, intelectual y espiritualmente.

El final de los relatos muestra una situación social ambivalente, pero en definitiva marginal, del protagonista y narrador. *HL* parece ofrecer en parte una visión positiva del futuro, en cuanto que se abren nuevas puertas profesionales al emprender un viaje por trabajo temporal a las afueras de Valparaíso junto a sus compañeros, El

³⁵ A los ojos de la sociedad Smith no sólo ha cometido un delito legal, sino también moral, al haber incurrido en el robo. El narrador demuestra, por su parte, que en realidad él es engañado, sometido a maltratos, rechazado y condenado sin piedad: en realidad él ha sido víctima de todos estos ataques considerados delitos morales, pero amparados por el derecho penal. En el transcurso del relato de Smith se asiste, por tanto, al hecho de que un individuo puede hallarse en la marginalidad legal, ejercer en cambio la autoridad moral: el error reside originariamente en el sistema.

Filósofo y Cristián. Es difícil pensar en la integración social e intelectual del protagonista en los casos de picaresca analizados en el presente estudio, tanto por voluntad propia como por la actitud del sistema respecto a los protagonistas. El caso de Aniceto Hevia y Smith ofrecen el ejemplo más claro de marginalidad e inestabilidad, pues a su juventud se le une su total resistencia a supeditar nada a su promoción social —tan sólo a su supervivencia física e ideológica; sin embargo, el futuro profesional de Aniceto Hevia aparece temporalmente asegurado en el punto final del relato. Ambos pícaros cuentan con tan sólo diecisiete años al cierre del relato, por lo que en términos de una vida no entra la posibilidad de una estabilidad definitiva, especialmente en el caso de un pícaro. La doble vertiente, en cambio, de desinterés por la integración social en el sistema que le rodea e intentos de supervivencia y bienestar material mediante las facilidades ofrecidas por ese mismo sistema se puede apreciar ya en la adolescencia del pícaro en *LLDR* y *HL*.

2.4.4. Individuo frente a entorno decadente y fragmentado.

Los seis protagonistas seleccionados, como sus antecesores picarescos, se mueven en un mundo de apariencia de bienestar, o en cierto modo deslumbrante, e interior desmembrado. La filosofía picaresca se evidencia en los esfuerzos del protagonista por detectar los puntos por los que dicha apariencia tiende a derrumbarse, no con la intención de cambiar la situación de ese mundo, sino con el deseo de lograr el mejor beneficio posible para sí mismo de esa negativa situación: la supervivencia y el éxito del pícaro serán posibles gracias a las debilidades del sistema en apariencia fuerte.³⁶

La experiencia directa de fragmentación y decadencia se inicia en la vida del pícaro del siglo XX en el ámbito familiar y en el periodo vital de la infancia, un primer

³⁶ La ausencia de rebeldía solidaria en los protagonistas de *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT* a pesar de su desacuerdo con la realidad social de su entorno coincide con el pragmatismo hedonista del pícaro y con la relación conflictiva establecida entre el individuo y la sociedad en la novela picaresca: el relato de estos narradores del siglo XX evidencia el desajuste existente entre la mentalidad proclamada como norma y la realidad observada. Oskar Seidlin lleva a cabo el análisis de la forma de autobiografía de *FK* en relación con la soledad y libertad del narrador, frente a la destrucción del entorno. Véase Oskar Seidlin: “Pikareske Züge im Werk Thomas Manns”, en: H. Koopmann (Hrsg.), *Thomas Mann*, Darmstadt 1975, pgs. 79-104, pgs. 90ff. Sin embargo, el intento de reformar el mundo es inexistente: la solución radica en moldear la apariencia a los intereses individuales.

descubrimiento que en algunos casos se produce inesperada y repentinamente.³⁷ Una vez abandonado el hogar y emprendido el camino en soledad, el protagonista aplica las técnicas adquiridas para la detección de fisuras y signos de desmembramiento en su entorno. Tal como se ha referido más arriba al establecer las coordenadas histórico-sociales de *FK*, esta novela de Mann ofrece un retrato subjetivo de la Alemania burguesa de principios de siglo. Además, el viaje de Krull a París sirve de testimonio de la *belle époque* parisina. Felix Krull llega a conocer profundamente la sociedad burguesa tanto de Alemania como de París de principios del siglo XX, —desde la observación marginal propia del pícaro, en este caso desde su puesto en el servicio del hotel Saint James und Albany— y será a través de los rasgos que critica en ella —principalmente la excesiva y exclusiva atención a la apariencia— por las que el joven solitario descendiente de una familia burguesa desclasada, simple camarero, alcanza su sueño de llegar hasta la convivencia con la aristocracia, siendo considerado él mismo un miembro de la misma.

El relato de Oskar abarca varios periodos distintos en la historia más reciente de Alemania: el comienzo de la historia se remonta a los últimos años del siglo XIX en alusión a las anteriores generaciones familiares y abarca hasta el trigésimo cumpleaños del narrador-protagonista, en 1954. A pesar de la variedad de los marcos político, social y económico en ese intervalo de medio siglo de duración, un punto en común es señalado en el transcurso del relato autobiográfico del protagonista: el entorno de Oskar Matzerath se encuentra en dicho periodo desvertebrado e inestable, bien externa bien

³⁷ Las familias de los protagonistas de los relatos seleccionados se caracterizan por la infidelidad o la mentira, inestabilidad social y económica, cierto grado de marginalidad, concepción hedonista de la vida y una brusca ruptura durante la infancia del protagonista. Por ejemplo, en *HL* el padre miente a la familia respecto a su doble vida profesional, ocultando su verdadera actividad delictiva a su esposa e hijos: la primera escisión en la familia Hevia se produce, por tanto, a un nivel psicológico, al conocerse la verdad; este derrumbe psicológico se unirá al desmembramiento familiar más tarde, con las frecuentes estancias del padre en prisión. Como en otros casos en los que la percepción de la fragmentariedad ha empezado a una edad muy temprana, sin embargo, la culminación del desmembramiento se produce tras una experiencia traumática: la repentina muerte de la madre no sólo trae consigo la sensación de desamparo que acompaña a Aniceto en todo su viaje, sino que además propicia el abandono del hogar por parte de sus tres hermanos, así como la reincorporación desafortunada del padre en el robo: “en esa casa había vivido, hasta unos pocos días atrás, una familia, una familia de ladrón, es cierto, pero una familia al fin; ahora no había allí nada, no había hogar, no había padres, no había hermanos; sólo quedaban dos colchones, dos frazadas, dos sábanas sucias y un muchacho afligido.” (*HL*, 71)

internamente, protagonizando un aparente olvido del pasado nacional como estrategia del superviviente de la Segunda Guerra Mundial ante su pasado.³⁸ La aguda mirada de Oskar sobre su entorno recrea la desmembración moral predominante en la Alemania de la posguerra, en el intento general de encubrir los conflictos morales y éticos relacionados con las responsabilidades propias en los acontecimientos del pasado. Esta mirada sirve al autor para descubrir las tensiones internas del país, aunque encubiertas bajo la apariencia del progreso y el bienestar. El ascendente bienestar económico de Oskar y su familia está contrarrestada por la lucha interna del propio Oskar: tras el crecimiento físico y durante la toma de responsabilidades como ciudadano y padre, el conflicto entre sus nuevos deseos de integración y los antiguos obstáculos encontrados plasman la fragmentación del individuo.

Las coordenadas históricas en las que la acción de *HM* tiene lugar también se encuentran enmarcadas entre las dos guerras mundiales, con la consiguiente desorientación acerca de los sucesos históricos: tanto las clases altas como las bajas —la variedad de espacios geográficos londinenses frecuentados por el artista Jimson³⁹ viene unida al contacto con distintos estratos sociales (trabajadores en paro, fracasados sin hogar, tertulianos aspirantes a filósofos, colegiales aspirantes a artista, críticos de arte, especuladores de obras de arte, y adinerados mecenas) — se encuentran totalmente desorientadas ante los hechos históricos acaecidos durante la Primera Guerra Mundial y proclives a acaecer en el futuro inmediato.⁴⁰

³⁸ Durante las épocas de conflictos sociales y políticos la inestabilidad y violencia son externamente palpables en la vida cotidiana de Oskar Matzerath en aspectos tales como la escasez de tambores, las precarias ventas en el negocio familiar, la inseguridad en las calles, el ataque a la oficina de correos polaca y el ataque de las fuerzas rusas a la tienda familiar. A partir del fin de la Segunda Guerra Mundial el narrador plasma, sin embargo, los conflictos internos refugiados bajo la apariencia del bienestar material: junto a la incapacidad general del individuo de enfrentarse al pasado, destaca la evolución ideológica del maestro Bebra, guía espiritual de Oskar en el pasado, revelándose como el más claro y desalentador ejemplo de traición a los ideales. El reencuentro de Oskar con su antiguo maestro Bebra le revela que éste ha dejado atrás su marginalidad y militancia ideológica del circo para embarcarse en una compañía de organización de conciertos, es decir, en la especulación puramente empresarial con el arte.

³⁹ Comenzando por la prisión, siguiendo con los suburbios a la orilla del río Támesis, los bares frecuentados por la clase baja, incluso lugares de acogida para transeúntes, y terminando en las lujosas mansiones propiedad de ricos londinenses inversores en arte.

⁴⁰ Las alusiones a la figura de Hitler, el gran enigma presentado a la sociedad inglesa coetánea a juzgar por sus reflexiones sobre el funcionamiento del mundo, muestran la escisión interna sobre el significado de Hitler para la historia de la humanidad: “‘But what I can’t understand is, what Hitler really wants,’ said

En *HL* la vida pública parece desvertebrarse en principios vanos y certificados oficiales. La obsesión de las autoridades por los certificados es contrapuesta a la insensibilidad del mundo ante el llanto de un hombre:

(...La culpa fue del conductor del tren: nuestra condición, en vez de provocarle piedad, le causó ira; no hizo caso de los ruegos que le dirigimos -...- y fue inútil que uno de nosotros, después de mostrar sus destrozados zapatos, estallara en sollozos y asegurara que hacía veinte días que caminaba, que tenía los pies hechos una llaga y que de no permitirle seguir viaje en ese tren, moriría, por diosito, de frío y de hambre, en aquel desolado Valle de Uspallata....)
(*HL*, 8)

La irrupción de la vida pública en la privada del pícaro no se trata de un elemento nuevo. Asimismo, el contraste entre el concepto de vida del protagonista y el esquema de valores reinante en los variados entornos conocidos en su trayectoria vital ofrece la misma relación entre el pícaro tradicional y su entorno: a los ojos de Aniceto Hevia y el pícaro tradicional, el mundo parece derrumbarse debido a sus incoherencias. En un país de libertad,⁴¹ el ser humano está atado al papel, la protesta social es castigada con dolor físico impuesto por policías en superioridad de condiciones, los responsables del bienestar desvían la mirada de las escenas humanas más desagradables.⁴² El poder del entorno al que Aniceto Hevia se debe enfrentar, principalmente distintas modalidades de autoridad oficial chilena de principios del siglo XX, pone de manifiesto la indefensión de un individuo como él, pobre y desarraigado, pero sin embargo la desmembración conceptual de los principios defendidos por la autoridad y el sistema sigue señalando la

Walter. 'Doesn't want anything,' said Mr. Moseley. 'He's got ideas. That's the trouble. When a chap gets ideas, you look out—' 'I believe you're right, Mr. Moseley,' I said. 'He's got ideas that chap. And he wants to see them on the wall'" (*HM*, 67).

⁴¹ Como visión irónica de la libertad proclamada pero no ofrecida, muestra Aniceto Hevia el ejemplo de las fronteras cerradas durante la noche: "De noche cierran las puertas y les ponen una cadena y un candado. ¿Por qué? De día el carabinero puede ver quién sale y quién entra. De noche no, porque no está y entonces pone el candado y la cadena. El del otro lado hace lo mismo: 'Libertad es la herencia del bravo', dice la canción nacional chilena; 'Libertad, libertad, libertad', dice la canción nacional argentina. Libertad, sí, pero pongámosles candados a las puertas." (*HL*, 182-183)

⁴²"El hombre parece no tener ya carácter humano; es un ente que posee o no un certificado y eso porque algunos individuos, aprovechando la bondad o la indiferencia de la mayoría, se han apoderado de la tierra, del mar, del cielo, de los caminos, del viento y de las aguas y exigen certificados para usar de todo aquello: ¿tiene usted un certificado para pasar para allá?, ¿tiene usted uno para pasar acá?, ¿tiene un certificado para respirar, uno para caminar, uno para procrear, uno para comer, uno para mirar? Ah, no señor: usted no tiene certificado; atrás, entiérrese por ahí y no camine, no respire, no procrea, no mire." (*HL*, 91)

misma decadencia e inconsistencia advertida por el pícaro tradicional en la España de los siglos XVI y XVII.

La inestabilidad y desvertebración del propio individuo es apreciable en las seis obras seleccionadas, no sólo en la realidad que el narrador refleja, sino también en la forma misma de aludir a esa realidad. Oskar Matzerath, lejos de un talante similar al del historiador, refleja su tendencia a observar y abordar la realidad exterior desde enfoques inesperados, a fin de descubrir las contradicciones sociales, políticas y económicas asumidas con el tiempo con naturalidad como fenómenos lógicos. En *BT* la realidad histórica de los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX está centrada principalmente en la microhistoria. Oskar Matzerath se resiste a aludir en términos generales y abstractos a los grandes problemas de la sociedad y política contemporáneos; antes bien, en el transcurso de su relato autobiográfico el lector tiene acceso a la realidad histórica de cada periodo mediante fugaces alusiones directa y materialmente relacionadas con una realidad familiar y cotidiana más próxima. Las noticias sobre la precariedad económica durante la Primera Guerra Mundial llegan a través de la referencia a la escasa venta en el negocio familiar: “Erst als Gregor Koljaiczek im Jahre siebzehn an der Grippe starb, steigerte sich die Verdientspanne des Trödelladens etwas, doch nicht viel; denn was konnte man im Jahre siebzehn schon verkaufen?” (*BT*, 38). Las infrecuentes referencias más generales a los acontecimientos históricos europeos o alemanes del momento correspondiente están dispuestas de tal forma por el narrador, que permanecen estrechamente unidas a la experiencia y especial cosmovisión infantiloides de Oskar Matzerath:

Zuerst kamen die Rugier, dann kamen die Goten und Gepiden, sodann die Kaschuben, von denen Oskar in direkter Linie abstammt. Bald darauf schickten die Polen den Adalbert von Prag. Der kam mit dem Kreuz und wurde von Kaschuben oder Pruzzen mit der Axt erschlagen. Das geschah in einem Fischerdorf, und das Dorf hieß Gyddanyzc. Aus Gyddanyzc machte man Danczik, aus Danczik wurde Dantzig, das sich später Danzig schrieb, und heute heißt Danzig Gdansk.

(...)

Ein zerstörerisches und wiederaufbauendes Spielchen treibend wechselten sich jetzt mehrere Jahrhunderte lang die Herzöge von Pommerellen, die Hochmeister des Ritterordens, die Könige und Gegenkönige von Polen, (...) Es kamen die Hussiten, machten hier und da ein Feuerchen und zogen wieder ab. (...) Der Friede zu Oliva. —Wie hübsch und friedlich das

klingt. Dort bemerkten die Großmächte zum erstenmal, daß sich das Land der Polen wunderbar fürs Aufteilen eignet. (BT, 470-471)

La historia de la ciudad de Danzig está abordada desde un punto de vista etimológico, literario o lúdico, logrando así desviar la atención de unas consecuencias más dolorosas y sangrientas de las luchas bélicas: éstas están referidas con diminutivos en términos de juego (“Ein zerstörerisches und wiederaufbauendes Spielchen”, “machten hier und da ein Feuerchen”), para terminar por describir la división del territorio polaco como una solución inmerecidamente llamada “Friede zu Oliva”. Oskar Matzerath combina, por tanto, una observación aparentemente objetiva del hecho histórico, para permitir entrever la verdadera crítica bajo la ironía cubierta de tono infantil.⁴³

Tratándose *HM* del relato autobiográfico de un pintor, el modo de transmisión de información posee un carácter más visual que el relato picaresco tradicional (más centrado en la insistencia sobre una decadencia física, sensorial, sobre el sufrimiento físico y psicológico del protagonista). La visualidad de *HM* es puesta en evidencia especialmente en su reflejo de la decadencia reinante en el entorno del protagonista.⁴⁴ El

⁴³ Además de la plasmación de los hechos históricos desde un punto de vista marginal infantiloides, Oskar asimismo recurre a la selección de los aspectos de hechos históricos exclusivamente relacionados con su entorno más cercano. El lector percibe tan sólo parte de los sucesos, aunque recibe alusiones suficientes para la reconstrucción del suceso completo: “Der Krieg hatte sich verausgabt. Man bastelte, Anlaß zu ferneren Kriegen gebend, Friedensverträge: Das Gebiet um die Weichselmündung, etwa von Vogelsang auf der Nehrung, der Nogat entlang bis Pieckel, dort mit der Weichsel abwärts laufend bis Czattkau, links einen rechten Winkel bis Schönfließ bildend, dann einen Buckel um den Saskoschiner Forst bis zum Ottominer See machend, Mattern, Ramkau und das Bissau meiner Großmutter liegen lassend und bei Klein-Katz die Ostsee erreichend, wurde zum Freien Staat erklärt und dem Völkerbund unterstellt. Polen erhielt im eigentlichen Stadtgebiet einen Freihafen, die Westerplatte mit Munitionsdepot, die Verwaltung der Eisenbahn und eine eigene Post am Heveliusplatz.

Während die Briefmarken des Freistaates ein hanseatisch rotgoldenes, Koggen und Wappen zeigendes Gepränge den Briefen boten, frankierten die Polen mit makaber violetten Szenen, die Kasimirs und Bathorys Historien illustrierten.” (BT, 40-41)

La primera parte de la cita se sitúa en un plano de referencia general, mientras que la segunda supone un salto hacia un aspecto muy concreto, una consecuencia muy parcial; este segundo párrafo establece, no obstante, la conexión entre la macro y la microhistoria: la alusión a los sellos sirve para unir la historia oficial de Europa con la historia familiar, pues la consecuencia que realmente afectará a Oskar será la decisión de Jan Bronski, supuesto padre ilegítimo de Oskar, gran coleccionista de sellos y centro del siguiente párrafo, de ingresar en el Correo Polaco tras la Primera Guerra Mundial.

⁴⁴ Además de esta visualidad proporcionada por el derrumbamiento físico de los espacios, la capacidad del narrador de reunir y yuxtaponer desordenadamente distintas imágenes a través del monólogo interior destaca la fragmentariedad tanto interior como exterior, así como la convivencia de estos fragmentos tanto en la mente como en el exterior: “The interior monologues which Cary employs (...) achieve a remarkable wedding of the contemplative, the poetic, and the visual;” Robert Bloom: *The Indeterminate World: A Study of the Novels of Joyce Cary*, Philadelphia 1962, pg. 101.

desmembramiento del entorno de Gulley Jimson está ejemplificado con el recurrente motivo del derrumbamiento y decadencia de los edificios seleccionados por el artista, bien como residencia o bien como espacio de creación:

I could see my studio from where I stood, an old boathouse down by the water wall. A bit rotten in places, (...)

Well, I thought, the walls and roof are there still. (...) The top of my boathouse suddenly nodded its head at me, (...) Then I saw that a couple of kids were taking a plank off the roof. More patrons, I thought. When they saw me coming, they slid off the roof and ran. (...) I didn't need to unlock the door. Somebody had done it for me by knocking off the hasp of the padlock. (...)

There was nothing inside except a lot of pools on the floor from last night's rain. (...)

Just then a stone came and knocked out the last window pane that wasn't broken already. (*HM*, 4-5)

A este submundo inferior se le opone la alta sociedad londinense despreocupada por las necesidades materiales suficientemente cubiertas.⁴⁵ En esta misma línea de acción de yuxtaposición de mundos opuestos actúa el narrador de *LLDR*, quien tiende a escindir la totalidad de una imagen en dos fracciones bien delimitadas.⁴⁶ Tras una infancia retratada en torno a dos figuras opuestas —en cuanto que la figura paterna desaparece tempranamente por una grave enfermedad contraída a raíz de su duro trabajo y la figura materna está presentada como adúltera y beneficiaria de la recompensa monetaria por la muerte del marido—⁴⁷ y la estancia en el correccional marcada por dos referencias opuestas —el director del centro y la figura paterna—, la sensación de fragmentariedad

⁴⁵ El desmembramiento que afecta a este círculo radica, no obstante, es su desorientación respecto a las grandes corrientes de arte y de pensamiento. Jimson observa la ausencia de espíritu crítico en las clases con acceso a la educación y la cultura superior. La fuerza de las modas arrastra el dinero del mecenazgo desde las obras verdaderamente artísticas hasta los ejemplares de corrientes percederas.

⁴⁶ La caótica inestabilidad y fragmentariedad está formulada en forma de yuxtaposiciones binomiales. La oposición entre 'yo' y 'ellos', 'dentro' y 'fuera', 'in-laws' y 'out-laws' y 'run' y 'race' simplifica y organiza en una forma un tanto maniquea la realidad.

⁴⁷ La posición intermedia del protagonista en los conflictos familiares propician el talante negociador y tanteador del pícaro: "I'm making up for it by going over the rotten life mam led him ever since I can remember, knocking-on with different men even when he was alive and fit and she not caring whether he knew it or not, and most of the time he wasn't so blind as she thought and cursed and roared and threatened to punch her tab, and I had to stand up to stop him even though I knew she deserved it. What a life for all of us." (*LLDR*, 49) La figura de Smith se decanta por el papel de víctima desempeñado por el padre en el marco familiar. La figura materna se convierte en la causa del conflicto y, sin embargo, la herencia parece haber transmitido precisamente a Smith la astucia, habilidad manual y rapidez mental de la madre. La voluntad lo orienta, no obstante, hacia la honradez del padre.

se va afianzando una vez recluido en el centro correccional: en ese microespacio social se exteriorizan las relaciones de poder y Smith aprecia las tensiones entre clases, así como el tratamiento paternalista de las autoridades. Desde su posicionamiento en el “interior” de un cautiverio, su visión permanece dual, su atención se centra normalmente sobre dos focos simultáneamente y despierta a la existencia de innumerables piezas fugaces y dinámicas subyacentes a la apariencia de un orden estático en el centro correccional. La realidad más allá de los muros del correccional corresponde a la sociedad británica de los años 50, con la política oficial conservadora predominante y el creciente protagonismo del proletariado. El relato de Smith y su visión crítica y subversiva permiten interpretar esa sociedad exterior en las mismas claves de contradicción y tensión en las que expone el microcosmos del correccional.

La ambigüedad de la situación de Smith entre la verdadera reclusión de un centro penitenciario en toda regla, el reclutamiento del ejército y un internado correccional para jóvenes provoca una cierta desorientación hasta que su habilidad para observar más allá de la apariencia le revela su verdadera condición:

...what’s the difference between the army and this place I’m in now? They can’t kid me, the bastards. I’ve seen the barracks near where I live, and if there weren’t swaddies on guard outside with rifles you wouldn’t know the difference between their high walls and the place I’m in now. Even though the swaddies come out at odd times a week for a pint of ale, so what? Don’t I come out three mornings a week on my long-distance running, which is fifty times better than boozing. (...) they called it [the borstal] a progressive and modern place, though they can’t kid me because I know it’s just like any other Borstal, going by the stories I’ve heard, except that they let me trot about like this. Borstal’s Borstal no matter what they do; (LLDR, 12)

Esta reflexión centrada en el concepto de libertad alude a la gradación a la que el sistema ha sometido una abstracción inconmensurable: el concepto de libertad parece estar presentado por la sociedad como una parcela fragmentable.⁴⁸ La única forma de combinar libertad con cautiverio está propuesta a través del comportamiento picaresco:

⁴⁸ En función del lugar y el objetivo con el que se recluye al individuo, éste disfruta de un tipo distinto de libertad: tanto el soldado como el adolescente en proceso de ‘corrección’ están oficialmente en libertad con determinadas restricciones, mientras los delincuentes adultos condenados y sentenciados pasan a ser prisioneros oficiales. La esencia presenta, no obstante, tal como la visión del pícaro lo demuestra, las mismas características.

el diseño de ciertas estrategias encubiertas para adquirir libertad de acción y pensamiento a pesar del confinamiento físico.

Las coordenadas de la existencia de Smith en el correccional están compuestas por aspectos detestables y deseables, polos distantes que complementan recíprocamente el fragmento opuesto: el adormilamiento de los centenares de reclusos y las autoridades despiertan en Smith el deseo de mantenerse vivo para superarlos; el hambre y el frío del entrenamiento de cada mañana fomentan el deseo del corredor por completar el circuito y llegar al calor del por otro lado frío recinto; las prédicas del director sobre la honradez como principio de la vida integrada en la sociedad conciencian al protagonista sobre la necesidad y legitimidad de ejercer la verdadera honradez y sorprender así a la autoridad. Estos descubrimientos de Smith se llevan a cabo tras su estudio y observación de pequeños detalles cotidianos, fragmentos de conversaciones con el director, fugaces recuerdos de experiencias del pasado y breves momentos de lucidez acerca de la verdadera concepción de la vida. Tanto las reflexiones del protagonista en el transcurso de su experiencia en el correccional como la labor relatora del narrador son fruto de un proceso de recopilación y síntesis de distintos fragmentos externos e internos de Smith.⁴⁹ Como momento decisivo en que estos fragmentos adquieren un sentido relevante para Smith se puede señalar la carrera: el redescubrimiento de su padre como ejemplo de coherencia consigo mismo se produce en el transcurso de la prueba atlética, en el transcurso de sus variados pensamientos acerca de sus distintas posibilidades de actuación en la carrera de cara al futuro. El recuerdo de la muerte de su padre proporciona a Smith la clave para su toma de postura, la clave para poder compatibilizar las presiones diversas del exterior.

⁴⁹ Hartwig Isernhagen alude a la ausencia de una consciencia homogénea en Smith, apuntando a una idea de heterogeneidad y multidimensionalidad: “Das Bewußtsein des Protagonisten bleibt der Ort jeglicher Konsistenzbildung, aber seine Homogenität ist nicht mehr gewährleistet, sondern es wird nun möglich, Schichten oder Bereiche in ihm anzusiedeln, die zugleich Schichten der Darstellung im Werk sind.” Hartwig Isernhagen: “Alan Sillitoe’s “The Loneliness of the Long-Distance Runner”: Versuch einer Literar- und Genrehistorischen Einordnung”, en: *Anglia Zeitschrift für Englische Philologie*, 99:1-2 (1981), pgs. 134-161, pg. 142. La consciencia picaresca se caracteriza precisamente por la multidimensionalidad.

2.4.5. Motivos y temas picarescos.

El entramado temático está formado por los omnipresentes ejes picarescos de la libertad, la soledad, las divergencias entre la apariencia y el fondo y la fortuna. La constante temática picaresca se materializa en el afán del protagonista, tanto por su supervivencia física como por su deseo de lograr mayor libertad (supervivencia psicológica e intelectual), en su viaje en soledad con sus placeres y miedos, en las sorpresas reservadas por una caprichosa y generalmente negativa fortuna, y en el choque entre un mundo dominado por unos principios distintos a los del recién iniciado protagonista.

El mensaje lanzado por el narrador acerca de la libertad y el libre albedrío se escinde en dos actitudes contrapuestas, tal como sucede en *LT*, *GA*, *VB* y otros ejemplos europeos de novela picaresca. El paradigma picaresco muestra la figura de un individuo con fe en la consecución de la libertad individual, a pesar de los obstáculos presentados por la sociedad. Por otra parte, sin embargo, los acontecimientos de la vida del pícaro y su situación al final del relato plasman la superioridad y eterno dominio —directo o indirecto— del entorno respecto al individuo. Esta oposición ofrece una doble visión del tema, un destino insalvable que niega la libertad y unos continuos intentos por medio de la acción y de la palabra por cambiar ese destino. El protagonista y narrador de las obras seleccionadas construye el concepto de libertad asimismo a partir de la carencia de ella: por ejemplo, episodios y motivos como los presentes en *BT* —el encuentro entre los jovencísimos Joseph Koljaiczek y Anna Bronski propiciado por una persecución por parte de la autoridad; el cese de crecimiento de Oskar como un acto de libertad, acto que traerá como consecuencia el distanciamiento con respecto a la mayoría y, por tanto, un estado de soledad— son recurrentes en los ejemplos elegidos.⁵⁰

⁵⁰ Entre estos motivos recurrentes se encuentran la infidelidad matrimonial, los altibajos económicos redundantes en la inestabilidad familiar, la imagen infantil de un mundo en el que las normas pueden ser evitadas y los estados adquieren el valor de provisionalidad, más que de estabilidad; por otra parte, la soledad del protagonista tras el abandono del hogar, la movilidad geográfica, profesional y social, los variados y fugaces lazos amistosos y amorosos establecidos en el transcurso de sus viajes, el uso en mayor o menor grado fortuito, en mayor o menor grado necesario de varias identidades, reproducen la transgresión observada en el pasado y ahora ejercida como ejemplo de la libertad aspirada. De un primer estado de inconsciencia sobre la existencia de tal concepto de libertad (fase infantil), aunque a ritmos

El tema central de la libertad está tratado en *HM* de una forma explícitamente más filosófica que en la mayoría de novelas picarescas, incluso en mayor medida de forma más literal que otros relatos picarescos ya mencionados del siglo XX. La condición de artista del narrador y sus constantes alusiones al pensamiento y obra de William Blake, así como las referencias a Spinoza y Platón descubren una profundidad filosófica y reflexiones más seculares que en los antecedentes picarescos. La contraposición entre el pensamiento de Blake y la filosofía de Spinoza sirve para exponer la filosofía picaresca contextualizada en el siglo XX. La oposición entre el albergar diarias aspiraciones en la vida humana y la supervivencia resignada y agradecida por el mero privilegio de la vida implica el dilema entre dos modos de vida entre los que el pícaro debe decantarse. Aunque Gulley Jimson se declara optimista e incansable; sin embargo, entre las palabras finales del relato se asoma en el pícaro la filosofía cínica y, en cierto modo, próxima a la doctrina de Spinoza, tan denostada durante su vida: “A man is more independent that way, when he doesn’t expect anything for himself. And it’s just possible he may avoid getting in a state.” (*HM*, 311)

Del mismo modo que en *LT*, *GA*, *VB* y sus descendientes literarios, la libertad no está comprendida de otro modo que en soledad. La orfandad y los primeros abandonos por parte de los protectores se convierten en plasmación de una primera condición necesaria —tanto física como psicológica y emocional— para el proyecto de creación individual del propio destino.⁵¹ En *BT* la soledad adquiere una dimensión no sólo física,

distintos, el protagonista de las obras estudiadas evolucionará hasta considerar la búsqueda y conservación de libertad como su principal objetivo (maduración como pícaro): “Tenía trabajo, pero no me bastaba; quería viajar y el trabajo me lo impedía. Trabajar y viajar, no trabajar y quedarme. Quería elegir mi destino, no aceptar el que me dieran. Bueno, ¿adónde quieres ir? No lo sé: al norte, al sur;” (*HL*, 92). El continuo choque con la autoridad y la sensación de estar rodeado de límites invisibles pero insalvables son combatidos por Aniceto Hevia, como en el caso de otros pícaros, con la movilidad geográfica ejercida ilegalmente: la libertad de Aniceto Hevia está unida, como en el caso de todo pícaro, a la transgresión legal o social.

⁵¹ Las relaciones personales, incluso profesionales, establecidas, tanto por Lázaro de Ledesma, Oskar Matzerath, Felix Krull, Smith y Gulley Jimson, como por Aniceto Hevia nunca dejarán de ser provisionales. La ruptura de estas relaciones profesionales y personales termina siendo un acto de libertad por parte del pícaro: éste acaba tomando las riendas de su viaje dentro de los límites de la fortuna. Al final del relato de *NADLT* la posición aludida tras la licencia del ejército representa la vuelta a la situación más próxima a la total libertad: continuar el camino por los pueblos y ciudades de España; de esta forma la acción de caminar concreta el concepto abstracto de libertad: cuando Lázaro deja de caminar —a pesar de los amargos momentos que el caminar trae consigo en su vida— afirma “¡Allí acabó mi libertad!”

psicológica y emocional, sino también moral. Al margen de los sucesos históricos de su infancia y adolescencia causantes de la inestabilidad familiar, tanto en cuanto a su situación material como en cuanto al número de sus miembros, tras cada muerte en la familia Oskar Matzerath se sumirá en una soledad emocional por la pérdida en sí y en una soledad moral por su conciencia de culpabilidad en las muertes producidas. Al otro extremo de esta exposición de la soledad como situación ideal del pícaro para seguir un camino óptimo hacia sus intereses, al mismo tiempo que como un estado inevitable ante la fortuna, se encuentra *HL*. Muy al contrario, la soledad circunstancial y vital es concebida por el protagonista de *HL*, no como el camino más propicio para el ejercicio de la libertad, sino como fuente de angustia y sentimiento de desamparo.⁵² La dimensión existencialista de esta novela, más ampliamente tratada en el análisis individual de la obra, coincide con el tono existencialista de parte de la literatura europea posterior a 1945. Especialmente los temas de la libertad y soledad del pícaro plasmarán esta dimensión más filosófica de la picaresca en el siglo XX.

El insalvable abismo entre la parte interna del individuo y la apariencia externa es de recurrente presencia en los textos estudiados. En *BT* es posible encontrar en este

(*NADLT*, 227). La interpretación del caminar como la forma de libertad más apropiada para su trayectoria vital llega tan sólo en la madurez de Lázaro: “Era ya un hombre, y los miedos, las hambres y las calamidades habían sido mi única escuela. Cada vez que un golpe torcido me hacía levantar el vuelo, los pensamientos, tanto buenos como malos invadían mi mente hasta que la necesidad llegaba a darlos de lado. Entonces se me ocurrió cavilar, (...) sobre los felices mortales que nacen, viven y mueren sin haber salido de tres leguas a la redonda de su pueblo, y pensé, ¡sólo Dios sabe con qué ansia!, en lo dichoso que sería parándome para terminar mis días en las primeras casas que encontrase. (...) Pensé que el correr campos y pueblos, como empujado por el aire, había de ser mi eterno destino, y a él no quise oponerme;” (*NADLT*, 219-220). Del mismo modo, la libertad será ejercida por Smith durante y a través del acto de correr: así, la soledad física, pero especialmente psicológica y emocional, será condición permanente de Smith, pues el motivo del entrenamiento físico para la prueba de atletismo sirve de pretexto concreto para el desarrollo temático de los conceptos abstractos como la soledad vital y la libertad moral e intelectual independiente del confinamiento espacial.

⁵² “La soledad me asusta: quiero estar entre hombres y mujeres, y más que entre mujeres entre hombres a quienes acercarme y pedir consejo o ayudar en sus trabajos, si son livianos. Los que pasaban me miraban con curiosidad y hasta con cierta extrañeza y estaba seguro de que, alejados unos pasos, se volvían a mirarme.” (*HL*, 82-83) La soledad se convierte en un estado permanente de Aniceto tras la muerte de su madre: la repentina orfandad, su salida al mundo, el primer choque con una fuerza superior (Isafás), su ocasional unión con colectivos marginales o de bajo estrato social, la independencia conservada respecto a dichos grupos, su soledad en la cárcel, su fortuita participación en el motín y las peculiares amistades establecidas —inmediatamente truncadas o dominadas por una peculiar distanciamiento emocional— son motivos concretos que ejemplifican esa soledad vital. La soledad, que al principio de su vida en solitario Aniceto percibe como situación física y emocional debido a las circunstancias de la vida, acaba siendo considerada como un estado permanente emocional, tanto como intelectual y existencial.

marco temático motivos tales como la presencia de dos figuras paternas, representando la oficialidad y oficiosidad; la voluntaria apariencia infantil de Oskar en pos de una existencia social más placentera; la consecuente imagen de extraño niño prodigio al mostrar sus aptitudes artísticas ajenas a un niño convencional; y la constantemente marginal situación geográfica del narrador-protagonista unida a la recurrente visión (desviadamente) panorámica de su entorno familiar sentado a la mesa camilla, tanto en su parte oculta —bajo la mesa— como en la externa —sobre la mesa—. ⁵³ Las alusiones a la divergencia entre el lenguaje y la realidad designada se convierten en una constante en el relato de Smith, como paralelismo con la insistencia del pícaro tradicional en la falsedad de las apariencias sociales. El foco de la inestabilidad y carácter fragmentado de la realidad, tanto del mundo más allá de los muros del correccional como del microcosmos del centro, está situado por Smith en la ambivalencia de la palabra: el término de “honestidad” en boca del director aludirá a un concepto distinto al interpretado por Smith, de ahí la incomunicación o la ambigüedad y la formación fragmentaria de la realidad desde el punto de vista del pícaro Smith. La agudeza mental, visual y lingüística de Smith le permite ser consciente del distinto uso que distintas capas sociales hacen de unos mismos términos lingüísticos. El relato servirá así para revelar al lector esa incoherencia entre el discurso y las acciones de sus superiores, frente a su propia coherencia.

⁵³ En *FK* se podrán hallar recursos picarescos de engaño tales como la presentación de la narración como una confesión; la inclusión del decisivo momento de la iniciación, en la que el protagonista alcanza un estado de desilusión prevaleciente hasta el final de su experiencia; la concepción determinista de la vida en oposición a los intentos del pícaro por vencerla; el uso de la mentira como medio para evitar obligaciones y salvar situaciones comprometidas; o la mera apariencia de integración en el sistema se convierten en muestras ejemplares del contenido abstracto que planea sobre las anécdotas de la novela. Asimismo Lázaro de Ledesma dirigirá la propuesta de su moral personal al abismo existente entre la primera apariencia de los amos hallados en su camino y los verdaderos principios que rigen su comportamiento. Las maldades que observa en el mundo están clasificadas en verdaderas crueldades, causa de sufrimiento excesivo (como aquellos castigos infligidos al ingenuo Lázaro), y necesarias tretas y mecanismos para la supervivencia. Los principios defendidos por Lázaro son contradictorios y de doble filo, incluso abiertamente transgresores: “El que sin apuro esquilmar a sus amigos por mal nacido deberá tenerse, que para aprovecharnos de ellos a diario ya nos topamos con desconocidos que nada podrán echarnos en cara.” (*NADLT*, 37) La inocencia de Lázaro queda descartada tras esta declaración, a pesar de que el comienzo de la afirmación adquiere tonos morales. La exposición moral del pícaro, por tanto, pasa por las afirmaciones paradójicas en las que su moralidad “amoral” y práctica es descubierta y por la crítica de ciertas actitudes generales que él mismo mantiene y de los que se beneficia. El mensaje de Lázaro de Ledesma sigue un doble filo muy similar al de Lázaro de Tejares.

En cuanto al tema tan profundamente picaresco como la fortuna, ésta adquiere tintes menos dramáticos en los ejemplos picarescos del siglo XX. La excepción estará representada por Lázaro de Ledesma, quien se presenta víctima de la fortuna —jamás favorecido por ella— al modo picaresco tradicional (*NADLT*, 129-130): el motivo de la fortuna sirve además en *NADLT* de igual modo que en los modelos picarescos tradicionales para justificar cambios, sorpresas y nuevos comienzos en el pasado relatado, al mismo tiempo que las alusiones victimistas del narrador advierten de los acontecimientos del futuro y destacan su propia ingenuidad del pasado. Forzar la fortuna será un error que el pícaro paga continuamente: las tretas en las que Lázaro participa en su etapa con los músicos son llevadas a cabo con éxito hasta dar con el proyecto más ambicioso. Cuando los músicos mienten con fines monetarios sobre la penosa situación de Lázaro, el pueblo de Lumbrales se vuelca en su causa, pero al descubrirse la mentira el éxito se convierte en persecución y huida de los músicos con el dinero recaudado y la humillación del más ingenuo Lázaro (*NADLT*, 74).

Al margen de la mencionada excepción, en algunos pícaros del siglo XX el poder de la fortuna es presentada incluso como una fuerza dominable, como en el caso de Felix Krull y Oskar Matzerath. En realidad, la suerte, las hadas o la fortuna parecen ayudar a Felix Krull, quien se define como un *Sonntagskind* (de buena estrella) desde el comienzo e insiste en su extraordinaria buena suerte. A pesar del tono más positivo del relato de Felix, la absoluta influencia determinante de la fortuna en la vida humana no deja de marcar la concepción vital de *FK*: aunque de forma positiva, la fortuna está unida en *FK* a la libertad del ser humano. Por otra parte, el poder de dominio sobre la fortuna, proclamado por Oskar Matzerath como una aptitud exclusiva en su condición de criatura peculiar, está sin embargo considerado como un caso de trastorno psiquiátrico por la autoridad médica: los actos presentados como triunfales por Oskar sobre la aleatoria fortuna serán interpretados como signos de locura por el exterior. En los demás textos analizados la fortuna sigue manteniendo una influencia determinante insuperable propia de la picaresca tradicional, aunque el tema estará concretado en motivos distintos al paradigma de los siglos XVI y XVII. La fuerza de la fortuna ha sido sustituida en la novela de Cary por el arrasador poder de los genes artísticos: el narrador

de *HM*, retrata su condición de artista como una enfermedad hereditaria, insalvable, un destino genético, una fuerza superior —“I had a bad infection, galloping art” (*HM*, 56)—.⁵⁴ En *HL* el concepto de la fortuna surge puntualmente combinada con el concepto de casualidad. Los pensamientos surgidos en su mente en su primera visión del motín en las calles de Valparaíso pueden ser extrapolados a su concepción del mundo como un gran caos con sus propias leyes insondables:

¿Qué quieren conmigo, que tengo bastante con los certificados y con la ausencia de mi amigo? Se mueven, inquietos, agachándose y recogiendo algo que resultan ser piedras o trozos de baldosas o de asfalto. No es mi persona, de seguro, quien los reúne y no tienen nada que ver conmigo; me son desconocidos. Únicamente la casualidad, una casualidad dinámica, los reúne a mi alrededor; pero, sea como fuere y si no es mi persona el foco de atracción, la mía u otra cualquiera, algún motivo tiene que haber, uno cualquiera, para reunirlos. Y de pronto desaparecen, vuelven y se van, llevados por alguna desconocida fuerza y se oye el tropel de sus pisadas y el ruido de sus zapatos sobre las aceras y gritos y voces y frases y risas. De nuevo quedo solo, pero ya no puedo volver a los certificados ni a los barcos ni al mar;” (*HL*, 93)

La visión ofrecida por Aniceto Hevia en su primera mirada a los manifestantes es equiparable a un primer descubrimiento del funcionamiento del mundo: el narrador destaca la insignificancia del ser humano frente al poder de la casualidad. La fuerza del azar, junto a la injusta inferioridad del individuo frente a la autoridad, se convierte en un descubrimiento decisivo en la trayectoria picaresca. El pícaro planea su trayecto en función de dos grandes límites que nunca menosprecia: la despiadada ley de la casualidad y las incoherencias observadas por el pícaro en el funcionamiento del mundo. Desde una actitud picaresca la única reacción posible ante ellas consiste en su exposición ante el lector, absteniéndose de luchar abiertamente para vencerlas.

⁵⁴ Por otra parte, sin embargo, las reflexiones y palabras del Jimson nunca dejan de aludir a la esperanzadora capacidad humana de alcanzar la libertad: “Anarchists who love God always fall for Spinoza because he tells them that God doesn’t love them. This is just what they need. (...) Plantie has had a hard time and so he likes to be told that in God’s sight he is dirt. Plantie has been kicked about the world like a football, and so he likes to be told that he isn’t any better than a football, except to kiss the foot that kicks him. It makes him feel more brisk and independent. It gives him confidence in himself. (...) When you tell a man like Plantie that he isn’t free except to take it as it comes, he feels free. He says, ‘All right, let ‘em all come.’ But I didn’t like Spinoza. I haven’t got any self-respect, and besides, I’m an optimist. I get a lot of fun out of fun, as well as the miseries.” (*HM*, 84). Jimson defiende la responsabilidad individual de enfrentarse a la realidad y a la vida personal desde una actitud lúdica: la solución a los obstáculos ante la consecución de la libertad individual no radica en la aniquilación de las aspiraciones, sino en el disfrute de las anécdotas producidas en el camino.

3. BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL

Thomas Mann utilizó denominadores aparentemente tan diversos como *Schelmenroman*, *Künstlerroman* y *Bildungsroman* cuando se refería a su novela *FK* (1954),¹ lo cual refleja la heterogeneidad con la que el escritor se enfrentó al canon en el proceso de creación de *FK*. Siguiendo la corriente típicamente común del siglo XX, Thomas Mann estableció conexiones de referencias varias —i.e. paralelismos, oposiciones, ironías, parodias, repeticiones— con distintos cánones y obras concretas. El autor alemán no interiorizó de forma consciente el canon picaresco hasta la segunda fase de escritura de la novela —entre 1951 y 1954. Tras la escritura del primer tercio de *FK* entre 1910 y 1913, Mann no volvió a ello hasta décadas más tarde, durante las cuales se había decantado por otros proyectos y había entrado en contacto con novelas picarescas que en 1913 aún no conocía.²

FK surgió como un intento de crear una obra que combinara por primera vez dos elementos muy distintos. La figura protagonista estaría inspirada por la lectura de *Ein Fürst der Diebe. Memoiren* (1905) y por su continuación *Gescheitert. Aus dem Seelenleben eines Verbrechers* (Schneider 1976: 3-4; Sebastian 1986: 134): estas dos obras contenían las memorias de un *Hochstapler* rumano llamado Georges Manolescu. En segundo lugar, Mann se propuso combinar esta figura protagonista con reflexiones

¹ Un primer fragmento de la novela, que constaba tan sólo del primer libro de los tres que están incluidos en la versión de 1954, fue publicado en 1937. Esta primera publicación ya sugirió al germanista Oskar Seidlin el paralelismo entre *FK* y *LT*, tal como lo expuso en su ya citado artículo “Pikareske Züge im Werke Thomas Manns” (1955).

² Entre los proyectos se encontraba *Joseph und seine Brüder*, una serie de novelas cuyo protagonista encarna la figura del artista en la sociedad de finales del siglo XIX. La elaboración del tema del arte guió a Thomas Mann a reflexiones varias sobre los paralelismos entre la delincuencia y el arte. Al mismo tiempo, el espacio entre la primera y segunda fase de creación de *FK* había dado lugar a la lectura de *SS* por parte de Mann.

sobre el artista en una fórmula similar a *Dichtung und Wahrheit* de Goethe. El autor alemán deseaba proponer una figura artística distinta a la dualidad romántica burgués-artista que había tratado en *Tonio Kröger*: la influencia de Nietzsche sobre Mann es apreciable en sus reflexiones de la época sobre la imposibilidad de la continuación del artista romántico en la sociedad contemporánea. Mann necesita crear una nueva figura de artista, en una mezcla entre artista y delincuente, en la línea de su opinión sobre la “Fragwürdigkeit des Typus Künstler, dieser Kreuzung aus Luzifer und Clown” (Mann 1990b: 18). Cuando en 1947 retoma el fragmento ya escrito y publicado de *FK*, la orientación hacia el modelo de la novela picaresca es ya consciente en el autor, puesto que en una carta a Agnes E. Meyer escribe textualmente que dirige “...den Ausbau des Felix Krull-Fragments zu einem modernen, in der Equipagenzeit spielenden Schelmen-Roman” (Mann 1990a: 557).

Por otra parte, en una de las entrevistas concedidas en 1954 con ocasión de la publicación de la novela, Mann demuestra la heterogeneidad del texto al referirse a él con diversos términos: mientras en primer lugar afirma “im übrigen gehört es [das Buch] zum Typ und zur Tradition des pikaresken, des Abenteuer-Romans, dessen deutsches Urbild der >Simplicius Simplicissimus< ist” (Mann 1990c: 530), más tarde en la misma entrevista aludirá a *FK* como un “humoristisch-parodistischer Bildungsroman”.

3.1. La contribución de los rasgos supuestamente “antipicarescos”.

El resurgir de la novela picaresca se ha visto, sobre todo, como expresión literaria de la conciencia de crisis del siglo XX, puesto que estas novelas consideradas herederas de la picaresca muestran interés por trazar el retrato de un mundo convertido en inhumano, corrupto, alienante y experimentado como caos. Los modernos seguidores de los antiguos pícaros tienen nuevas experiencias, quizá nuevas funciones y rasgos picarescos concretados frecuentemente de distinta forma. Se hablará de novela picaresca sólo cuando, además de ciertos rasgos formales y temáticos tratados ya en el capítulo anterior, la figura central conserva el cuestionamiento moral y la astucia del antiguo pícaro, es decir, cuando su carácter de *outsider* le lleva a cierta escaramuza transgresora,

incluso en algunos casos delictiva, con la sociedad establecida. Al igual que Jacobs (1983: 108-109) no encontramos mucho sentido a ampliar el concepto concediéndole el sentido de *pikareske Heilige* (Lewis 1959), de figura totalmente positiva, intachable, mártir, en definitiva, ejemplo a imitar en un mundo indeseable.

3.1.1. Nacimiento y formación de un pícaro en el mundo burgués.

Desde el punto de vista de la crítica historicista (Chandler 1899; Parker 1967; Del Monte 1971; Castro 1935; Castro 1948; Castro 1952; Belic 1963; Belic 1977; Tierno Galván 1974; Blanco Aguinaga 1957; etc.), la procedencia burguesa de Felix Krull le impide pertenecer a la familia de los pícaros: Felix Krull no se encuentra en un contexto histórico-social de proliferación de mendigos, judíos marginados y tiranía de la honra (aunque sí de inestabilidad económica y social). Realmente, en el capítulo anterior se han referido los hechos histórico-sociales concretos del siglo XX comparables con otros sucedidos en los siglos XVI y XVII, estableciendo así una conexión entre el pícaro tradicional y el resurgir del pícaro en unas distintas coordenadas. La pertenencia de Felix Krull al estrato social burgués corresponde a esta concreción de un universo picaresco en la Alemania de principios del siglo XX. En efecto, frente a las sociedades recreadas en las novelas picarescas tradicionales, Thomas Mann, a pesar de publicar la versión definitiva de su novela en 1954, aunque comenzada ya en 1910, sitúa la acción en la Alemania burguesa previa a la Primera Guerra Mundial.

Una segunda objeción al nacimiento de un pícaro descendiente de un entorno burgués podría ser presentada por aquellos que defienden estrictamente la máxima determinista de Chandler y, más adelante, de Mireya Suárez: “el individuo es la resultante del paisaje” (Suárez 1926: 154) o bien la afirmación, no menos determinista, de Walter Seifert acerca de la existencia del pícaro como producto del entorno y, sin embargo, gracias a su intelecto y vitalidad, luchador en pos de su propio camino. Existe una clara diferencia, no obstante, entre ambas afirmaciones, pues, mientras que en opinión de Suárez el mundo que rodea al niño más tarde formado como pícaro recibe la responsabilidad y el poder absolutos para la configuración del pícaro —y a respecto Jacobs (1987: 61) parece estar de acuerdo—, Walter Seifert incluye como factor

decisivo la interacción entre individuo y sociedad: “Das Pikareske steckt im Detail, da es auf Grund einer direkten Wechselwirkung zwischen dem Pikaro und seiner Umwelt in einer konkreten Situation entsteht.” (Seifert 1976: 201).

No sólo un mundo corrupto y ofensivo para el protagonista es característico de una novela picaresca, sino también la actitud del protagonista —de supervivencia material y psicológica sin escrúpulos— frente a su entorno familiar y social (Guillén 1971c: 77; Ter-Nedden 1973). Las novelas picarescas tradicionales comparten entre sí un determinado tipo de sociedad en torno al protagonista: sociedad barroca, de difícil movilidad social con éxito duradero, basada en unas clases pudientes con unos principios morales sacralizados, tales como la honra, la limpieza de sangre y el honor, pero en el fondo consistentes en apariencias engañosas mantenidas de cara a la vida pública, sociedad indiferente u hostil para con el protagonista originario de los estratos más bajos de la sociedad, etc. Las citadas novelas de los siglos XVI y XVII asimismo comparten otro rasgo no menos determinante y pertinente: todas presentan como protagonista a un individuo de una psicología determinada que interactúa con un entorno similar en todas las obras narrativas picarescas, pero que además de ello a consecuencia de dicha interacción desarrolla una misma visión de su entorno, que actúa siguiendo una misma pauta, y adopta una misma filosofía de la vida. El pensamiento del protagonista adquiere tanta importancia como el entorno ciertamente en parte causante del mismo.

La sociedad predominante en la novela de Mann se define como burguesa, cronológica y cualitativamente distante —en su superficie— de la sociedad barroca trazada en la novela picaresca tradicional. La distancia cualitativa apreciable entre la sociedad recreada en la tradición picaresca y en la versión moderna de *FK* puede resumirse en tres puntos: por una parte, una diferencia obvia consiste en la ausencia de hambre y necesidad material urgente como primeras condicionantes de la acción del protagonista; por otra parte, desde el comienzo de la narración en *FK* se retratan de forma cercana las clases sociales mayoritarias y respetables de la época (burguesía y aristocracia), debido al nacimiento del protagonista en el estrato medio-alto de la sociedad; y, por último, el narrador insiste constantemente en la posibilidad de

movilidad y/o intercambio social siempre y cuando el individuo lleve a cabo una actuación —quizá fortuita— personal apropiada a las circunstancias.

La pobreza del pícaro y su pertenencia a las clases bajas —incluso a un entorno social marginal— como herencia recibida de la familia se erigen en los estudios historicistas e inmanentistas sobre la novela picaresca como rasgos constitutivos de la misma (Blackburn 1979: 33; Blazer 1995: 109; Del Monte 1971: 59-60; Deyermond 1975: 92; Lázaro Carreter 1983: 37; Maravall 1986: 105; Monteser 1975: 12; Rey 1990: 72; Rico 1970: 101; Sebastian 1986: 136). La novela picaresca ha llegado a ser denominada como la “epopeya del hambre” (Súarez 1926: 171). Por tanto, el protagonista Felix Krull, una figura presuntamente picaresca rodeada por una sociedad de bienestar y originaria de una clase social “gobernante”, supone para estos críticos una contradicción para con los ejemplos concretos del pícaro tradicional: para quienes conciben al pícaro exclusivamente como una figura acuciada por la necesidad material, procedente de los estratos más bajos de la sociedad y delincuente y estafador por necesidad física y psicológica, Felix Krull no responde a la imagen descrita. Krull se presenta como un joven de infancia acomodada, educación refinada y sensibilidad artística cuyo bienestar económico se trunca tras la ruina de la familia. Ni siquiera en los momentos económica y socialmente más críticos de la vida del protagonista de *FK* la situación alcanzará las graves cotas de necesidad material observables en la novela picaresca tradicional: Krull no llega a vagabundear en el sentido estricto de la palabra, no llega a pasar hambre, ni da noticias de haber entrado en contacto con el entorno de la delincuencia por necesidad, sino más por una necesidad lúdica de transgresión (Bauer 1993: 164). La visión del narrador —en su mirada retrospectiva y narración en primera persona—, por tanto, no se caracterizará por la crudeza que marca la narración de la infancia de Lazarillo. Los primeros años de la vida de Krull contrastan, no obstante, con la repentina inseguridad en la que se suma su vida tras el golpe de la mala fortuna.

En principio, el abismo entre la infancia acomodada y protegida de Felix y su inauguración de la edad adulta parece ser mayor que en el pícaro tradicional: mientras Lázaro y sus sucesores crecen conviviendo con, y asumiendo como natural, la necesidad cotidiana y respirando la fuerte censura social que condena a su familia, el niño Felix

debe adaptarse a un cambio ciertamente repentino, pues pierde simultáneamente a su padre y el bienestar que ha asumido, en su condición de niño, como modo de vida natural y permanente. En *FK* en este sentido se agudiza el abismo entre una situación de bienestar experimentada como realidad tangible y una inestabilidad infligida repentinamente por herencia: Felix tiene un papel tan pasivo como el pícaro tradicional en su obligada situación precaria y posterior salida al mundo, pero el bienestar material y social anterior ha sido automáticamente interiorizado por el niño Felix, mientras que la vida sedentaria, carente de necesidades y afín a la convención hace su aparición como una realidad lejana en la infancia del pícaro tradicional. No obstante, tanto en un caso como en otro, la más tierna e inocente infancia llega a su fin con una nueva situación para el niño, su estado de completa soledad.

A partir de la doble pérdida —emocional y material—, Krull se lanza en solitario —su hermana mayor Olympia ya ha contraído matrimonio y de su madre se despedirá muy pronto para viajar a París, tras una estancia juntos en Francfort marcada por la precariedad—, al mundo para defenderse por sí mismo, se deja guiar por las oportunidades, experiencias y las sensaciones ofrecidas por cada momento, entrando en contacto con una considerable cantidad y variedad de personas, profesiones y lugares y reuniendo así diversas experiencias fortuitas en el relativamente corto periodo abarcado en la narración.

A pesar de la diferente infancia de Felix y sus antecesores, sin embargo, la apreciación del pícaro tradicional sobre la inestabilidad de la vida y de la arbitrariedad de la sociedad coincide con la visión de Krull acerca de la fácil movilidad social y las continuas sorpresas que la vida aguarda al individuo (*FK*, 231). Aunque en estratos sociales y momentos históricos distintos, tanto Krull como Lázaro, Guzmán, Simplicius o Pablos conocen la posición transgresora de la frontera social, comparten el lugar marginal desde el que pueden observar esa sociedad.

Rodeado de un bienestar en el que todas las necesidades materiales están cubiertas, a Felix Krull le llegará un momento en que se produce una decisiva carencia

material³ que lo acerca a los sufrimientos del pícaro tradicional. El código social barroco de la Contrarreforma retratado en la novela picaresca gira casi exclusivamente en torno a la “honra”: ésta consiste, tanto en la pureza de la sangre cristiana —ajena a cualquier contacto con el judaísmo—, como en la práctica de los diez mandamientos. Los orígenes del pícaro tradicional están marcados por la carencia de ambas cualidades, por lo que desde niño conoce de forma inversa —a través de castigos impuestos a su familia por comportamientos condenados por la sociedad— los valores que rigen la sociedad barroca convencional. Más tarde descubre su propia gran carencia para un camino seguro al medro, es decir, su carencia de honra. Al mismo tiempo, descubre, sin embargo, la falsedad oculta tras ese eje del código social, pues la pureza de sangre será continuamente falsificada en la vida cotidiana y el cumplimiento de los mandamientos cristianos será ignorado e incluso disculpado siempre y cuando se mantenga la apariencia de honra. Este planteamiento será reproducido en *FK* en una sociedad distinta: la sociedad burguesa.

Los valores burgueses consistirán en las buenas maneras, formación cultural, disciplina, respetabilidad moral, esfuerzo individual para procurar un bienestar económico, etc. y estos valores darán como fruto una propiedad característica de la burguesía, el dinero. Felix Kull, gracias a su procedencia, conoce distintas vertientes de la sociedad burguesa: la apariencia de respetabilidad proyectada por su familia hacia el exterior, su verdadero funcionamiento cuestionable en cuestiones económicas y morales, y, por último, la reacción del entorno burgués ante la ruina de la familia Krull. Mientras la familia durante su época de bienestar económico ha transgredido las normas morales, no ha sido cuestionada su pertenencia a la burguesía. Una vez que desaparece el dinero, la familia Krull sufre el desplazamiento social: de ello se extrae la conclusión de que relevancia real no la tienen los valores burgueses inculcados, sino el dinero, el

³ Victor Lange concibe otro tipo de necesidad urgente además de la mera carencia material. Afirma que Krull se debe proteger de las cosas, pues le amenazan con tomarle de una forma muy inquietante: el mundo de las cosas se le aparece como engañoso y peligroso, no sólo para su organismo patológicamente sensible, sino también para su intelecto abierto y crítico. Krull aprende que las formas en las que el mundo funciona son sorprendentemente móviles, es cuestionable si pertenecen a la sustancia, parecen diluibles y ganan cada vez más evidentemente para Krull una preferencia seductora frente a la realidad pura (Lange 1975: 131).

verdadero y perenne valor burgués. Si Lázaro carece de honra, Felix desde la ruina familiar carece de dinero. Ambos elementos, honra barroca y dinero del burgués, cubren y salvan todas las demás realidades de la respectiva sociedad, ambos instrumentos construyen una apariencia que disimula y enmascara las verdaderas realidades. En ambas figuras dicha carencia determinará profundamente su línea vital, a pesar de los intentos por mejorar.

La actitud narrativa del narrador-protagonista Krull es interpretada en algunos estudios críticos como desenmascaramiento de la sociedad burguesa (Thomas & van der Will 1969; Wasmuth 1960; Günther 1955), fruto de la ironía y la parodia. Felix Krull es frecuentemente calificado como un burgués: Helmut Günther lo denomina como “der deklassierte Bürger” y como “ein verhinderter Bourgeois”(Günther 1955: 3) que conoce muy bien su clase y por eso puede manejarla y atacarla con sus propias armas. En realidad, Krull no critica la clase burguesa de forma directa, “tan sólo” intenta provocar una risa desencantada sobre ella con sus “juegos” de falsificaciones. Aunque en un entorno distinto, socialmente superior, Felix Krull también aspira a llegar a otras esferas, concretamente aristocráticas, por otra parte también parodiadas desde una actitud de artista (Will 1967: 41). Los aristócratas con los que Felix se identifica se caracterizan por su proximidad con el mundo del arte o por su comportamiento tan lúdico como el del artista.

Las aspiraciones de Felix Krull no se orientan exclusivamente al nivel material, sino a un plano más intelectual y artístico: Krull se lamenta de una pobreza espiritual e imaginativa. De este modo, si el pícaro tradicional aspira a convertirse en caballero, en un hidalgo, Krull anhela vivir en el mundo del arte, de la ilusión, del ocio, de la fantasía, aspira a la aristocracia del arte. El ideal del pícaro tradicional se basa en un bienestar material con el menor esfuerzo posible, en concordancia con la realidad de penurias en la que se contextualiza al pícaro, mientras el ideal de Krull se orienta hacia un bienestar intelectual, artístico y espiritual siempre con el menor contacto posible con el tedio de la rutina burguesa, de acuerdo con la sociedad que nos muestra con sus palabras. Lo que en la narración de Krull acerca de los juegos de infancia se dibuja como una riqueza infantil de fantasía, se convertirá en la edad adulta de Krull en su modo de vida. El

personaje creado por Thomas Mann concibe la vida como un continuo ejercicio de fantasía, para el que se prepara gustosamente en el transcurso de sus juegos y manifiesta su cosmovisión como un hecho aislado en su sociedad, como una actitud exótica que proviene de su talento innato, raro en su círculo; en cuanto a su fantasía se siente mejor dotado para el futuro que el resto de sus grises compañeros:

Welch eine herrliche Gabe ist nicht die Phantasie, und welchen Genuß vermag sie zu gewähren! Wie dumm und benachteiligt erschienen mir die anderen Knaben des Städtchens, denen dies Vermögen offenbar nicht zuteil geworden und die also unteilhaft der verschwiegenen Freuden waren, welche ich mühelos und ohne jede äußere Vorkehrung, durch einen einfachen Willensentschluß daraus zog!. (FK, 14)

Si la familia del pícaro sufre la necesidad predominante de las clases social y económicamente inferiores —necesidad meramente física, económica y social, en definitiva, material—, ésta adopta las medidas necesarias, dentro o fuera de los límites establecidos por el sistema, para cubrir dichas necesidades. Puesto que la pobreza que se aprecia en el entorno burgués a través de los ojos de Felix, empezando desde su infancia, se refiere a un ámbito distinto, concretamente a la vida espiritual, intelectual e imaginativa, las medidas que la familia Krull adopta para paliar esa carencia corresponderán a dicho ámbito. Si el bien innato de la infancia pasa por la fantasía e imaginación independiente de la realidad externa incontroladas, Felix se asombra precisamente por la ausencia de ella en el círculo —evidentemente social, aunque Krull no lo mencione explícitamente— en el que él está integrado. De las palabras de Krull se puede deducir que la necesidad de fantasía es tan acuciante para el desarrollo de un niño burgués como siglos atrás era la necesidad física y material para el crecimiento del pícaro.

La diferencia entre los compañeros del colegio y él mismo radicará en el modelo ofrecido por los padres. Felix aprenderá de su familia las fuentes más importantes de vivencias fantásticas: el padre, aunque empresario fraudulento, explica su proyecto como la realización de un sueño, el sueño de los consumidores; Krull desde la más tierna infancia asiste, a mayor o menor distancia, a las fiestas celebradas en su casa y que escandalizan a las familias respetables de la pequeña ciudad; asimismo es testigo de un romance. Por medio de sus palabras Krull transmite su orgullo por la pintoresca

infancia vivida en el seno de su familia, pues en las frases que le sirven de presentación incide en su “gute Kinderstube” (FK, 7), justificando su afirmación del siguiente modo:

ich stamme aus feibürgerlichem, wenn auch liederlichem Hause; mehrere Monate lang standen meine Schwester Olympia und ich unter der Obhut eines Fräuleins aus Vevey, das dann freilich, da sich ein Verhältnis weiblicher Rivalität zwischen ihr und meiner Mutter —und zwar in Beziehung auf meinen Vater— gebildet hatte, das Feld räumen mußte; mein Pate Schimmelpreester, mit dem ich auf sehr innigem Fuße stand, war ein vielfach geschätzter Künstler, (...) und mein Vater, (...) besaß viel persönliche Grazie und legte stets Gewicht auf eine gewählte und durchsichtige Ausdrucksweise. (FK, 7)

En esta primera alusión a la familia Krull el narrador se apresura a incluir elementos muy diversos y obviamente a su parecer pertinentes para el relato concerniente a su juventud. En realidad, la descripción niega las expectativas creadas por la afirmación anterior acerca de su buena cuna. Llama la atención el hecho de que el narrador se apresure, en primer lugar, a incluir la mención sobre la vida disoluta de su familia; en segundo lugar, e inmediatamente, insinúa de forma refinada y discreta el triángulo amoroso presenciado por los habitantes de la casa; más tarde indica la influencia del mundo del arte en su infancia; y, finalmente, informa sobre su admiración por la personalidad de su padre. Tan sólo a través de esta primera descripción de su infancia, Felix Krull incluye el elemento festivo que impregna continuamente la vida familiar según sus recuerdos. Por tanto, Krull se encuentra orgulloso de que su infancia haya evitado la monotonía típica de otras familias y que ello sea debido a que existe una preocupación paternal por el bienestar de los hijos.

Según el análisis realizado, se llega a la conclusión de que las experiencias por las que Felix pasa tienen una base común con las que marcan al pícaro tradicional; más aún, la forma de exposición de las mismas se basa en principios también presentes en la narración hallada en una novela picaresca. A pesar de tener en cuenta las mejores condiciones físicas, económicas y sociales referidas en relación a la infancia de Felix Krull, se constatan varios elementos típicos de la novela picaresca ya desde el primer capítulo de la novela que confirmarán el parentesco con el canon picaresco: el pasaje citado en relación a la información ofrecida por Krull acerca de su infancia nos remite incluso inconscientemente a la narración del pícaro, por lo que dicha observación conduce a la búsqueda de aspectos que confirmen las expectativas que despierta la

narración en primera persona de una voz que afirma disponerse a informar al lector de experiencias sufridas por él mismo y comienza por un topos tan picaresco como la ‘pre-historia’ en forma de relato de la genealogía familiar.

Siguiendo el modelo de la narración picaresca, el narrador combina rasgos contradictorios recíprocamente relativizantes en la descripción de sus orígenes. Afirma proceder “aus feibürgerlichem, wenn auch liederlichem Hause” (*FK*, 7): el comportamiento disoluto de la familia va en contra de la convención moral y los valores de la clase burguesa a la que pertenece. Tras la afirmación emitida a través de ejemplos concretos de la vida doméstica cotidiana, la información que Felix nos ofrece de su infancia en su presentación comienza a ser ampliada como en toda novela picaresca por los datos referentes a la genealogía familiar. Para ello, y como introducción y/o justificación de su propio comportamiento en la joven edad adulta, el narrador ofrece detalles sobre el pasado y las costumbres de cada uno de sus progenitores: tal como ocurría en *LT*, *GA* y otras novelas picarescas, el modelo de comportamiento del protagonista repetirá el esquema ejemplificado por los padres. A diferencia de Lázaro, Guzmán, Pablos, etc. Felix, sin embargo, no mantiene una actitud de igualdad para con el padre y la madre: mientras el pícaro tradicional da cuenta, encubre verbalmente y justifica si necesario, las actividades y características de ambos progenitores, Krull muestra una clara predilección por la figura masculina, mientras no duda en lanzar reproches a su madre.

La actividad económica de la familia presenta un carácter dudoso, al igual que en el caso del pícaro tradicional. A diferencia del narrador picaresco tradicional, Felix Krull no intenta encubrir las actividades del hombre de negocios; en realidad, Felix no oculta su orgullo por la fuente de ingresos de la familia: Engelbert Krull asegura el bienestar de su familia burguesa con un principio tan básicamente picaresco como el primar la apariencia sobre la realidad.

La abierta alusión de Krull a las acciones del padre no supone una acusación directa a la deshonestidad de las mismas. Como buen pícaro, Felix envolverá el hecho en un discurso bien premeditado, destacando lo positivo y mencionando ligeramente lo negativo: al abordar la naturaleza de la actividad empresarial de su progenitor, el

narrador aludirá al vino producido por la empresa familiar comenzando por la descripción del continente de ensueño en forma de una sugerente silueta femenina, un envase cuyos detalles serán descritos antes de pasar a la más escueta afirmación “Übrigens scheint es, daß die Beschaffenheit des Weines dieser blendenden Aufmachung nicht vollkommen entsprach” (*FK*, 10). Una vez más, la sospecha de fraude se trasladará al lector manteniendo una cierta distancia para con las voces acusadoras (“Übrigens scheint es”). En cambio, Felix reproduce literalmente la defensa construida por Engelbert Krull ante las acusaciones de fraude: “ich gebe dem Publikum, woran es glaubt. Außerdem sitzt die Konkurrenz mir im Nacken, lieber Freund, so daß es kaum noch zum Aushalten ist.” (*FK*, 10). Engelbert Krull explica sus operaciones empresariales en términos pseudo-compassivos o semi-religiosos al definir su negocio como una forma de hacer realidad las creencias y los deseos del público, además de intentar justificar el fraude por la necesidad: Felix en su vida más adelante y en su labor de narrador reproduce el modelo ofrecido por su padre.

La familia Krull, a pesar de la respetable clase social a la que pertenece, presenta una conducta moral claramente dudosa. La justificación que el pícaro tradicional lleva a cabo de las faltas delictivas y morales de sus progenitores se limita en *FK*, no obstante, a la figura paterna. En la descripción de la figura paterna es perceptible la tendencia del narrador a resaltar los rasgos positivos de su personalidad: “mein Vater, wiewohl dick und fett, besaß viel persönliche Grazie und legte stets Gewicht auf eine gewählte und durchsichtige Ausdrucksweise” (*FK*, 7); además se refiere a su figura como “armer Vater”, mientras más adelante tan sólo llevará a cabo una muy breve descripción de su madre, y precisamente intercalada en un reproche en cuanto a su comportamiento para con Engelbert Krull:

Übrigens hatte meine Mutter, die eine unscheinbare Frau von wenig hervorragenden Geistesgaben war, vollkommen unrecht, meinen armen Vater so unnachtsichtig zu behandeln, denn sie sowohl wie meine Schwester Olympia (ein dickes und außerordentlich fleischlich gesinntes Geschöpf, das später nicht ohne Beifall die Operettenbühne beschrift) gaben ihm an menschlicher Schwäche durchaus nichts nach; (*FK*, 18)

Esta alusión negativa a la madre y hermana ha servido para justificar y matizar la mancha moral que las repetidas infidelidades por parte del padre han traído a la familia.

Además de disculpar la infidelidad como debilidad humana, Felix Krull no duda en expresar su opinión sobre una de las causas para ella: el origen de la conducta irregular del padre —afirma el narrador— se encuentra bajo la responsabilidad de la madre, pues la apariencia insignificante de ésta y su carencia de talento no consigue motivar una personalidad como la de Engelbert Krull.

La relación extramatrimonial entre Engelbert Krull y la sirvienta Fräulein aus Vevey está retratada por el narrador como un dato naturalmente asimilado, del mismo modo que Lázaro de Tormes expone como un hecho normal la convivencia extramatrimonial de su madre con Zaide. En realidad, el narrador no incide en el carácter escandaloso, indebido o inmoral del hecho, antes bien se detiene en dos aspectos: en la rivalidad existente entre la señora Krull y la sirvienta-amante y en los sinceros sentimientos del padre hacia la joven: “In der Tat stellte mein armer Vater diesem Mädchen in verliebtem Sinne nach” (*FK*, 18). Además, incluye alusiones críticas a escenas eróticas protagonizadas por la madre y la hermana para contrarrestar las infidelidades paternas, insinuando además una mayor gravedad en los episodios eróticos protagonizados por la madre y la hermana. En todo caso, a través de estas técnicas Felix muestra su afinidad emocional para con la parte paterna de su familia, sin que ello implique una condena moral de la promiscuidad, infidelidad o goce sexual.

La primera mención del narrador a la empresa del padre está acompañada de un calificativo que avanza el fracaso sufrido en el futuro: “Mein armer Vater war Inhaber der Firma Engelbert Krull, welche die untergegangene Sektmarke >Lorley extra cuvée< erzeugte.” (*FK*, 9). Esta aclaración servirá para explicar la posterior marginación que Felix observará cuando la ruina empresarial trascienda al público y los Krull se conviertan en una lacra del círculo burgués. El rechazo de la sociedad será la más amarga experiencia de Felix Krull con la sociedad durante su infancia y adolescencia. Además, precisamente la ruina económica, y consecuentemente social, de la familia será una de las principales causas por las que Felix Krull se ve obligado a salir al mundo para su supervivencia económica. Este momento de salida al mundo se ha convertido en la novela picaresca tradicional en el inicio del aprendizaje del pícaro.

En la España del Siglo de Oro el pícaro insiste en la incesante actividad profesional de su familia, frente a las clases dominantes de cristianos viejos que rechazan el trabajo, considerándolo mancha irreversible para su honra. Al mismo tiempo, el pícaro también se refiere a la censura impuesta por la sociedad por dicha actividad profesional de su familia. Felix Krull es, por el contrario, un individuo nacido y formado en una sociedad burguesa, basada en el trabajo regulado y en actividades individuales; los acontecimientos económicos y morales protagonizados son tan censurados en su entorno burgués como los altibajos del pícaro en los siglos XVI y XVII. En el entorno social de la Alemania de principios de siglo destaca el fracaso empresarial de Engelbert Krull y la realidad ociosa de su familia. Aunque de forma inversa, en ambos casos se observa la marginalidad social y vital de sus respectivas familias. Así como Felix Krull ha interiorizado como hechos normales el mecanismo fraudulento de la empresa familiar y la filosofía de vida de su padre, también observa con complacencia el ambiente festivo de la casa.

A pesar de las voces que censuran la inmoralidad de la familia, Felix aspira a acceder al mundo de sus mayores, pues mientras sus padres se encuentran inmersos en un círculo en el que prima el placer, él, siendo niño, se ve sometido a la obligación de una regularidad impuesta por la escuela. Las fiestas de carnaval celebradas en la residencia familiar mientras la economía aún lo permite sirven para que el niño perciba desde la infancia la importante presencia de la ficción en su familia: frente a los deberes diurnos, la noche ofrece a Felix escenas de fantasía, en forma de máscaras utilizadas en un entorno lúdico aún tratándose del mundo de los adultos. El niño frente a todo lo que rodea a su familia (censura social, actividad empresarial, rivalidad sentimental, ambiente festivo, rutina ociosa, etc.) se siente doblemente marginado: en primer lugar, señalado por parte del entorno exterior por pertenecer a su familia y, en segundo lugar, apartado de los aspectos más atractivos de su propia familia por no ser aún adulto. Esta herencia familiar del gusto por el ambiente festivo y carnavalesco, sin embargo, también será desarrollada por el pícaro moderno por otras vías.

La cotidianeidad del niño Felix, a pesar de estar apartado de la ociosidad de sus mayores, ya contiene realidades, anécdotas y actitudes paralelas a las tretas del mozo-

pícaro para vadear sus obligaciones: pueden ser consideradas como elementos picarescos que más adelante evolucionarán hacia una juventud y madurez poco comunes en su entorno. Los recuerdos que Krull escribe acerca de su niñez, lejos de referirse a los valores burgueses aprendidos de una familia respetable, su escuela y compañeros de juegos, se centran en dos bases principales: en la peculiaridad de su familia, ya tratada, y en diversos juegos y trucos ideados para evadir la obligación diaria de un niño burgués, la asistencia a la escuela. El niño de precoces pensamientos y razonamientos maduros se siente, sin embargo, apartado de la festiva vida de los mayores de su familia, sufre las normas de la obligación mientras observa la transgresión de las normas sociales en sus propios progenitores. Felix desde temprano siente como injusta agresión la obligación cotidiana, el comportamiento establecido para su clase, el peso del nombre heredado: su naturaleza y sus deseos no parecen adecuarse a su destino.

Las condiciones sociales y económicas concretas que son expuestas como entorno más temprano del protagonista en *FK* responden al modelo burgués de la época, sin embargo, incluso en este estrato social se observa el nacimiento de un pícaro heredero de unos valores picarescos adaptados al marco correspondiente. La fórmula narrativa empleada por Felix Krull para el relato de su infancia contribuye a acentuar la correspondencia con las pautas narrativas de la novela picaresca tradicional, a saber, su presentación ante el lector mediante la referencia a la genealogía familiar, a las actividades económicas, sociales y morales de cada progenitor, a las carencias experimentadas durante la infancia, a las relaciones establecidas entre el núcleo familiar y el sistema social, y, por último, a la forma en que, como niño, el narrador ha ido asimilando el ejemplo familiar. Por otra parte, tras el desmembramiento familiar, el entorno burgués de Felix Krull se ha desvanecido junto con la figura paterna y las posesiones de la familia: tras una fase de transición emocional —una vez abandonado el pueblo natal de Rheingau, Felix Krull debe enfrentarse a la supervivencia en una gran ciudad, en compañía de su madre Frau Krull— y un nuevo estado económico-social inferior en Francfort, el protagonista comienza su andadura como burgués descartado por herencia y aventurero no clasificable por actitud.

3.1.2. **Medro de Krull: exitosa ascensión social bajo falsa identidad.**

El punto de partida de Felix en su trayectoria tras el abandono de la fase de formación familiar presentará unos condicionantes similares a los del pícaro tradicional: tras la ruptura con el pasado inmediato, el joven emprende un viaje hacia un lugar desconocido donde dará comienzo a una actividad profesional relacionada con la servidumbre en círculos sociales acomodados. El paso desde la protección familiar del pasado hacia el mundo profesional y de aprendizaje está unido, como en el caso de sus predecesores, a un personaje que marca fuertemente la infancia del niño. En *LT* la madre propicia la rápida maduración del pícaro, al empujarlo desde su absoluta niñez hacia el aprendizaje a las órdenes y la tutela del ciego; en *SS* el padre campesino, en vista del destrozo del hogar en manos de soldados, insta al pequeño Simplicius a unirse a ellos, mientras que en *FK* el padrino Schimmelpreester, tras la muerte de Engelbert Krull, es el responsable de enviarlo a París con la promesa de un puesto de trabajo por recomendación. Krull se dispone a aplicar el conocimiento adquirido en el círculo más reducido de su infancia a un campo mucho más amplio, en un espacio que ofrece un gran abanico de oportunidades: la promesa de movilidad social atribuida a grandes ciudades de fuerte actividad económica como Sevilla y a la corte en los siglos XVI y XVII se traslada en los primeros años del siglo XX al centro artístico, intelectual y cultural de Europa, París.

A pesar de la procedencia burguesa y cosmovisión aristocrática desarrollada por Krull ya durante la infancia, el comienzo de su carrera está marcado por el descenso a las capas más bajas del sistema burgués: el cambio traumático que da fin a su niñez le obliga a adquirir la consciencia sobre su gran carencia de dinero. La estancia en Francfort sirve de un primer paso para la asimilación de dicha carencia, mientras que la fase desarrollada en París enfrenta a Krull con la abundancia ajena: su quehacer profesional de camarero propicia la permanente constancia de sus carencias mientras observa la boyante riqueza de aquellos a quienes debe servir. La etapa transcurrida en Francfort ilumina a Felix su nueva situación en la sociedad, dando lugar a un proceso de asimilación tras un periodo de negación de la realidad, tal como se puede observar en la alusión del narrador a aquella época del pasado:

Ich schweige von dem schmutzigen Hospiz oder Absteigequartier, welches den Namen eines Hotels, den es sich anmaßte, keineswegs verdiente und wo meine Mutter und ich (...) aus Sparsamkeitsrücksichten mehrere Nächte verbrachten: und zwar ich für meine Person auf einem Sofa, das von beißendem sowohl wie stechendem Ungeziefer wimmelte. Ich schweige auch von unseren mühseligen Wanderungen durch die große und kaltherzige, der Armut feindlich gesinnte Stadt, auf der Suche nach einer erschwinglichen Wohnstätte, bis wir endlich, in geringem Viertel, eine eben leerstehende ausfindig machten, die den Lebensplänen meiner Mutter für den Anfang ziemlich entsprach. (FK, 77-78)

Aunque las condiciones materiales de madre e hijo han sufrido un gran cambio, el narrador se refiere a ellos en forma de negación, manifestando previamente su intención de silenciar esa realidad. Precisamente de esa forma los datos supuestamente silenciados, lejos de no llegar al lector, lo hacen con un doble significado: la constatación de la nueva realidad de la pobreza, así como de la actitud de Felix ante ella. Sin embargo, tras el viaje a París la actitud del joven respecto a su condición de individuo acomodado, destronado de su hogar, se presenta más adaptada a las circunstancias. El narrador alude claramente a varios desengaños a su llegada a la ciudad, concebida ésta en su mente como el centro del lujo, el arte y la libertad. Su situación material a su llegada a París se equipara con la de sus compañeros tanto de trabajo como de alojamiento: ocho individuos comparten una mísera habitación. La descripción del espacio destinado al alojamiento refleja ya en este punto de su andadura la aceptación del cambio de su vida. Sin embargo, en su descripción se destaca tanto su pasado rodeado de lujo como su presente inevitablemente unido a la clase trabajadora:

Sein Anblick [des Schlafrumes], als ich die elektrische Birne entzündet hatte, die nackt und bloß von der Decke hing, erregte in der Tat geringes Behagen. Acht Betten mit grauen Friesdecken und flachen, sichtlich längere Zeit nicht gewaschenen Kopfkissen waren kojenartig je zwei und zwei übereinander an den Seitenwänden angeordnet, und zwischen ihnen gab es bis zur Höhe der oberen Lager hinauf offene Wandborte, auf denen die Koffer der hier Nächtigenden untergebracht waren. Sonst bot das Zimmer, dessen einziges Fenster auf einen Luftschacht zu gehen schien, keinerlei Bequemlichkeit, und es war auch kein Raum dafür, da seine Breite bedeutend hinter seiner Länge zurückstand, so daß in der Mitte geringe Bewegungsfreiheit blieb. Man hatte wohl seine Kleider bei Nacht am Fußende seines Bettes oder auf seinem Koffer im Wandbort niederzulegen. (FK, 138)

La desnudez que aprecia en primer lugar, la sensación de repulsa, suciedad, la falta de comodidad representan el contraste de su pasado material con su presente. La relativamente breve, pero explícita descripción de su nuevo alojamiento supone un paso hacia adelante en la maduración psicológica de Felix, mientras que trae a la memoria la

detallada descripción de su hogar en Rheigenau (*FK*, 10-11), por tanto, un paso atrás en su evolución económica y social. Esta progresiva degradación de los espacios que rodean a Felix provoca pensamientos de desesperanza en el joven recién instalado en el aposento más pobre de un hotel de lujo:

Nun, dachte ich, so hättest du es dich nicht so viel kosten zu lassen brauchen, um der Kaserne zu entgehen, denn spartanischer als dieses Gemach hätte sie dich auch nicht empfangen, wahrscheinlich sogar etwas kosiger. Auf Rosen gebettet aber war ich ja schon lange nicht —schon seit dem In-Luft-Aufgehen meines heiteren Elternhauses nicht mehr gewesen und wußte überdies, daß Mensch und Umstände in einiger Zeit einen leidlichen Akkord eingehen, ja daß diese, so hart sie sich zunächst anlassen mögen, wenn nicht stets, so doch für glücklichere Naturen eine gewisse Biagsamkeit besitzen, die nicht ausschließlich auf Gewöhnung beruht. (*FK*, 138-139)

La reflexión está perfectamente adaptada a los desengaños y frustraciones del pícaro. Las expectativas de mejores augurios se desmoronan ante escenas concretas cotidianas. El primer pesimismo da lugar, sin embargo, a otra faceta permanente en esta figura: su capacidad de adaptación a las circunstancias cambiantes. El proceso experimentado se caracteriza tanto por el desengaño cíclico, como por su adaptabilidad a las nuevas circunstancias que se avecinan y recuperación de los desengaños (*FK*, 78).

El descenso en la calidad material de vida se ve acompañado por enfrentamientos sociales en los que el protagonista de la novela se percata de su nueva posición en la sociedad. El cuidado comportamiento social y la impecable apariencia de Krull en su primer encuentro con el director del hotel “Saint James and Albany” es contrarrestado por el tratamiento recibido de dicho superior: el cambio de actitud de éste al descubrir bajo la apariencia de huésped potencial un mero aspirante a empleado que ha osado a presentarse en la entrada principal del hotel supone una humillación para la formación y posición heredada de Krull, además de representar la primera constatación decisiva que el recién llegado experimenta de su nueva situación:

>>Treten Sie zurück!<< befahl er [der Direktor] leise und hastig. >>Warten Sie! Treten Sie ganz zurück!<< Und dabei überschwebte eine leichte Röte seine Zimmerfarbe, und unruhig blickte er um sich, gerade als bereite das Erscheinen eines neuen, noch nicht eingekleideten Angestellten, das Sichtbarwerden eines solchen als menschliche Person vor dem Publikum ihm größte Verlegenheit. (...)>>...Wie kommen Sie dazu, die Halle einfach wie ein Reisender zu betreten und sich mir nichts, dir nichts unter unsere Clientèle zu mischen?<< (*FK*, 135-136)

El primer signo de su pertenencia a un nuevo colectivo queda ejemplificado con su limitación espacial: las órdenes del director destacan, no sólo su nuevo espacio del presente, sino también la libertad disfrutada en el pasado. Su introducción en la clase trabajadora está simbolizada, en primer lugar, por su confinamiento a un determinado acceso al hotel y, en segundo lugar, por la absoluta ausencia de libertad de movilidad —dentro del recinto del hotel— por espacios correspondientes y creados para el inalcanzable mundo de los huéspedes. Las condiciones de vida en el hotel “Saint James and Albany” supondrán una existencia tan restrictiva como la del pícaro tradicional, por lo que Felix también procurará cruzar los límites físicos y sociales establecidos.

El punto de partida establecido en la vida profesional de Krull presenta tantos rasgos de necesidad y limitación como sus picarescos parientes. Rainer Diederichs marca, no obstante, el medro de Krull como un rasgo que lo aleja del pícaro tradicional: desde su punto de vista Felix alcanza el ascenso social desde su inicio profesional como ascensorista hasta su viaje alrededor del mundo y el consiguiente contacto con las capas más altas de la sociedad francesa y lisboeta. Diederichs confirma que la tendencia de Krull a la estafa tiene su origen en su actitud aristocrática que le facilita representar papeles que en realidad no le corresponden dada su situación en la sociedad; sin embargo, asimismo destaca la mayor ambición de Felix en comparación con otros pícaros, pues aquél medra gracias a varias aptitudes (Diederichs 1971: 50). Esta afirmación presupone dos hipótesis: por una parte, da por supuesto que el pícaro tradicional no mejora en su posición económica y social en absoluto y, por otra parte, acepta la movilidad experimentada por Felix Krull como un verdadero medro social y económico.

El medro en ambos casos es ambiguo. En el pícaro tradicional se aprecian momentos de medro, durante los cuales éste atisba, incluso disfruta —siempre a juzgar por sus palabras— momentáneamente de un espejismo social que lo convierte en un individuo respetado y establecido en la sociedad, aunque inmediatamente deberá volver a su posición limítrofe de la que en apariencia constantemente intenta huir. En el exitoso ascenso de Felix, durante su estancia en París y en su posterior viaje, la ambigüedad de su éxito se convierte en un hecho palpable. No obstante, la ambigüedad que rodea el

caso del pícaro tradicional se centra en el tratamiento que el narrador dedica a los sucesos, mientras que las dudas que surgen respecto al éxito logrado por Krull se dirigen a la cuestión de la identidad del personaje. La adopción de distintas identidades en el caso de Krull plantea una ambigüedad distinta, pero aún así, en relación al pícaro tradicional es tan necesario relativizar su fracaso, como en relación a Felix Krull es preciso matizar su éxito. El pícaro tradicional, con su narración, trata de convencer al lector de que el final de su vida responde a la posición desde siempre deseada: sus aspiraciones han sido cumplidas, a pesar de que entre líneas deja entrever una realidad más desesperanzada. El pícaro tradicional aparentemente ha aceptado las reglas de la sociedad en la que, a juzgar por sus afirmaciones, ha adquirido cierta posición, aunque en el fondo no comparte dichas reglas y por ello sufre una marginación indirecta y encubierta en su discurso. Mientras tanto, Krull ha optado, de igual modo que el pícaro del siglo XVII, por adquirir distintas identidades en función de la situación presentada. Por lo tanto, el éxito logrado debe ser atribuido, también en su caso, a dichas identidades distintas frente a la identidad del narrador que pervive bajo las máscaras durante el proceso de ascensión.

El primer cambio de nombre —al margen de los teatrales juegos infantiles— es impuesto al protagonista al comienzo de su labor como ascensorista. A pesar de que siempre ha sido un deseo del joven,⁴ el nuevo nombre le será impuesto significativa y paradójicamente por una fuerza superior y por causas puramente prácticas: Felix Krull será ordenado hacerse llamar Armand Krull, tomando el nombre de su predecesor en el puesto y facilitando así el esfuerzo memorístico a su jefe. Frente a la adopción por parte del protagonista de una nueva ocupación como ascensorista y de un nuevo nombre —signos del comienzo de una nueva vida o etapa en todo caso—, está la opuesta realidad de la sustitución, pues el nuevo nombre no implica la creación de una nueva

⁴ El hecho más significativamente destacado de la boda de su hermana Olympia es el cambio de nombre, así como los sentimientos del aún adolescente Krull por ello: “so fesselte und beschäftigte mich in diesen Wochen hauptsächlich der Namenswechsel, welchen die Eheschließung für meine Schwester mit sich bringen würde und um den ich sie, wie ich mich lebhaft erinnere, bis zur Mißgunst beneidete.” (FK, 58)

identidad, sino la sustitución de una figura ya existente;⁵ en cierto modo, se produce la primera usurpación de identidad. Más allá de un mero condicionante laboral, Krull acaba asumiendo el nombre de Armand como el suyo propio, al menos como un *alter ego* al que incluso abre una cuenta bancaria para ingresar las ganancias dudosamente conseguidas bajo dicho nombre (FK, 192). No obstante, a pesar de disfrutar de las ventajas prácticas de poder estar en posesión de dos nombres, Felix nunca borra la distancia entre ambos, tal como declara al huésped y amigo Lord Kilmarnock: “Ich trüge ihn [den Namen Armand] nicht, antwortete ich, ich führte ihn bloß, gemäß einer Verfügung von oben. In Wirklichkeit hieß ich Felix.” (FK, 221); de igual modo confiesa a su gran amigo Marqués de Venosta su verdadero nombre: “Armand ist nur ein nom de guerre oder d'affaires. Genau genommen heiße ich Felix —Felix Kroull—” (FK, 240).

El cambio de nombre, y con ello la modificación de identidades, se ofrece como una solución a una realidad que no se puede cambiar. Siguiendo la línea emprendida por *LT* existe una alternativa a la rebelión: si la situación de cada individuo se halla inevitablemente unida a —y condicionada por— su pasado y su entorno social, es necesario un intento por crear otros nuevos, al menos de cara a la sociedad. Este principio ya fue descubierto por el pícaro tradicional, que aprendía a conocer a cada amo y a informarle tan sólo de lo conveniente para su bienestar. La posibilidad de maleabilidad de las circunstancias diarias, sin embargo, no está tan interiorizada en el pícaro del siglo XVII como en el del siglo XX. La novela picaresca del presente habla de un determinismo social simbólica y lúdicamente superado: a pesar de la insistencia en el entorno material y emocional del protagonista antes y durante su infancia, su edad adulta no aparece directamente determinada por las condiciones externas, sino antes bien por una voluntad individual lúdica y teatral que es capaz de manipular el entorno:

Diente früher die Herkunftsbeschreibung dazu, zu zeigen, wie der Schelm erst durch das Milieu zum Schelm wird, so hat sich dieser soziale Determinismus heute überholt. Zwar

⁵ La importancia del nombre en la sociedad para el logro de objetivos fijados será inculcada a Krull por su jefe: “>>... Welches ist Ihr Rufname?<<
>>Felix, Herr Generaldirektor.<<
>>... Felix — Felix, das hat etwas zu Privates und Anspruchsvolles. Sie werden Armand genannt werden...<<“ (FK, 157)

stellen sich die Fragen nach Abhängigkeit von Familie und Umwelt, doch sind sie im Schelmenroman kaum virulent. Oskar und Felix treffen freiwillig die Entscheidung, Schelm zu sein, auch wenn die zwielichtigen sozialen Verhältnisse ihres Zuhauses diesen Schritt begünstigen. (Diederichs 1971: 41)

El pícaro moderno parece poseer unas cualidades que superan a su entorno, y por ello está facilitado su éxito social, a diferencia del pícaro tradicional. De alguna forma, el pícaro moderno ha encontrado el modo de ejercer una sutil, quizá por otros inadvertida, superioridad con respecto al mundo que lo rodea: “Dank seiner feingliedrigen, zarten Beschaffenheit und seines gewinnenden Aussehens schwingt sich Felix Krull zu den höchsten Stufen der gesellschaftlichen Rangordnung auf und erobert die Zuneigung des Menschen beiderlei Geschlechts” (Diederichs 1971: 42).

Diederichs confía en la capacidad de Felix para su progresión social, el atractivo físico y sus condiciones innatas abren las puertas de la sociedad a su parecer. La trayectoria de Felix se ve marcada, sin embargo, por la protección bajo una falsa identidad en su ascenso: la mayor parte de los privilegios alcanzados responde a las nuevas identidades que adopta en su camino, necesita de esa primera condición para poder ejercer su encanto en los círculos adecuados. Quienes se acercan a Felix por su atractivo y encanto como individuo —a pesar o al margen de su posición inferior— representan miembros en absoluto convencionales de la sociedad burguesa: Madame Houplé, escritora, dama casada, ávida por experimentar la escenificación de sus fantasías eróticas; Louis de Venosta, un marqués que reniega de las obligaciones de su condición; y Lord Kilmarnock, un noble escocés fascinado por la belleza del joven camarero y enamorado hasta el punto de ofrecer su herencia a cambio de su compañía amistosa-erótico-filial, forman los recuerdos y, por tanto, las experiencias más significativas del narrador antes de adoptar la identidad que lo llevará a su sueño.

El viaje alrededor del mundo y su encuentro con la alta sociedad de Lisboa serán propiciados por el mero hecho de asumir una identidad que en realidad no le pertenece. La introducción en las capas más altas de la sociedad europea es posible por la posesión del título de marqués, no por el encanto que efectivamente e innegablemente Felix posee de forma inherente a su naturaleza. Felix puede haberse despojado de la vertiente victimista del pícaro, pero aún así se encuentra en continuas situaciones en las que ha de

optar por adaptar su estado a las circunstancias y el entorno que en la última parte de su narración nunca hubiera podido experimentar como el desclasado Felix Krull.

3.1.3. **Pícaro moderno sin arrepentimiento.**

Como rasgo axial de la novela picaresca ha sido considerada la particular visión sobre unos hechos por parte de un individuo denominado pícaro, quien al final de su “carrera”, o una vez abandonada dicha “carrera”, afirma asumir la culpa de las maldades cometidas, y las condena curiosamente al mismo tiempo que las justifica en la mayor medida posible. A juzgar por el discurso explícito, el narrador-pícaro ha superado y abandonado su vida del pasado, pero innegablemente su presente vida de aparente satisfacción y bienestar se lo debe precisamente a sus acciones del pasado. El narrador picaresco trata de dibujar la frontera entre el pasado y el presente. El lector crítico, sin embargo, puede observar acciones y afirmaciones implícitas que aún le unen a ese pasado supuestamente superado.

Si las narraciones de Lázaro, Guzmán, Pablos y Simplicius entre otros se caracterizan por su retrospectividad desde un presente aparentemente reformado y por la emisión de un juicio moral sobre su propio pasado, el objetivo de la narración autobiográfica en *FK*, sin embargo, obedece a un objetivo ciertamente distinto.⁶ La actitud del narrador en la novela picaresca tradicional muestra los paralelismos entre su exposición y la de aquel que se encuentra ante cualquier tipo de tribunal: el narrador trata de adelantarse a las condenas que puedan despertarse en la mente del lector, para así exponer hechos y razones que maticen y suavicen los juicios de valor del lector. El prólogo presente en las novelas picarescas españolas tradicionales, construido

⁶ En el capítulo dedicado a la novela de aventuras en el estudio de Werner Welzig sobre la novela alemana del siglo XX, se enumeran los rasgos que alejan a la novela *FK*, tanto de *SS* como de la novela picaresca en general. El primer aspecto incluido en este grupo es precisamente su relación con el tipo textual de la confesión: “Krulls Aufzeichnungen haben nicht nur nichts mit einem Bekenntnis zu tun, sondern der Titel will wohl auch als parodistische Wiederaufnahme des Titels klassischer Konfessionen verstanden werden. Der Hochstapler, der hier schreibt, bekennt sich wohl zu dem, was er getan, das Element der Reue oder einer gewonnenen Einsicht fehlt seinen Memoiren jedoch völlig.” (Welzig 1967: 101). No obstante, este mismo mecanismo ha sido señalado como rasgo de la novela picaresca —y en el primer capítulo de este mismo estudio—, es decir, la referencia a las confesiones religiosas con la construcción de un significado y una finalidad distintos.

principalmente en torno a la función didáctica del texto,⁷ aunque unida al placer, ha desaparecido ya en *SS*. La convención picaresca se había establecido con tal fortaleza para la fecha en la que Grimmelshausen se dispuso a crear su novela, que el texto preliminar al relato picaresco incluido por los autores españoles para justificar y aclarar el mensaje de la novela picaresca no era necesario en el panorama literario de la Alemania de la segunda mitad del siglo XVII. La alusión al principio horaciano de *prodesse et delectare* en un texto antepuesto a la narración del pícaro se encuentra aún más ausente en la novela de Mann,⁸ del mismo modo, la evolución de la historia literaria en el siglo XX permite la predominante conciencia de divorcio entre moralidad y arte, actitud lejana a la visión barroca: en el caso de *FK*, al igual que en el resto de novelas estudiadas en el presente trabajo de investigación, el relato del narrador no se encuentra inevitablemente dirigido a un receptor superior responsable de juzgar el objeto y modo de narración sobre la base de *prodesse*.

En el caso de la novela de Mann, la relación entre narrador y lector al que aquél dirige su discurso se ha transformado en una relación muy similar a aquella entre el actor y el público. El relato autobiográfico de Krull responde en realidad a su necesidad de ser admirado por su ingenio fantástico y tal vez de convencer al lector de las virtudes de su actitud vital: la intención, en este caso, no consiste en justificar y atenuar determinados comportamientos condenados social, legal y moralmente, sino a destacar el mérito de los mismos. El mérito reivindicado por el pícaro tradicional de los siglos

⁷ “podría ser que alguno que las [cosas tan señaladas que me dispongo a narrar] lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. (...) para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fruto.” (*LT*, 5); “considerando no haber libro tan malo donde no se halle algo bueno, será posible que en lo que faltó el ingenio supla el celo de aprovechar que tuve, haciendo algún virtuoso efeto, que sería bastante premio de mayores trabajos y degno del persón del atrevimiento. (...) Y tú, deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía, no entiendas que haberlo hecho fue acaso movido de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente.” (“Del mismo al discreto lector”, en: *GA*, I, 111). “Aquí hallarás en todo género de picardía (de que pienso que los más gustan) sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga, y no poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento”, (“Al lector”, en: *VB*, 70).

⁸ No obstante, Krull afirma: “Ich schicke voraus, daß, wer sich etwa dabei eines lockeren Tones und schlüpfriger Scherze von mir versehen sollte, enttäuscht werden wird. Vielmehr bin ich gewillt, in den folgenden Zeilen den eingangs dieser Aufzeichnungen zugesicherten Freimut sorgfältig mit jener Mäßigugn und jenem Ernst zu verbinden, den Moral und Schicklichkeit diktieren”. (*FK*, 52)

XVI y XVII es el merecido, sufrido y esforzado medro en la vida, aunque éste se encuentre ensombrecido por los oscuros y desviados medios utilizados de forma justificada según el narrador autobiográfico. Krull se detendrá en el transcurso de su relato de forma insistente y con orgullo en el modo mismo de actuar: el mérito reside, para el narrador picaresco moderno, en las acciones puntuales y la elaboración de las mismas, y Krull ofrecerá toda una serie de detalles incluso —o precisamente— de las acciones moral y socialmente más reprobables.

La primera referencia de Felix a su iniciación en el mundo del delito —delito de mayor gravedad y complejidad cuanto más avanza su edad— se caracteriza por los juegos de palabras tan frecuentes en el discurso del pícaro tradicional. En un intento de restar al hecho los tintes de delito, Krull introduce al lector en esta actividad con una primera afirmación de que cierto chocolate “war auf besondere, ja phantastische Weise in meinen Besitz übergangen” (*FK*, 47). Este inicio en pequeños hurtos está relacionado con un bien —artículo de lujo— muypreciado de la infancia, los dulces, así como con un peculiar estado de somnolencia y fantasía, relacionado con el mundo del cuento, en el que el niño se encuentra momentáneamente sumido. La necesidad ha dejado de ser la causa del primer acto ilegal, para dar paso a una razón menos corpórea y más fantástica,⁹ y así Krull recuerda su primer hurto en la tienda de *Delikatessen* como una experiencia casi espiritual:

Verzaubert stand ich und nahm mit lauschend zögernder Brust die liebliche Atmosphäre des Ortes auf, in welcher die Düfte der Schokolade und des Rauchfleisches sich mit der köstlich moderigen Ausdünstung der Trüffeln vereinigten. Märchenhafte Vorstellungen, die Erinnerung an das Schlaraffenland, an gewisse unterirdische Schatzkammern, in denen Sonntagskinder sich ungescheut die Taschen und Stiefel mit Edelsteinen gefüllt hatten, umfingen meinen Sinn. Ja, das war ein Märchen oder ein Traum! (...) Die Bonbons waren prima Ware, (...) aber nicht ihre Vorzüglichkeit war es eigentlich, was mich berauschte, sondern der Umstand, daß sie mir als Traumgüter erschienen, die ich in die Wirklichkeit hatte hinüberretten können; und diese Freude war zu innig, als daß ich nicht hätte darauf bedacht sein müssen, sie gelegentlich wieder zu erzeugen. (*FK*, 49-51)

⁹ Matthias Bauer destaca, además de la ausencia de necesidad como factor decisivo de la criminalidad de Felix, las connotaciones eróticas presentes en los actos delictivos del joven: “Die panerotische Atmosphäre, die Manns Version des pikaresken Universums umgibt, wird auch daran deutlich, daß Krull nicht aus Not heraus handelt.” (Bauer 1994: 164). Hans Wysling había formulado una afirmación en cierto modo más contundente, al relacionar directamente los hurtos referidos en *FK* con la pasión: “Es geht bei Krulls Diebes- und Liebesabenteuern ja immer um das gleiche: erotisches Locken und Sich-verlocken-Lassen”. (Wysling 1974: 157).

El momento toma a los ojos del niño Felix la forma de una aventura más allá del orden establecido, como una insólita oportunidad de transgresión de las normas de la vida palpable y consecuentemente como una ocasión de introducirse en la fantasía de un cuento. Aunque el narrador no niega que el acto pueda ser considerado como un hurto, al mismo tiempo afirma que ese mismo término *Diebstahl* simplifica y generaliza la realidad vivida en aquel momento en el interior de la tienda.

Si el narrador de la picaresca tradicional trata por todos los medios de justificar con las circunstancias su primer delito, Krull también se refiere a las circunstancias, sin embargo no sólo físicas, sino especialmente psicológicas. El narrador picaresco del siglo XVII recurre a las circunstancias para disculpar el hecho, mientras que en la mente de Krull el episodio de aquel primer hurto ha pervivido a fin de reproducir la sensación experimentada en aquel momento y descriminalizar así el acto (Jacobs 1983: 100). Por esa misma causa se produce la alusión a aquella iniciación, precisamente para insistir en la peculiaridad del momento en su totalidad:

Mit einem raschen und lautlosen Schritt war ich an einem der mit Süßigkeiten beladenen Seitentische, tat einen herrlichen Griff in die nächste mit Pralinés angefüllte Kristallschale, ließ den Inhalt meiner Faust in die Paletottasche gleiten, erreichte die Tür und war in der nächsten Sekunde um die Straßenecke gebogen. (...) obgleich ich es mir, namentlich auch von der bürgerlichen Gerichtsbarkeit, habe gefallen lassen müssen, daß man denselben Namen [Diebstahl] daran heftete wie an zehntausend andere, so habe ich mich doch in dem geheimnisvollen, aber unerschütterlichen Gefühl, ein Gunstkind der schaffenden Macht und geradezu von bevorzugtem Fleisch und Blut zu sein, innerlich stets gegen eine so unnatürliche Gleichstellung aufgelehnt (*FK*, 49-50)

La breve relación de la sustracción en sí —“ließ den Inhalt meiner Faust in die Paletottasche gleiten”— contrasta con la detallada y poética exposición de la experiencia psicológica que ese primer hurto supone para el niño. La necesidad que impulsa a Felix al hurto no es material, sino espiritual: se apropia de los dulces ajenos en un afán de captar un momento de fantasía y sublimación espiritual que no desea dejar escapar. Del mismo modo, la finalidad de transmitir al lector esa experiencia responde al deseo de Krull de exponer su naturaleza especial, superior.

El efecto que el narrador tiene en mente en el transcurso de su relato se dirige a la parte *delectare* del binomio horaciano, estableciendo un hábil paréntesis alrededor de *prodesse*. Incluso tras haber relatado un hurto más serio y grave que aquel infantil inicio

en la actividad, así como tras la alusión a la posterior medida de vender el botín y ocultar el dinero en una cuenta bajo nombre falso, el narrador está seguro de la acogida que dicha aventura tendrá en el lector. Puesto que se trata de sucesos acaecidos y manejados por un ser especial, peculiar, fascinante para la humanidad, sus actos —una mezcla de temeridad y cautela— indudablemente despertarán admiración: “Mit Beifall und dem Gefühl der Beruhigung wird der Leser von diesem Verhalten Kenntnis nehmen.” (FK,192). Del mismo modo que en la ejecución de un espectáculo, la primordial preocupación del ejecutor (en este caso la narración del hurto y posteriores gestiones) será el agrado del público: así como el narrador de la novela picaresca tradicional necesitaba del veredicto misericordioso y comprensivo de su audiencia-juez, Krull necesita del aplauso del lector, símbolo del placer alcanzado:

...obgleich ich auf den vorstehenden Seiten mehrfach versichert habe, daß ich diese Denkwürdigkeiten hauptsächlich und in erster Linie zu meiner eigenen Unterhaltung und Beschäftigung aufzeichne, so will ich nur auch in diesem Betreff der Wahrheit die Ehre geben und freimütig eingestehen, daß ich insgeheim und gleichsam aus dem Augenwinkel beim Schreiben doch auch der lesenden Welt einige Rücksicht zuwende und ohne die stärkende Hoffnung auf ihre Teilnahme, ihren Beifall, wahrscheinlich nicht einmal die Beharrlichkeit besessen haben würde, meine Arbeit nur bis zum gegenwärtigen Punkte zu fördern. (FK, 63)

La finalidad del relato autobiográfico será el aplauso, la aclamación, incluso tras el relato de sus más bajas acciones. Curiosamente, la única vez que Felix confiesa su delito, en este caso hurto de joyas, a la víctima, este hecho responde, no a la voluntad de enmendar la acción, sino al esfuerzo por satisfacer los gustos masoquistas de Madame Houplfé: la declaración de Felix no se convierte así en una auténtica confesión de una mala acción, sino en un instrumento para agradar a su interlocutora, en este específico caso en forma de humillación. En un contexto erótico festivo, la reacción de Madame Houplfé, está lejos de emitir juicios morales: “Du hast es gestohlen? Du bist ein Dieb? Mais ça c’est suprême! Ich liege im Bett mit einem Diebe! C’est une humiliation merveilleuse, tout à fait excitante, un rêve d’humiliation!” (FK, 188).

El pícaro tradicional une el delito a la aplicación práctica relacionada con la única realidad cotidiana que conoce: trata de modificar su vida cotidiana hacia una situación mejor. Krull relaciona las transgresiones legales a la unión de distintas dimensiones de la vida: en una actitud bohemia, explica sus actos como un gesto de

huida de la vida cotidiana. El primer episodio en su carrera como ladrón responde al esquema de un sueño, mientras que el hurto en la habitación de Madame Diane Houplé se convierte en una auténtica representación teatral. En ambos casos Felix se encuentra en un terreno de ficción.

El segundo eje delictivo en el que Krull se integra, además del latrocinio, queda asimismo explicado como actividad lúdica: la falsificación de firmas y documentos comienza como un juego de niños, aunque más adelante lo llevará a abandonar su propia vida cotidiana, no para introducirse en el campo del cuento y del sueño, sino para adoptar la vida cotidiana de otro individuo que realmente existe:

Dabei leistete mir eine lange spielerische Übung, die Handschrift meines Vaters nachzuahmen, vorzügliche Dienste. Ein Vater ist stets das natürliche und nächste Muster für den sich bildenden und zur Welt der Erwachsenen hinstrebenden Knaben. Unterstützt durch geheimnisvolle Verwandtschaft und Ähnlichkeiten der Körperbildung, setzt der Halbwüchsige seinen Stolz darein, sich von dem Gehaben des Erzeugers anzueignen, was die eigene Unfertigkeit ihn zu bewundern nötigt — (FK, 37)

El esfuerzo imitador, descrito por Krull como gesto de honra al progenitor al perpetuar su firma original, se extiende en este moderno pícaro a la imitación de acciones. Por tanto, es continuador de Lázaro, Guzmán y sus sucesores, a la imitación de acciones. La adopción de la identidad del marqués implica al mismo tiempo falsificación de firma y documentos, el verdadero signo que cristaliza el desdoblamiento de Krull en dos identidades. Sin embargo, la conciencia de delito no aparece en relación a este acto.

Las indicaciones ofrecidas por la novela, tanto a través del título de *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* como por medio la presentación del relato realizada por el mismo Krull como una relación de hechos compuesta “aus meinem eigensten und unmittelbarsten Erfahrungen, Irrtümern und Leidenschaften” (FK, 7), no se cumplen, por consiguiente, en el transcurso del relato en sí. Ninguna acción está calificada como error en el transcurso de las “confesiones”; los hechos más condenables se encuentran en asociación con sentimientos y estados espirituales profundamente valiosos para el protagonista, quien en su actividad narrativa destaca positivamente el valor del no-convencionalismo de su comportamiento: la puerta queda abierta a la recepción de dicho gesto descriminalizador como filosofía amoral totalmente sincera del pícaro moderno, o como disculpa ante un sistema de valores que en el fondo Krull acata. La

presentación del relato y la recurrente alusión a la confesión como finalidad del discurso potencia la segunda opción, mientras el conjunto de la novela ofrece muestras en apoyo de la primera posibilidad.

Más allá de esta primera dualidad, la narración emprendida por Krull ofrece la posibilidad de adoptar puntos de vista opuestos ante la realidad ofrecida: la reacción de desconfianza del lector propicia una variedad de consideraciones no sólo respecto a la actitud de Krull frente a la sociedad, sino también respecto al trato ofrecido por la sociedad precisamente al joven protagonista. La ambigüedad de Felix en su alusión a los actos más reprobables de su vida puede despertar en el lector la desconfianza, en primer lugar, sobre hechos puntuales, para más adelante extenderse hacia todos los datos relacionados con Felix. En cada punto del relato autobiográfico de Krull se puede considerar la posibilidad tanto de la auténtica sinceridad como de la manipulación del narrador. Matthias Bauer refleja en su estudio —tomando como ejemplo afirmaciones lanzadas por Krull sobre sí mismo— el interminable juego de desconfianzas a la que el lector puede llegar siguiendo el efecto logrado por la narración de Krull:

Manche Interpreten haben aus (...) Bemerkungen Krulls geschlossen, daß er tatsächlich ein Erwählter sei, weil ihm alles leicht falle, und weil er von Anfang an auf seine Weise vollkommen wäre. Einerseits läßt sich gegen solche Deutungen die soldatische Disziplin geltend machen, mit der Krull an seinen Erfolgen arbeitet, die Mühe, die er auf die Beobachtung und Nachahmung seiner Vorbilder sowie die Perfektionierung seiner Fähigkeiten als Verstellungskünstler verwendet; andererseits könnte gerade dieser Versuch, sich in die Rolle des hart arbeitenden und schwer schuftenden Profis zu stilisieren, ein weiteres Täuschungsmanöver sein. An der Unauflösbarkeit des Widerspruchs zwischen diesen beiden alternativen Möglichkeiten der Auslegung offenbart sich wieder einmal die Reversibilität der Anschauungsperspektiven, aus der die Ambivalenz der apologetischen Schelmenbeichte resultiert. (Bauer 1994: 164)

Tal y como de forma tan evocadora expresa Bauer en su descripción de la novela aquí estudiada como “apologetische Schelmenbeichte”, *FK* logra conciliar —por medio de la aparentemente irreconciliable unión de apología (en la picaresca tradicional matizada como “justificación”) y confesión— los dos elementos característicos de la narración picaresca tradicional: aunque en distinta medida, la novela de Mann ha heredado ambas vertientes. El proceso de arrepentimiento, que en los pícaros tradicionales se convierte en objeto de fuertes sospechas, tan sólo ha quedado en *FK*, dirigida al lector del siglo

XX, producto de la secularización de los siglos anteriores, aún más explícitamente cuestionado y en realidad relegado a un segundo plano.

3.2. Contribuciones a la novela picaresca tradicional.

Las innovaciones propuestas aquí en algún caso ya están presentes en la picaresca tradicional, pero en *FK* especial y reforzadamente destacados —o bien elaborados de distinto modo—, y en otros casos se encuentran en forma de nuevo elemento en relación con rasgos picarescos herederos del canon tradicional. El centro de interés se situará en los rasgos formales y temáticos que han marcado un paso hacia adelante en la historia de la narrativa picaresca en esta nueva fase del siglo XX.

3.2.1. El pícaro Krull: de la dualidad a la multiplicidad.

Naturaleza ambigua y dual.

La dualidad, combinada con la ambigüedad, se ha erigido como una marca personal del pícaro en el transcurso de su historia literaria. La dificultad a la hora de definir el mismo tiene su origen en una gran parte en dicha dualidad: los polos opuestos (inocencia-malicia; sinceridad-mentira; sufrimiento-placer; apariencia-realidad; etc.) están presentes en el pícaro, por lo que la exacta descripción, tanto física como psicológica e intelectual, varía de una definición a otra.¹⁰ El pícaro desempeña el doble papel de actor y narrador en un relato que se encuentra entre una confesión y una celebración festiva del pasado. Por otra parte, en el relato se hallan tanto el pasado como el presente, tanto

¹⁰ Entre los estudiosos que han dedicado su esfuerzo a la enumeración de los dualismos presentados por el pícaro, tanto tradicional como moderno, es digna de mención la tesis publicada de Claudia Erhart-Wandschneider en la que se señalan oposiciones dualísticas y complementarias como “divino y profano”, “astuto y loco”, “héroe y delincuente”, “de gran talento y tonto”, “genial y estúpido”, “superior a todos pero situado por debajo de todos”, “modelo y odioso”, “activo y pasivo”, “Schelm y Tor” etc. (1995: 106-107). Asimismo, se refiere al pícaro como figura que se debate entre casualidad y determinismo, libertad y destino, emoción y razón (Erhart-Wandschneider 1995: 212). En el primer encuentro con su jefe, director del hotel de París, Krull asimismo irradia una doble imagen, por lo que aquél sentencia: “Sie scheinen (...) entweder ein Narr oder ein wenig gar zu intelligent zu sein“ (*FK*, 136). La inexperta actitud de Krull en este su primer viaje en solitario se equipara con la bipolaridad del carácter del pícaro: los ingredientes de locura e inteligencia más aguda que el entorno conforman tanto el carácter de Simplicius como de Krull. En la medida en que ambos van venciendo su inocente locura para convertirla en una variante más sagaz, podrán llegar a las metas prefijadas.

lo explícitamente manifestado de viva voz como lo deliberadamente silenciado o encubierto con palabras. En cuanto a las dualidades que determinan la figura de Felix Krull como personaje de un universo de ficción, se podría mostrar una larga enumeración de ellas: en este apartado se analizan, no obstante, aquéllas portadoras de innovaciones que perfilan al pícaro del siglo XX.

Ambigüedad física

Los primeros signos de la dualidad del pícaro y de su ambigua relación con el mundo tienen lugar durante las descripciones sobre la fisonomía del protagonista. Al hilo del relato autobiográfico, en la voz del protagonista-narrador, la paulatina descripción física de sí mismo ilumina de forma decisiva el primer ejemplo más tangible de la ambivalencia del pícaro:

Ich aber besaß seidenweiches Haar, wie man es nur selten beim männlichen Geschlechte findet, und welches, da es blond war, zusammen mit graublauen Augen, einen fesselnden Gegensatz zu der goldigen Bräune meiner Haut bildete: (...) Meine Hände, auf die ich frühe achthatte, waren, ohne überschmal zu sein, angenehm im Charakter, niemals schweißig, sondern mäßig warm, trocken, mit geschmackvoll geformten Fingernägeln versehen und sich selbst ein Wohlgefallen; (FK, 15)

La descripción gira en torno a la presencia de varias series de dos polos opuestos: cabello suavísimo frente a su condición masculina, color rubio del cabello y azulísimo de los ojos frente al inesperado tono tostado de la piel, y manos femeninas en forma pero masculinas en tamaño. Todas estas alusiones sitúan a Krull en una especie humana indefinida de acuerdo con los cánones de belleza tradicional: la ambigüedad lo localiza en un vaivén entre dos polos. La crítica también ha apuntado ya a la indefinición de Krull: “Felix vermittelt zwischen dem ‘männlich’ zeugenden Prinzip des Geistes und dem ‘weiblich’-empfangenden der Natur”. (Roskothen 1993: 187).

La insistencia del narcisista Krull sobre su agradable —y a todas luces en parte femenina, en parte masculina— apariencia física marca una diferencia con respecto a la ausencia de descripciones físicas del protagonista en las novelas picarescas tradicionales. A pesar de ello, las referencias indirectas a la ambigüedad sexual del pícaro han sido destacadas por la crítica de la novela picaresca, y en concreto la

ambigüedad de Felix Krull en apariencia física y en atractivo sexual reaparece de forma más abierta en la novela picaresca de Thomas Mann coincidiendo con las alusiones más directas de *GA*:¹¹ en la novela de Mateo Alemán aún en ausencia de descripciones de la fisonomía de Guzmán, el relato de ciertas anécdotas insinúa el ambiguo atractivo de Guzmán, así como la atracción física existente entre Guzmán y varios personajes masculinos; por último, y como parte de la naturaleza picaresca de Guzmán, no se debe olvidar que el pícaro asegurará un buen beneficio a raíz de su “poder” descubierto.

No se esfuerza en ocultar su atractivo y encanto a los ojos de sus semejantes, tanto a hombres como a mujeres:

Blond und bräunlich zugleich, mit dem Schmelz meiner blauen Augen, dem bescheidenen Lächeln meines Mundes, dem verschleierte Reiz meiner Stimme, dem seidigen Glanz meines links gescheitelten, in einem anständigen Hügel aus der Stirn zurückgebürsteten Haares hätte ich meinen schlichten Landsleuten wie später den Bewohnern mehrerer Erdteile liebenswürdig erscheinen müssen, wenn nicht das verwirrende Bewußtsein meiner schiefen Lage ihren Blick umnebelt hätte. (*FK*, 69)

El poder del encanto innato de Krull se encuentra empañado en su Rheingau natal debido al escándalo moral representado por Engelbert Krull y a la marginación social tras el derrumbamiento familiar de los Krull, pero el don podrá llegar a su cumbre de seducción en París. Una vez situado en su puesto de camarero se verá involucrado simultáneamente en dos distintas furtivas historias de amor, no aceptadas por el sistema. En primer lugar, la jovencísima Eleanor, hija de una acaudalada familia en visita turística en París, quedará fascinada por su belleza y encanto exótico, ante el estupor de los padres; por otro lado, el maduro escocés Lord Kilmarnock le mostrará sus sentimientos, en un principio ciertamente ambiguos, entre el amor paternal y la pasión

¹¹ En *GA* el pícaro comienza por negar las acusaciones lanzadas sobre su padre en este sentido, para más adelante en su relato mostrar indicios de su propia implicación en seducciones homosexuales. En la defensa llevada a cabo por Guzmán ante las acusaciones vertidas sobre su fallecido padre, aquél trata de restar importancia a las pruebas presentadas por la opinión pública en su acusación de homosexualidad: “Ya oigo al murmurador diciendo la mala voz que tuvo: rizarse, afeitarse y otras cosas que callo, (...) Era blanco, rubio, colorado, rizo, y creo de naturaleza, tenía los ojos grandes, turquesados. (...) Pero si es verdad, como dices, que se valía de untos y artificios de sebillos, que los dientes y manos, que tanto le loaban, eran poder de polvillos, hieles, jabonetes y otras porquerías, confesaréte cuanto dél dijeres y seré su capital enemigo y de todos los que de cosa semejante tratan; pues demás que son actos de determinados maricas, dan ocasión para que dellos murmuren y se sospeche toda vileza, viéndolos embarrados y compuestos con las cosas tan solamente a mujeres permitidas,” (*GA*, I, 139-140). Más adelante la atracción homosexual estará unida precisamente al mismo protagonista (*GA*, II, 466).

amorosa. Frente a los numerosos detalles y abierta referencia a la relación amorosa clandestina que se establece entre Eleanor y Felix, los términos utilizados para aludir a la amistad amistoso-amorosa perseguida por Lord Kilmarnock no está descrita de forma tan clara:

Seine [Lord Kilmarnocks] Stimme war sanft, und ich begegnete ihr mit einer noch sanfteren, um zu spät gewahr zu werden, daß das nicht gut für ihn war. Sein Wesen war von der melancholisch umflorten Freundlichkeit eines Mannes, der viel gelitten hat; und sollte die ein gut gearteter Mensch nicht erwidern, wie ich es zartsinnig-pfleglich bei seiner Bedienung tat? Es war aber nicht gut für ihn. (FK, 220)

La primera velada indicación se concentra en “es war aber nicht gut für ihn”, refiriéndose al profundo y comprometedor efecto causado por la suave voz y atento tratamiento de Krull; la confirmación de la naturaleza amorosa de la amistad del lor escocés llega con la petición de acompañarlo a su país natal en calidad de asistente y futuro heredero: “Es ist der Wunsch eines einsamen Herzens “ (FK, 225). Los sentimientos de Lord Kilmarnock, sin embargo, no son correspondidos, a pesar del beneficio económico y social que implicaría para Felix. Del mismo modo, la relación pasional entre la joven Eleanor y el camarero Felix llega a su fin ante el sufrimiento de Eleanor. Ambos ‘brotes’ tan dispares de atracción estaban abocados a la fugacidad, pero al mismo tiempo han sido posibles por las peculiares características del centro de dichas pasiones.

La ambivalencia del aspecto físico se extiende más allá del género a la ambigüedad de la edad: el atractivo desprendido de la indeterminación sexual se extiende hacia la indefinición entre el niño y el ser adulto. Con una apariencia aniñada, en el transcurso de sus diversos empleos y encuentros durante sus viajes Krull deslumbra tanto a seres muy jóvenes rozando la adolescencia como a aquellos de más avanzada edad: a los ojos de los primeros parece un hombre experimentado, de mundo, mientras que a los segundos les atrae su apariencia de inexperta juventud. Felix, además, juega con su mezcla de niñez y naturaleza adulta en función de la naturaleza de su interlocutor: como buen pícaro sabe emplear sus ‘armas’ para recibir de sus semejantes el trato más deseado.

Ambivalencia psicológica

La caracterización psicológica de Krull es imposible de formular a través de calificativos unívocos: mediante la narración de acciones y reacciones del protagonista se constata una personalidad adaptable —o múltiple— en función de las circunstancias. La presencia simultánea de rasgos correspondientes a la infancia (ingenuidad, ausencia de prejuicios, talante lúdico, continua disposición al aprendizaje, inseguridad) y a la madurez (desencanto, profundo conocimiento de la humanidad, fuerte pragmatismo, seguridad en sí mismo) capacitan al pícaro para adaptarse a diversos momentos inesperados y sorprendentes para él. El pícaro como personaje se encuentra en una realidad que a cada momento se desmorona y de la que sólo ciertos fragmentos pueden ser captados y salvados: la integridad distintiva del pícaro frente a su entorno consiste precisamente en su capacidad de fragmentar su personalidad en función de las circunstancias y los intereses. El pícaro como narrador autobiográfico retrospectivo, por su parte, va descubriendo aspectos psicológicos de sí mismo que se contradicen y al mismo tiempo se complementan: mediante la introspección de su relato el narrador consigue ser consciente de su personalidad innatamente fragmentaria.

El narrador se describe a sí mismo como un ser superior a su entorno, con un origen especial que le ha proporcionado un talante original y fascinante, pero al mismo tiempo demuestra la necesidad de un continuo afianzamiento de su poder de fascinación, pues solicita la aclamación de sus lectores ante acciones y decisiones a su juicio admirables. La relación que requiere de sus lectores parte, desde el comienzo, de una base ambivalente y contradictoria que, en cambio, termina por revelar su coherencia. Por un lado, las palabras del narrador parecen querer conducir al lector simultáneamente a admirar a Felix Krull y a sentir compasión por él: en la narración de los episodios más dolorosos del pasado se destaca, no sólo el sufrimiento, sino también la capacidad de reacción del personaje. Por otro lado, no se deja de aludir a los frecuentes eventos positivos promovidos por el prodigioso Felix Krull en el pasado. Además, el término de “confesiones” presente en el título de la novela de Mann alude a un carácter poco festivo, más moralizador y confesional de las *Confesiones* de San

Agustín, mientras que Felix Krull no expresa ningún remordimiento de sus acciones pasadas menos correctas: al contrario, los actos social y moralmente condenables son expuestos como signos de la genialidad peculiar del protagonista y, por tanto, como actos dignos de admiración.

La contradicción de una naturaleza marcada por la polaridad es manifiesta en el comportamiento de Felix respecto a otros personajes. Según las afirmaciones del propio narrador, la alternancia de frialdad y ternura en el trato con aquéllos que lo rodean se convierte en un rasgo sorprendente del joven:

Ich kann mein inneres Verhalten zur Welt, oder zur Gesellschaft, nicht anders als widerspruchsvoll bezeichnen. Bei allem Verlangen nach Liebesaustausch mit ihr eignete ihm nicht selten eine sinnende Kühle, eine Neigung zu abschätzender Betrachtung, die mich selbst in Erstaunen setzte. (FK, 231)

El tratamiento contradictorio se debe a la situación cómoda y segura en la que el pícaro se posiciona respecto a todo aquello ajeno a él: el hábito de un mismo procedimiento puede causar lazos indisolubles y un estado de permanencia incompatible con su naturaleza,¹² mientras el pícaro Krull sueña con la continua transformación. De ello se deriva que Felix Krull convierta la transformación física y de actitud en un hábito: en un entorno de constante inestabilidad, la integridad es tan sólo conservable en la participación de dicha inestabilidad, por lo que adoptar distintas identidades (camarero durante el día v. cliente de caros restaurantes al anochecer, camarero del Marqués de Venosta en el hotel “Saint James and Albany” v. amigo y compañero de mesa del mismo marqués por la noche, amante experto de la adolescente Eleanor v. joven “protegido” de Lord Kilmarnock, etc.) representa un intento de enfrentarse sinceramente a la realidad, un intento de igualarse con la inestabilidad del entorno.

El pícaro tradicional está sujeto a una negativa herencia en cierto modo determinista. La actitud aristocrática de Felix Krull plasma de igual modo una creencia

¹² Wilfried van der Will alude asimismo a la relación ambigua establecida entre el pícaro moderno y su entorno: “so sehr sie [Figuren wie Anselm Kristlein in Martin Walsers *Halbzeit*, Bölls Clown Hans Schnier oder Oskar Matzerath] sich von dieser Wirklichkeit distanzieren, hängen sie doch an der Welt, an die sie eine auf die bunte Mannigfaltigkeit der Dinge und Menschen gerichtete Lebensfreude bindet. Wir haben es mit dem Paradox von Figuren zu tun, die dem sinnlichen Reiz der Welt nicht widerstehen, die sich aber gegenüber dem offenen und versteckten Ideologieangebot der Gesellschaft immun halten.” (Will 1967: 11).

“determinista”: “Niemand ergreift, was er nicht von Geburt besitzt, und was dir fremd ist, kannst du nicht begehren” (FK, 80). Sin embargo, las explícitas alusiones de Felix al inevitable determinismo físico están bañadas por un signo positivo en su propio caso: el concepto de determinismo ha sufrido una inversión, tanto respecto a la novela picaresca tradicional, como respecto a la formación aristocrática que Krull afirma haber recibido. En primer lugar, la insistencia del narrador-protagonista en su naturaleza especial, ‘aus feinem Holz’, establece la existencia de unos límites en la vida de todo individuo: no existe la igualdad de condiciones —físicas, intelectuales, sociales, económicas, imaginativas, etc.— entre los seres humanos, ni siquiera en el estado de desnudez, pues Krull afirma “daß die wahre und wirkliche Rangordnung erst im ursprünglichen Zustand sich herstelle und daß die Nacktheit nur insofern gerecht zu nennen sei, als sie die natürlich-ungerechte und adelsfreundliche Verfassung des Menschengeschlechtes bedeute” (FK, 96-97). Las infinitas posibilidades presentadas en su vida se deben a su especial condición y naturaleza: Krull ha sido dotado de un aspecto físico ambivalente —tan cercano a la encarnación de masculinidad como a la de la femineidad—, así como de imaginación y fantasía, dones que rompen todas las fronteras físicas, sociales e intelectuales. A este pícaro moderno le es permitido la multiplicidad formada a partir de varias dualidades.

Imágenes dualísticas: percepción peculiar de Felix Krull.

Si la naturaleza física, psicológica y social de Felix Krull personaje está compuesta por una serie de polos opuestos, la rememoración del narrador de su pasado está basada en imágenes dualísticas: el narrador en su retrospectivo relato construye su discurso sobre una serie de imágenes y episodios menores bimembres. Tomado el relato en su totalidad, es posible observar el perfeccionamiento que Krull narrador conscientemente lleva a cabo en su percepción dual de la realidad. La estructura autobiográfica confiere de forma inherente una base dual en la tensión entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* y en la presencia de un doble plano temporal. Además de ello, el narrador Krull se caracteriza por expresar de forma abierta el placer que especialmente las escenas de *Doppelbild* o dualidad le causan.

La clara visión que Felix Krull adquiere ya desde su infancia sobre la doble naturaleza de la realidad se expresa en los dos polos centrales de esa etapa vital: los recuerdos del narrador sobre su infancia se centran, por una parte, en la disciplina de la escuela que él trata de evitar y, por otra, en la libertad de los juegos imaginarios que insistentemente procura fomentar. A estos dos puntos de referencia, la primera negativa y la segunda positiva a los ojos del niño, se les unen los hechos que observa en su entorno familiar: la figura paterna está representada en dos figuras masculinas —el propio padre Engelbert Krull y el padrino Schimmelpreester—; el primer contacto, traumático, con el mundo erótico-festivo tiene lugar al presenciar una escena erótica protagonizada por dos mujeres, madre e hija, es decir, Frau Krull y la hermana Olympia; el ambiente familiar estará marcado por la rivalidad entre dos mujeres por el amor de Engelbert Krull, etc. El mundo del niño Krull se va formando en torno a polos opuestos.

Una vez interrumpida la vida familiar, imágenes de dobles figuras seguirán cruzándose en el camino de Krull durante su crecimiento personal, dando lugar a instantes especiales en los que parecen unirse la realidad y los sueños. Ante la fugaz visión de dos hermanos gemelos en el balcón de un hotel de Francfort, se despierta en Felix una mezcla de sensaciones. Este tipo de visiones será rememorado con placer por el narrador y éstas se convierten en una especie de inspiración para el futuro:

Liebesträume, Träume des Entzückens und des Vereinigungsstrebens —ich kann sie nicht anders nennen, obgleich sie keiner Einzelgestalt, sondern einem Doppelwesen galten, einem flüchtig-innig erblickten Geschwisterpaar ungleichen Geschlechtes— meines eigenen und des anderen, also des schönen. Aber die Schönheit lag hier im Doppelten, in der lieblichen Zweiheit, (...) Liebesträume, Träume, die ich liebte, eben weil sie von —ich möchte sagen— ursprünglicher Ungetrenntheit und Unbestimmtheit, doppelten und das heißt doch erst: ganzen Sinnes waren, das berückend Menschliche in beiderlei Geschlechtsgestalt selig umfaßten. — (FK, 86-87)

El narrador afirma haber experimentado una sensación de unidad, precisamente a través de la observación de dos distintas figuras; la dualidad de estos hermanos está contrarrestada, sin embargo, por su condición de gemelos, hecho que aproxima la dualidad a la identidad debido a su gran similitud. La idea de los gemelos implica la unidad más estrecha imaginable, es decir, la convivencia prenatal, la conexión genética

imborrable, y en este caso la perfecta complementariedad de dos polos al tratarse de hermanos de distinto sexo. Puesto que él mismo posee rasgos dispares y en cambio complementarios, Felix Krull se siente atraído por —e identificado con— las escenas que denotan disparidad e irreconciliabilidad, al mismo tiempo que una vía de unión por complementariedad de los polos opuestos.

Más adelante, además de su predilección por los gemelos, Krull podrá constatar y reflexionar sobre el efecto de las parejas. Durante la estancia en Lisboa bajo la falsa identidad de Marqués de Venosta, Krull habla de forma abierta con el Profesor Kuckuck, refiriéndose a la esposa Maria Pia y Zouzou, sobre el encanto de una pareja formada por madre e hija: “Ein Geschwisterpaar, gut, es hat gleichfalls oft großen Zauber. Aber Mutter und Tochter, ich sage es frei — (...)—, geben doch das reizendste Doppelbild ab auf diesem Sterne” (*FK*, 320). Madre e hija representan para Krull la doble visión de un mismo ser: la primera representa el futuro de la hija, mientras ésta recuerda el pasado de la madre. Esta duplicidad adquiere mayor complejidad cuando Krull constata la similitud física entre Zouzou y Zaza, la amada del Marqués de Venosta en París:

Eine andere Zaza —...Glaubte ich sie vielleicht nur zu sehen, weil ich sie sehen wollte, weil ich (...) nach einer Doppelgängerin Zaza's auf der Suche war? (...) ich war in seine Zaza, so gern sie mit mir geäugelt hatte, durchaus nicht verliebt gewesen. Kann es sein, daß ich die Verliebtheit in sie in meine neue Identität aufgenommen, daß ich mich nachträglich in sie verliebt hatte und in der Fremde einer Zaza zu begegnen wünschte? (*FK*, 299)

El narrador Krull alcanza en este punto de su relato la cota más alta de introspección: ante la visión de Zouzou y la constatación de su gran parecido físico con Zaza, Krull revisa su pasado en París y concretamente su relación con Zaza, la amada del Marqués de Venosta. Si Zouzou representa la imagen duplicada de Zaza, Krull encarna al doble del Marqués de Venosta, pues de mutuo acuerdo lo ha suplantado durante este viaje por el mundo. La reflexión autoanalítica sobre su tendencia a percibir a Zaza en la figura de Zouzou le recuerda su propia existencia provisional como reduplicación del Marqués de Venosta. La atracción de Krull por Zouzou se convierte en un punto álgido de su interpretación o usurpación de la identidad del Marqués: la interrogante sobre la verdadera razón de esta atracción y sobre la espontaneidad de la visión de Zouzou como

doble de Zaza en realidad da comienzo al cuestionamiento de la pérdida de su propia personalidad por la fuerte invasión de la identidad del Marqués de Venosta. A medida que el periodo de la interpretación de Krull se prolonga, sus reflexiones plasman la incipiente desaparición de la clara distinción entre los dos polos que componen su figura, —es decir, el *homo exterior* como Marqués de Venosta y el *homo interior* como Felix Krull. El narrador pasa de las reflexiones sobre el placer de percibir el mundo en imágenes duales a un análisis de sus dos identidades.

3.2.2. Aprendizaje del pícaro en el siglo XX: experiencias reveladoras y maestros.

El pícaro ha sido calificado como consecuencia de un proceso, o como una determinada etapa en el transcurso de un proceso vital. Este proceso se encuentra determinado por el aprendizaje y la adaptación a las continuamente nuevas situaciones. Felix Krull, al igual que los pícaros tradicionales, deberá tomar decisiones y optar por reacciones momentáneas para seguir adelante: la soledad y la necesidad, aunque distintas a la de Lázaro, Guzmán, Simplicius o Pablos, lo guiarán en el camino, donde hallará tanto personas, como momentos que le iluminarán su progresión.

Felix Krull comparte una serie de experiencias con el pícaro tradicional. Felix Krull, al igual que el pícaro tradicional, sufre un primer estado de necesidad tras la fragmentación del hogar familiar y la crisis económica tras la muerte de Engelbert Krull; en una gran ciudad como Francfort aprenderá a “arrimarse a la mejor sombra” en nombre del bienestar: esa buena sombra, no obstante, no es más que una prostituta; más adelante se introducirá en el mundo laboral, en el que aprenderá a sacar partido de sus virtudes físicas y mentales para ascender en el hotel parisino; el contacto con distintas clases sociales se convierte en parte inherente a su función profesional, a semejanza del pícaro tradicional: el servicio a las clases más acomodadas se une a su convivencia con los compañeros de trabajo; y, por último, la transformación, tanto física como de identidad, se convierte en un mecanismo frecuente en su vida cotidiana, tanto para eludir conflictos, como para hacer realidad sus aspiraciones. A continuación nos centraremos en aquellas innovaciones introducidas en la trayectoria de Krull respecto al

proceso trazado en la novela picaresca tradicional. El aprendizaje de Felix Krull y su proceso vital están marcados por una serie de experiencias decisivas, lúdico-intelectuales en un principio y artístico-espirituales más adelante. Por otro lado, los amos de la novela picaresca tradicional han dado paso en *FK* a una serie de figuras magistrales en la vida de Krull.

Infancia: aprendizaje sin dolor.

El dolor físico no está incluido en *FK*, mientras que figura como fuente de enseñanza muy frecuente en la vida del pícaro tradicional. El sufrimiento físico del pícaro tradicional está plasmado, por una parte, en golpes infligidos por figuras más fuertes, de forma cruel y sin motivo justo; por otra parte, está en relación con las necesidades no cubiertas en su miserable vida cotidiana; por último, se produce a consecuencia de castigos recibidos por ‘hazañas’ llevadas a cabo por el pícaro contra sus superiores. Todas estas experiencias dolorosas sirven al pícaro tradicional para aprender a aguzar su percepción de los más mínimos detalles de la realidad y los más ligeros gestos y ademanes de quienes lo rodean, en un intento de prever los sucesos —especialmente el dolor— del futuro. El dolor físico de los golpes arbitrarios y de los castigos, además, suele ir acompañado de la humillación social por haberlos recibido en público o por el hecho de que el episodio haya trascendido, en tono jocoso, a su entorno. En muchos casos, la humillación social se convierte en un sufrimiento más fuerte y prolongado que el dolor físico del momento, pero ambos ayudan a acercar al lector a la figura del pícaro, por el que se comienza a sentir simpatía y cuyas bellaquerías acaban siendo comprendidas y disculpadas.

Es digno de mención que este sufrimiento comienza tras el abandono del hogar familiar, sea cual sea la circunstancia decisiva para ese abandono: el desamparo de Lazarillo en su servicio a diversos amos, los primeros encuentros aleccionadores de Guzmán en el viaje emprendido y las lecciones aprendidas por Pablos bajo la tutela del Maese Cabra tienen en común el choque traumático en soledad. Sólo en su condición de aprendiz en soledad, y a raíz de experiencias traumáticas sufridas por él mismo, empezará el niño-pícaro a percibir la realidad, la vida y la sociedad de la forma en que

el pícaro adulto lo continúa haciendo. El llamado “despertar” del pícaro marcará el final de la visión infantil del mundo, para dar paso al comienzo de la percepción desencantada de la realidad; en el relato autobiográfico una experiencia negativa será recordada especialmente como el comienzo de una nueva etapa: el golpe de la cabeza contra el toro de piedra en *LT*, el desajuste intestinal de Guzmán, tras la ingesta —por engaño— de huevos en mal estado en *GA*, las humillaciones escatológicas sufridas por Pablos en manos de los estudiantes en Alcalá en *VB*, etc. A raíz de dicho episodio, el protagonista de la novela picaresca llega a la consciencia de las injusticias, crueldades, desigualdades y arbitrariedades del mundo.

FK, por su parte, está protagonizado por un niño que, incluso antes de su salida forzada al mundo y sin necesidad de experiencias dolorosas, conoce en cierta profundidad los principios por los que el mundo se rige. Las reflexiones a las que el pícaro tradicional llega tras pasar por experiencias físicas concretas se producen en la mente de Felix desde la infancia, sin haber sufrido en sus propias carnes los traumas que marcan al pícaro tradicional. En realidad, su afición a los juegos semi-teatrales, mencionados más arriba, y sus reflexiones sobre el mundo acaparan los recuerdos de Felix respecto a su primera infancia; partiendo de cuestiones planteadas de forma infantil y lúdica en sus horas de entretenimiento, el niño Felix tiene la capacidad de llegar a conclusiones completamente adultas respecto al mundo y la realidad:

“Was ist förderlicher”, fragte ich mich, “daß man die Welt klein oder daß man sie groß sehe?” Und dies war so gemeint: Große Männer, dachte ich, Feldherren, überlegene Staatsköpfe, Eroberer- und Herrschernaturen jeder Art, welche sich gewaltig über die Menschen erheben, müssen wohl so beschaffen sein, daß die Welt ihnen klein wie ein Schachbrett erscheint, da sie sonst die Rücksichtslosigkeit und Kälte nicht hätten, keck und unbekümmert um das Einzelwohl und -wehe nach ihren übersichtlichen Plänen damit zu schalten. (*FK*, 16)

El razonamiento de Felix Krull combina el carácter infantil del origen de la reflexión con el asombrosamente maduro conocimiento en cuanto al funcionamiento del mundo. Las aptitudes de Felix están presentadas como fruto de una mente privilegiada y atenta al pensamiento humano bipolar: desde una inocente interrogante, el niño formula formas distintas y extremas de concebir el mundo y la vida. Quienes observan el mundo como un pequeño tablero de ajedrez pueden tender, bien a arrasar al prójimo con

despiadada superioridad, o bien a anular el valor de la vida y el mundo de tal modo que caigan en la pasividad, desorientación e indiferencia; quienes valoran el mundo y la humanidad como signos de grandeza corren el peligro, por otro lado, bien de sentirse minimizados ante la superioridad del mundo, o bien de dedicar toda la vida exclusiva y obsesivamente a la lucha por la defensa de ese mundo y esa humanidad:

Denn wer alle Dinge und Menschen für voll und wichtig nimmt, wird ihnen nicht nur dadurch schmeicheln und sich somit mancher Förderung versichern, sondern er wird auch sein ganzes Denken und Gebaren mit einem Ernst, einer Leidenschaft, einer Verantwortlichkeit erfüllen, die, indem sie ihn zugleich liebenswürdig und bedeutend macht, zu den höchsten Erfolgen und Wirkungen führen kann. (FK, 17)

Su lógica conclusión, que Krull asegura haber constatado hasta el presente, muestra claramente la cosmovisión del Krull adulto reflejada en sus acciones: Krull prefiere concebir el mundo como “eine große und unendlich verlockende Erscheinung” (FK,17) por el que merece la pena esforzarse. En las novelas picarescas tradicionales se constata que el pícaro, tras —y a pesar de— sus desgracias sigue intentando avanzar, sin rendirse: a pesar de todo, el pícaro tradicional demuestra considerar el mundo como un lugar deseable. En la figura de Felix Krull destaca esta misma reflexión a una edad muy temprana, incluso antes de su salida al mundo.¹³

El dolor físico obliga al pícaro del siglo XVII a intentar dominar su inocencia infantil y ser capaz de introducirse en la mente más cruel, sólo para poder evitar el dolor. Por el contrario, Felix domina de forma innata la inocencia de los demás, de las mentes simples que no ven más allá de la realidad material. El dolor representa para Lazarillo, Guzmán o Pablos la constatación de su propia posición respecto al mundo: su inocencia lo sitúa en un plano muy inferior al entorno. A partir de ese primer choque, el pícaro tratará de remediar su situación: se ve obligado a despertar su ingenio. En cambio, Felix Krull presume de su talento superior innato incluso antes de experimentar

¹³ Precisamente esta escena y las reflexiones del aún niño Felix Krull referidas en las citas han sido destacadas como ejemplo del dilema planteado por Felix respecto a la mejor forma posible de mantener una actitud distante respecto a los seres humanos: “ob von oben herab wie große Feldherren und Staatsmänner, die sich um Einzelinteressen nicht scheren, da sie deren Belanglosigkeit für die Welt kennen, oder von unten, indem man die Menschen schmeichelnd über ihren Wert erhebt, wofür sich leicht deren Gunst und damit Erfolg erwerben läßt, sofern man dabei nicht der eigenen Selbstunterschätzung anheimfällt. Felix entscheidet sich für den zweiten Weg.” (Diederichs 1971: 50).

la necesidad económica y sobrevivir en soledad. La función desempeñada por los momentos de dolor en la carrera del pícaro tradicional está desempeñada en *FK* por experiencias epifánicas estéticas relacionadas con el mundo del arte.

Experiencias epifánicas de Felix Krull.

La serie de momentos de iluminación casi religiosa producidos en la vida de Felix Krull comparten dos rasgos principales: por un lado, en todos ellos Felix se convierte en un espectador físicamente pasivo que experimenta un instante de revelación lúcida; por otro lado, esa culminación en la epifanía está unida en todos los casos a un espectáculo artístico, aunque de distintas naturalezas. Durante la asistencia a los tres eventos artísticos mencionados en el relato, la revelación girará en torno a la naturaleza dual y ambigua —y por todo ello a los ojos de Krull fascinante— de la escena presentada ante su mirada.

Experiencia teatral: teoría y praxis

La primera gran experiencia inolvidable calificada como tal por el narrador se produce a los 14 años y la enseñanza viene del mundo del arte, concretamente de la ficción teatral. La figura paterna¹⁴ será quien le facilite a Felix Krull su primera visita al teatro en Wiesbaden, donde descubre un mundo nuevo:

mein erster Theaterbesuch fällt (...) in mein vierzehntes [Jahr]— immerhin also in eine Zeit, als meine körperliche und geistige Reife (...) schon weit vorgeschritten und meine Empfänglichkeit für Eindrücke sogar besonders lebhaft zu nennen war. In der Tat haben sich die Beobachtungen dieses Abends meinem Gemüt tief eingeprägt und mir zu unendlichem Nachsinnen Stoff gegeben. (*FK*, 27)

Este despertar a la realidad se encuentra muy lejos del violento despertar del pícaro tradicional: el protagonista será llevado por su propio padre al teatro y esa experiencia será recordada por Krull como un momento tan iluminador como la iniciación de Lazarillo, Guzmán y Pablos en la picaresca tradicional. Esta experiencia memorable en

¹⁴ En realidad Engelbert Krull siempre ha estado relacionado con la ficción: él mismo siempre ha relacionado, ante su hijo, su actividad empresarial vinatera —fraudulenta por otra parte— con un espectáculo: “ich gebe dem Publikum, woran es glaubt” (*FK*, 10).

la adolescencia de Felix ilumina al protagonista de dos distintas maneras: por una parte, la escenificación de la opereta a la que asisten le ofrece la oportunidad de —además de disfrutar con una obra de arte a pesar de su inferior calidad artística— analizar el efecto de la ficción en el público; y por otra parte, en el camerino del actor principal Müller-Rosé, el adolescente queda fascinado por el lado oculto, y literalmente oscuro del teatro, por el mundo de los camerinos, de las bambalinas. El pícaro tradicional se percata durante su iniciación del engaño del que él mismo ha sido víctima y de la verdadera realidad que se oculta tras ese engaño. Krull, por su parte, es capaz de observar el engaño que produce en el público el espectáculo de la opereta; además, posteriormente Krull tiene acceso al mundo oculto del espectáculo.¹⁵

Los minutos previos al comienzo de la representación son descritos en forma de sensaciones del protagonista; éste concibe la atmósfera del momento como una serie de ritos incluidos en una celebración religiosa, como una serie de pasos necesarios para la liberación del espíritu del encorsetamiento diario:

die Düfte, die aus Haaren und Kleidern quollen und sich mit dem Geruch des Leuchtgases vermischten; das sanft verworrene Getöse des stimmenden Orchesters; die üppigen Malereien an der Saaldecke und auf dem Vorhang, die eine Menge entblößter Genien, ja ganze Kaskaden von rosigen Verkürzungen zeigten: wie sehr war das alles danach angetan, die jungen Sinne zu öffnen und den Geist für außerordentliche Empfängnisse vorzubereiten! (FK, 28)

Krull percibe sensaciones de varios campos sensitivos (olfativas, auditivas y visuales) y cada campo sensitivo, a su vez, le aporta concretamente sensaciones de mezcla: aromas que se funden con el olor despedido por las instalaciones de la luz, la mezcla de sonos provenientes de diversos instrumentos, así como las imágenes de varias figuras

¹⁵ Como expresión por antonomasia de este despertar de la inocencia se considera en la picaresca tradicional el pensamiento que cruza la mente de Lazarillo tras el golpe recibido contra el toro de piedra: “Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba.” (LT, 23) Felix Krull alcanza la misma enseñanza desde un papel de espectador: la observación cuidadosa de cualquier pequeño detalle adquiere gran significado para Krull. En el transcurso de la representación observa las reacciones del público: “Ein gemeinsames Lächeln blöder Selbstvergessenheit umspielte alle Lippen, und wenn es bei den kleinen Blusenmädchen süßer und erregter war, bei den Frauen die Eigenart einer mehr schläfrigen und trägen Hingabe aufwies, so sprach es dafür bei den Männern von jenem gerührten und andächtigen Wohlwollen, mit welchem schlichte Väter auf glänzende Söhne blicken, deren Existenz sich weit über ihre eigene erhoben hat, und in denen sie die Träume ihrer eigenen Jugend verwirklicht sehen.” (FK, 31)

desnudas reducidas. El adolescente percibe estos signos, además, como primer paso para la libertad de la mente y la imaginación, es decir, para el enriquecimiento intelectual (“wie sehr war das alles danach angetan, die jungen Sinne zu öffnen und den Geist für außerordentliche Empfängnisse vorzubereiten!” (FK, 28)).¹⁶ De una forma mucho más placentera que el pícaro tradicional Krull ha comprendido —en realidad confirmado— en su visita a la opereta la estrecha relación entre el cuerpo y la mente: a Krull le bastan unos minutos de reposada observación para concluir que una mayor agudeza intelectual intensifica la experiencia vital. No obstante, el medro alcanzado de forma provisional por el pícaro no relaja la actividad intelectual ingeniosa picaresca, pues para el pícaro se ha convertido en un estilo de vida; del mismo modo, Krull, incluso en su relativo bienestar económico, al menos en comparación con el pícaro tradicional, nunca abandona sus aspiraciones intelectuales y espirituales.

En el transcurso de esta experiencia estética epifánica es posible observar en Krull la ingenua mirada del niño que percibe la escena estableciendo conexiones sin prejuicios: ante la reunión masiva de individuos en el patio de butacas del teatro la primera asociación que cruza su mente se refiere a una celebración religiosa. En esta asociación Krull logra evidenciar su propia inexperiencia como adolescente: su único referente en el campo ritual pertenece a la tradición religiosa; en consecuencia, el narrador formula automáticamente la heterodoxa comparación entre los rituales observados en la iglesia y los gestos y actitudes apreciables en el patio de butacas:

Eine solche Vereinigung von Menschen in hohem, prunkvollem Kronensaal hatte ich bis dahin nur in der Kirche gesehen, und in der Tat erschien mir das Theater, dieser feierlich gegliederte Raum, wo an erhöhtem und verklärtem Orte berufene Personen, bunt gekleidet und von Musik umwoben, ihre vorgeschriebenen Schritte und Tänze, Gespräche, Gesänge und Handlungen vollführten: in der Tat, sage ich, erscheint mir das Theater als eine Kirche des Vergnügens, als eine Stätte, wo erbauungsbedürftige Menschen, im Schatten versammelt gegenüber einer Sphäre der Klarheit und der Vollendung, mit offenem Munde zu den Idealen ihres Herzens emporblickten. (FK, 28)

¹⁶ El pícaro tradicional ha de pasar por una serie de traumas físicos de distintos campos sensoriales antes de recurrir a la capacidad intelectual para mejorar su situación física: la experiencia traumática visual de Lazarillo consiste en no abrir los ojos a la maldad del mundo y, por confiar ciegamente en las órdenes del ciego, recibe el golpe contra el toro de piedra; los golpes recibidos ejemplifican una experiencia negativa del tacto; las oraciones y falsas palabras de los amos son interpretables como experiencias auditivas negativas; etc. A consecuencia de este sufrimiento físico cuestiona el pícaro tradicional el rumbo de su vida y agudiza su actividad intelectual.

En realidad, el conjunto de la experiencia teatral está retratado como una celebración religiosa, pues los oficiadores de la misa presentan a los ojos de Felix tantas similitudes con los actores de la opereta, como el público con los fieles feligreses. Krull identifica el escenario con el altar, y los movimientos rituales de la eucaristía con la coreografía de una opereta.

La conexión establecida puede servir a un doble propósito: por una parte, la comparación eleva el teatro al nivel de una experiencia religiosa-espiritual alcanzada a través del placer; por otra parte, la asociación inocente del muchacho ofrece la posibilidad de observar instituciones sagradas por el sistema desde un punto de vista desacralizador. Krull recuerda su sensación de aquel momento y define el teatro como “iglesia del placer”, adonde los “fieles” acuden en un intento de colmar su necesidad y deseo de enseñanzas edificantes: se identifica la ficción del teatro con la ficción de la iglesia, pues se afirma que ambos se elaboran con los mismos soportes (ropaje, música, gestos, palabras, canciones, etc.).

A diferencia del público, fascinado por la ficción del escenario, resalta la frialdad de Krull en el discernimiento entre verdad y mentira, entre realidad y ficción. Krull queda fascinado por las aptitudes de la estrella de la obra, el famoso y admirado cantante Müller-Rosé: “allein wie er damals die Menge und mich zu blenden, zu entzükken verstand, das gehört zu den entscheidenden Eindrücken meines Lebens” (FK, 29). En esta figura Felix encuentra la capacidad de despertar la *Lebensfreude* —como sinónimo de los más variados sentimientos humanos tales como envidia, anhelo, esperanza, o sed de amor— en los corazones de los espectadores. La ficción ofrece la magia de una figura, encarnada por el actor, que hace realidad por un momento los deseos frustrados de los espectadores. Durante la representación el espectador proyecta en el actor sus propios sueños y admira al actor como un ser superior; por el contrario, la lucidez y curiosidad de Felix lo llevan a analizar la representación paso por paso, intentando “diseccionar” la magia de la ficción y averiguar la naturaleza técnica del actor. El público asiste al teatro como un viaje a un mundo distinto de la vida real, a un campo de exotismo ajeno a su vida diaria. Felix, sin embargo, ha aplicado la ficción a su vida cotidiana con regularidad. El más determinante momento de la revelación no

consistirá en el espectáculo en sí, sino que se produce al término de la representación en sí, cuando Felix tiene acceso a la realidad enmascarada bajo la ficción:

Die eine Hälfte seines Gesichtes [Müller-Rosé's] war noch bedeckt mit jener rosigen Schicht, die sein Antlitz vorhin so wächsern idealisch hatte erscheinen lassen, jetzt aber lächerlich rotgelb gegen die käsige Fahlheit der anderen, schon entfärbten Gesichtshälfte abstach. Da er die schön kastanienbraune Perücke mit durchgezogenem Scheitel, die er als Attaché getragen, abgelegt hatte, erkannte ich, daß er rothaarig war. Noch war sein eines Auge schwarz ummalt, und metallisch schwarz glänzender Staub haftete in den Wimpern, indes das andere nackt, wässerig, frech und vom Reiben entzündet den Besuchern entgegenblinzelte. Das alles jedoch hätte hingehen mögen, wenn nicht Brust, Schultern, Rücken und Oberarme Müller-Rosé's mit Pickeln besät gewesen wären. (FK, 33)

Ser testigo del verdadero aspecto de Müller-Rosé fuera del escenario sirve a Krull para descubrir el poder de nuevos elementos de transformación física: aunque aficionado al disfraz en sus juegos infantiles, Krull aún no conocía la utilidad del maquillaje y la peluca. Krull había considerado inevitable la posesión de ciertas condiciones físicas, al margen del disfraz, para la adopción de determinadas identidades: según la visión de Krull en su infancia, un niño de apariencia vulgar nunca podría jugar a ser un príncipe o un rey, pues sus rasgos físicos se lo impedían. Esta primera visita a la opereta será decisiva en cuanto que le revela su error: bajo la peluca y el maquillaje del actor se alberga un aspecto muy lejano al refinamiento que Felix creía necesario para el papel representado. Tiempo más tarde, el mismo Krull se convertirá en un Müller-Rosé para crear la ilusión del Marqués de Venosta, para lo cual deberá sentarse igualmente ante un espejo para elaborar la máscara de actor: este rito de iniciación teatral interpretativa se habrá completado en ese momento.

Felix Krull tendrá la oportunidad de vivir la segunda parte de esta revelación un tiempo después de su visita a la opereta. En su primera visita al teatro Krull descubre la magia existente en un escenario, es decir, en un espacio delimitado para la ficción: el público es perfectamente consciente de la separación entre la vida real fuera del teatro y la representación del escenario, y precisamente por ello se permiten a sí mismos abandonarse a la reacción espontánea causada por los sueños sugeridos por la ficción observada. Felix podrá comprobar más tarde, en su encuentro con Diane Houplé, una presencia más concreta de la ficción en la vida diaria: en el transcurso de este episodio Krull es testigo de la interacción entre realidad y ficción en la vida cotidiana. La

relación con la madura dama comienza durante el viaje de Felix de Francfort a París, concretamente durante la declaración en la aduana de la frontera entre Alemania y Francia: el joven hurta un estuche de tafilete del equipaje de una desconocida señora madura sin que la víctima se aperciba del hurto. El destino los unirá de nuevo cuando Felix se encuentra ya temporalmente asentado en su trabajo de ascensorista del hotel “Saint James and Albany” y la dama se hospeda en el mismo. Durante el efímero romance entre el joven ascensorista y la madura dama casada, Felix le confiesa su hurto; pero, lejos de recibir reproches y condenas, Felix recibe de Diane Houppflé la petición de simular otro hurto en su último encuentro erótico. En este caso la ficción ha sido integrada en la realidad, pues las consecuencias de la escena erótica, lúdica y delictiva representada son reales: la ficcionalidad de la escena se une a la autenticidad del botín embolsado por Felix.

Es war, so kann ich wohl sagen, ein Erlebnis fürs Leben, und kaum hätte es des innigen Ansehens der Heldin bedurft, sie nie zu vergessen. Eine in so vollendetem Sinn kuriose Frau wie Diane Houppflé und die wunderbare Begegnung mit ihr sind nicht danach angetan, je vergessen zu werden. (*FK*, 191)

Esta experiencia representa una fase intermedia entre el descubrimiento del teatro como espectador y la gran oportunidad que se le presentará en poco tiempo para interpretar la identidad del Marqués de Venosta: la primera visita al teatro en Wiesbaden habrá sido una primera lección, puesta parcialmente en práctica ante Madame Houppflé, y culminada al convertirse en actor. La escena protagonizada ante Madame Houppflé une, por primera vez, el mundo del arte con los actos delictivos que tanto atraen al pícaro desde sus inicios. La empresa mayor en la que Krull queda embarcado al final del relato aún a ambos ejes, vinculando su actividad artística como actor con el fraude.

La verdadera iniciación del pícaro en *FK* se produce, en conclusión, durante su visita a la opereta en Wiesbaden: todo lo experimentado posteriormente tan sólo confirmará el descubrimiento de esta noche, y la evolución del joven se habrá detenido para entonces. En realidad, Krull se muestra más precoz que el pícaro tradicional en su comprensión del mundo, aunque el segundo reúne más experiencias traumáticas en su infancia: los sucesos externos que —observados desde la madurez en retrospectiva— afectan a Krull de forma determinante son menos numerosos, pero en su mayor y más

detallada observación de su entorno éste llega a un más temprano conocimiento del mundo. A esta precocidad contribuye, asimismo, la repetidamente destacada naturaleza de niño peculiar: el narrador incide doblemente en su carácter especial desde el nacimiento al recordar la denominación de *Sonntagskind* o “niño de buena estrella” oída a su familia y su propia fe en la buena suerte y en el hecho de ser un “Vorzugskind des Himmels” (FK, 13). Tanto Felix como el pícaro tradicional presumen de ser, o haberse convertido en, individuos peculiares: el pícaro tradicional está orgulloso de haber aprendido muy rápido, y Felix, por su parte, de poseer toda la sabiduría necesaria para el mundo sin las enseñanzas de la vida diaria. Mientras el narrador de la novela picaresca tradicional se esfuerza por exponer una inocencia infantil radical en la figura del niño, para destacar el posterior progreso logrado en el tiempo en cuanto a ingenio, sagacidad, agudeza y capacidad de reacción, Krull como narrador manifiesta claramente su originalidad como un rasgo innato que no ha sido especialmente moldeado posteriormente.

El gran espectáculo del circo

El circo ofrecerá a Felix, ya en París, la siguiente gran experiencia epifánica. Los valores admirados en el circo son el indefinido aspecto de los protagonistas, la gran variedad de componentes y la ambivalencia de sus acciones. La actuación de la estrella principal, la trapecista Andromache, subyuga al observador, porque su ejecución del salto mortal implica un desafío entre la vida y la muerte y la consecuente imagen de la estrella entre humana y sobrehumana:¹⁷ durante su actuación la trapecista se sitúa siempre entre dos distintos campos, una posición ideal que Krull desea para sí mismo. Las reflexiones más filosóficas que el joven desarrolla a raíz del primer impacto dan paso a apreciaciones más sensuales, materiales y más cercanas a la propia figura del observador, pues el aspecto de la trapecista —cuyo nombre por otra parte establece la connotación masculina por sus dos primeras sílabas muy similares a la palabra griega

¹⁷ “War die Stange nicht da, griffen ihre [Andromaches] herrlichen Hände ins Leere, so stürzte sie —stürzte, vielleicht kopfüber, aus ihrem Kunstelement, der Luft, hinab in den gemeinen Grund, der der Tod war. —Diese stets aufs Haar genau auszukalkulierende Knappheit der Bedingungen ließ erbeben. Aber wiederholt frage ich hier: War Andromache etwa menschlich?” (FK, 200)

andros— recuerda la mezcla de la propia Krull entre la femineidad y la masculinidad:

Ihre Brust war geringfügig, ihr Becken schmal, die Muskulatur ihrer Arme, wie sich versteht, stärker ausgebildet als sonst bei Frauen, und ihre greifenden Hände zwar nicht von männlicher Größe, aber doch auch nicht klein genug, um die Frage ganz auszuschalten, ob sie, in Gottes Namen, denn vielleicht heimlich ein Jüngling sei. Nein, die weibliche Artung ihrer Brust war immerhin unzweideutig, und so doch auch, bei aller Schlantheit, die Form ihrer Schenkel. (*FK*, 198-199)

Además de la ambigüedad física, la actitud de Andromache se asemeja a la alternancia entre empatía y distanciamiento de Krull respecto al mundo.¹⁸ Al igual que en su visita a la opereta, el pícaro se mantiene distante y reflexivo ante el envolvente espectáculo circense, mientras su compañero y el resto del público tan sólo se dejan llevar por el encanto lejos de la consciencia del mecanismo oculto tras el magistral espectáculo:

Nicht dies war meine Sache, nicht dies meine Art, den Erscheinungen zu begegnen. Wohl entging mir nichts, wohl nahm ich inständig prüfend jede Einzelheit in mich. Es war Hingebung, aber sie hatte —wie soll ich es sagen— etwas Aufsässiges, ich steifte den Rücken dabei, meine Seele —wie soll ich es nur sagen!— übte einen Gegendruck aus gegen die sie bestürmenden Eindrücke, es war —ich sage es nicht richtig, aber ungefähr richtig— bei aller Bewunderung etwas von Bosheit in ihrem eindringlichen Betrachten der Tricks, Künste, Wirkungen. Die Menge rings um mich her gor in Lust und Belustigung, —ich aber, gewissermaßen, schloß mich aus von ihrem Gären und Gieren, kühl wie einer, der sich vom >>Bau<<, vom Fach fühlt. (...) vom Fache im allgemeineren, vom Fach der Wirkung, der Menschenbeglückung und -bezauberung. (*FK*, 203)

El conocimiento que Krull afirma y aparenta tener de varios idiomas contrasta con su insatisfacción lingüística a la hora de plasmar este momento. La dificultad del narrador para hallar las palabras precisas para describir las sensaciones y pensamientos de este momento descubren la incapacidad del lenguaje para expresar la ambivalente y multiforme escena, la combinación de sensaciones y sospechas contradictorias; igualmente indescriptible es la atracción de la maldad intuida bajo la fastuosidad. La aclamación del público indica el éxito de esta ambivalencia y de la condición fronteriza.

¹⁸ “Sie verschmähte jedes Liebäugeln mit dem Publikum. Kaum daß die, nach einem Tour de force auf der hölzernen Querstange eines der Geräte ausruhend, eine Hand am Seil, den anderen Arm ein wenig zum Gruße ausstreckte. Aber ihre ernsten Augen, geradeaus blickend unter den ebenmäßigen, nicht gerunzelten, aber unbeweglichen Brauen, grüßten nicht mit.” (*FK*, 199)

En conclusión, Krull muestra atracción por las visiones protagonizadas por seres ambiguos, exóticos, poseedores de rasgos masculinos y femeninos y relacionados con el entorno más marginal del mundo del arte.

El arte de morir

El tercer impacto iluminador recibido por el protagonista presenta unos tintes muy latinos: la corrida de toros que Krull presencia en Lisboa representa el ejemplo más extremo y plástico —a través de la oposición matador-toro— del enfrentamiento entre dos mundos, entre la vida y la muerte, en forma de una “matanza” elegante (“Es war in der Tat die eleganteste Art der Schlachtung” (FK, 393)). Esta oposición está completada con la dualidad proporcionada por la división espacial entre sol y sombra como clara muestra de los dos polos que se baten a duelo. Esta tercera experiencia expone de forma aún más desnuda que en los anteriores espectáculos el concepto y la imagen de la dualidad que Krull persigue, anhela y completa con su propio comportamiento. El dilema que ronda a Felix en ese momento consiste precisamente en una doble fascinación, por una parte, por la joven Zouzou y, por otra, por su madre Dona Maria Pia. Esta primera visita a una corrida de toros, al margen del descubrimiento de una desconocida escenificación primitiva de la muerte, guía al protagonista de la novela hacia una conclusión práctica respecto a su dilema sentimental. Siempre bajo el temperamento picaresco, Felix, a pesar de sus abstractas impresiones e imaginadas escenas, atiende en todo momento a sus preocupaciones más cercanas y concretas:

Etwas kam dazwischen: ein, ich wiederhole es, ablenkendes Erlebnis von düsterer Festlichkeit, das mein Verhältnis zu dem Doppelbilde von einer Stunde zur anderen veränderte und verschob, indem es den einen Teil, den mütterlichen, mit sehr starkem Licht, einem blutroten, übergöß und den anderen, den reizend töchterlichen, dadurch ein wenig in den Schatten stellte. (FK, 383)

Krull explica la decisión tomada respecto a las dos mujeres en términos de las características geográficas de una plaza de toros: si los asistentes a las corridas sienten una mayor predilección por la zona a la sombra, Felix se decanta por la joven Zouzou, sentada a la sombra enen varios pasajes de la novela, mientras que la parte soleada está metafóricamente representada por Dona Maria Pia. Las circunstancias, sin embargo, lo

llevarán por otro camino: de igual modo que ha observado al matador sortear los movimientos inesperados del toro, la última tarde de Felix Krull en Lisboa lo involucrará en una situación inesperada, al acabar siendo seducido por Dona Maria Pia.

La significación de las epifanías de Felix Krull presentan una naturaleza picaresca, a pesar de que las anécdotas que encarnan la iluminación de Felix aparentemente son lejanas y dispares comparadas con las acciones encontradas en la novela tradicional de los siglos XVI y XVII. Las conclusiones alcanzadas por Felix contienen tanto máximas filosóficas como observaciones más prácticas y cotidianas, en claro paralelismo con la alternancia en *Lázaro* de reflexiones profundas y preocupaciones mucho más materiales. La intervención de Krull en la experiencia epifánica excluye cualquier conflicto directo producido en los más dramáticos aprendizajes de sus predecesores. Krull se limita a la minuciosa observación, que, por otra parte, considera la clave del conocimiento profundo: “Die Gabe des Schauens, sie war mir verliehen, (...) eine erziehliche Gabe gewiß, schon soweit das Dingliche, die lockend-belehrenden Auslagen der Welt ihren Gegenstand bilden.” (*FK*, 85)

El conocimiento alcanzado por Krull mediante estas experiencias epifánicas se concreta en una aguda y despierta mirada; en el desengaño respecto a la vida cotidiana en una sociedad de bienestar —y, por ello, la fascinación por el poder de la ficción—; en la pérdida de fe en el ser humano como mero ser pensante y social; y, por último, en la profunda consciencia de las limitaciones humanas con su consiguiente admiración por las figuras que desafían la univocidad y borran cualquier frontera física, social, intelectual o psicológica.

Maestros picarescos de Felix Krull.

Además de estas experiencias que marcan la memoria del narrador, Krull asimismo menciona figuras decisivas en su carrera: se trata de individuos con autoridad a los ojos de Krull, sin representar la figura del amo, jefe o caballero. Los guías del pícaro moderno pertenecen a su entorno familiar y social: la figura del maestro estará encarnada en esta novela del siglo XX temporalmente por el padre, más tarde por el

padrino de bautizo y, aún más adelante, por personas con las que más o menos fortuitamente establece relaciones de diverso tipo.

La formación alcanzada a través de estas figuras mostrará la tendencia picaresca a la ‘anti-educación’. Del mismo modo que en el caso del pícaro de los siglos XVI y XVII, la educación recibida por Krull en distintos campos y proveniente de distintos maestros, se caracterizará por la subversión de las normas establecidas por la sociedad contemporánea: la ‘anti-formación’ será iniciada por dos figuras principales, Engelbert Krull y Schimmelpreester. Ambos personajes centran sus vidas en los dos ejes vitales decisivos en la carrera del pícaro de Mann: Engelbert Krull se dedica al fraude comercial y Schimmelpreester al arte. A partir de la intervención simultánea de ambos hombres en la infancia y adolescencia de Felix, los siguientes maestros de su formación podrán ser clasificados en función de la adscripción de sus consejos al campo del delito o del arte.

La primera figura significativa en la infancia de Felix es el padre y guía familiar. Su no-convencionalidad y rebeldía social se plasma tanto en su comportamiento familiar, económico y social como en su propia muerte. En primer lugar, ejerce muy rara vez la función de padre y educador, tal como sucede también en las novelas picarescas tradicionales. Sin embargo, o debido a ello, Felix conserva un recuerdo positivo de la figura paterna. En segundo lugar, su muerte temprana también hace gala de un talante rebelde y no convencional: su suicidio tras el escándalo de su ruina económica y de su fracaso matrimonial es juzgado como un acto inmoral por la sociedad burguesa católica.

El peso específico de la paternidad está encarnada realmente por la figura del padrino Schimmelpreester, bohemio e igualmente transgresor que llenará la ausencia del padre. La disociación entre padre genético y padre emocional refuerza, así, la desestructuración familiar típicamente picaresca. El lector crítico puede advertir que el narrador dedica mayor atención a su aspecto y características psicológicas que a los de su propio padre. Frente a los escasos datos de la primera referencia a su padre (“*dick und fett, [er] besaß viel persönliche Grazie und legte stets Gewicht auf eine gewählte*

und durchsichtige Ausdrucksweise”, (FK, 7)), destaca la detallada descripción del padrino:

Um seine Person zu beschreiben, so war er unersetzlich von Gestalt und trug sein früh ergrautes und gelichtetes Haar dicht über dem einen Ohr gescheitelt, so daß es fast gänzlich nach einer Seite über den Schädel gestrichen war. Sein rasiertes Gesicht mit der hakenförmigen Nase, den gekniffenen Lippen und den übergroßen, kreisrunden und in Zelluloid gefaßten Brillengläsern zeichnete sich noch besonders dadurch aus, daß es über den Augen nackt, das heißt ohne Brauen war, und zeugte im ganzen von einer scharfen und bitteren Sinnesart, (FK, 24)

El gesto narrativo de una más completa caracterización del padrino corresponde a la mayor relevancia de esta figura en la vida del protagonista. El propio narrador destaca la influencia del padrino Schimmelpreester en una prolepsis: “Später, am Ende meiner aufreibenden Laufbahn, sollte dieser ausgezeichnete Mann auf entscheidende und rettende Weise in mein Schicksal eingreifen...” (FK, 27). Asimismo, Felix Krull alude al pasado de Schimmelpreester de forma tan elevada, natural o velada como a las actividades de su padre Engelbert Krull, implicando un estilo de vida muy similar al de éste:

Er [Schimmelpreester] stammte aus Köln, wo er ehemals in den ersten Häusern verkehrt und als Festordner im Karneval eine hervorragende Rolle gespielt hatte. Aber durch irgendwelche Umstände oder Vorkommnisse, die niemals aufgeklärt wurden, war er genötigt worden, das Feld zu räumen, und hatte sich in unser Städtchen zurückgezogen, wo er sehr bald, schon mehrere Jahre vor meiner Geburt, der Hausfreund der Meinen geworden war. (FK, 24)

A efectos prácticos, Schimmelpreester desempeñará la función del padre incluso antes de la muerte de este: en primer lugar, Schimmelpreester se encarga de introducir al niño en el mundo del arte, al convertirlo en modelo de sus obras de arte y acercarlo al mundo del arte clásico. Mediante la historia de Fidias, el bohemio artista le inculcará la clave para la comprensión del mundo moderno. Schimmelpreester le relata al chico la historia del gran artista griego, el destino trágico de su vida debido a su innegable talento ensombrecido en la Grecia clásica por su tendencia al robo. El relato y comentario final del padrino parecen ajustarse a la naturaleza del mismo Felix Krull:

“...Eine auffallende Mischung. Aber so sind die Leute. Sie wollen wohl des Talents, welches doch an und für sich eine Sonderbarkeit ist. Aber die Sonderbarkeiten, die sonst noch damit verbunden —und vielleicht notwendig damit verbunden— sind, die wollen sie durchaus nicht und verweigern ihnen jedes Verständnis” (FK, 25)

La historia de Fidias se convierte en sus lecciones en metáfora del genio artístico, en su ejemplificación de la genialidad como una composición de polos positivos y negativos, de polos divinos e infrahumanos; esta metáfora se concretará precisamente en el crecimiento de Felix Krull. A medida que la personalidad de Felix Krull se va completando, se observa el perfeccionamiento de esa misma mezcla de arte y delincuencia, y la extrañeza del entorno ante su naturaleza. Ambos mundos muestran una misma posibilidad de transgresión de fronteras.

La conjugación de ambas presencias, tanto la de Engelbert Krull como la de Schimmelpreester, forma la figura genérica del padre, pues entre las enseñanzas de ambos alcanza Felix las básicas máximas que utilizará y pregonará en su vida: la importancia absoluta y determinante de la apariencia y la necesidad de continua interacción entre el arte y la vida. No obstante, frente al temperamento y la trayectoria burguesas —a la vez que al hedonismo— de Engelbert Krull, Schimmelpreester transmitirá al joven principios aristocráticos —aunque no se trate de la actitud aristocrática convencional— que Krull recordará más de una vez:

Die Erniedrigung des Volkes, sagte er [Schimmelpreester], durch die Anpassung ans Feine, wie die Normierung der Welt durchs Bürgerliche sie mit sich bringe, sei zu beklagen. Die festtägliche Volkstracht des Bauern, der Gildenaufzug des Handwerkers von einst seien zweifellos erfreulicher gewesen als Federhut und Schleppekleid für die plumpe Magd, die am Sonntag die Dame zu spielen versucht, und die ebenso unbeholfen dem Feinen nachstrebende Feierkluft des Fabrikarbeiters. (...) Goldene Worte, mir aus der Seele gesprochen. (*FK*, 194-195)

La afirmación de Schimmelpreester incide en la superioridad estética y moral del pueblo llano que se comporta con orgullo, frente a la tendencia típicamente burguesa de ascenso económico y social: en el fondo se defiende, no obstante, el inmovilismo, la inalterable estratificación social defendida por la mentalidad aristocrática.

Siguiendo la línea de Lazarillo y Guzmán, entre otros, Felix recibirá, en el transcurso de su itinerario, consejos y lecciones de representantes de distintas condiciones sociales: a pesar del gran número de individuos que conoce en su viajar por el mundo, sus tres grandes maestros serán, en orden cronológico —pero no en importancia—, un clérigo, la prostituta Rozsa y el aristócrata Venosta. De todos ellos

aprenderá, de una forma más o menos fugaz, distintas premisas aplicables a su vida futura.

El encuentro con el clérigo encargado de celebrar el funeral en memoria de Engelbert Krull es muy breve, pero el narrador Felix ha seleccionado el recuerdo a fin de transmitir sus observaciones, apreciaciones y conclusiones en aquella época del pasado. Del mismo modo que en su primera visita al teatro, el aprendizaje con el clérigo tendrá lugar a través de la observación: desde una actitud distante y crítica de Felix respecto a la moralidad ejercida por la Iglesia Católica, el comportamiento minuciosamente estudiado y la “puesta en escena” del clérigo fascinan al joven. La enseñanza del clérigo no se encuentra encaminada hacia los contenidos morales y religiosos, tal como cabría esperar, sino, antes bien, al aspecto “teatral” y ritual implicado en la liturgia:

Geistlicher Rat Chateau war ein eleganter Priester, welcher den Adel und Glanz seiner Kirche persönlich aufs überzeugendste vertrat und zur Anschauung brachte. Obgleich klein und beleibt, besaß er doch viel Tournure, wiegte sich beim Gehen behend und gefällig in den Hüften und verfügte über die anmutigste Rundung der Gebärde. Seine Sprechweise war studiert und mustergültig, und stets sahen unter seiner aus feinem seidigschwarzen Tuch gefertigten Soutane schwarzseidene Strümpfe und Lackschuhe hervor. (FK, 66)

El encuentro entre el protagonista y el clérigo se produce sobre la base de dos falsedades: por una parte, Krull le ofrece al clérigo una falsa explicación sobre la muerte de Engelbert Krull, a fin de poder celebrar un funeral católico; y, por otra parte, el clérigo simula creer la explicación (“[Geistlicher Rat Chateau] gab sich den weltmännischen Anschein, als ob er meinen Angaben Glauben schenke”(FK, 66)). Krull, por tanto, observa cuidadosamente, no sólo el perfecto control de los movimientos y palabras, sino también sus aptitudes interpretativas. El clérigo se convertirá en un modelo de comportamiento en el tratamiento elegante con el prójimo, y el episodio servirá a Felix como descubrimiento de dones innatos de los que aún es inconsciente: “Ihre persönliche Wirkung ist wohltuend, und insonderheit möchte ich Sie wegen Ihrer angenehm Stimme loben. (...) des Menschen Schicksal steht in Charakteren, die dem Kundigen nicht unentzifferbar sind, an seiner Stirn geschrieben” (FK, 66). Felix se beneficiará de estos rasgos innatos en su vida profesional y personal futura de pícaro. Aunque las reflexiones y alabanzas del consejero espiritual están

enfocadas hacia un significado religioso, el mensaje es traducido en otros términos en la mente del joven, quien aplicará esos dones, según palabras del clérigo concedidos por Dios, para fines mucho más mundanos.¹⁹

A esta figura espiritual le sigue una figura más carnal, la prostituta Rozsa. El proceso de refinamiento a la que Krull aspira a fin de mejorar su innata naturaleza de “feinem Holze” debe pasar por su perfeccionamiento en materia sexual, aprendizaje que tiene lugar en Francfort, una vez abandonados el hogar y la seguridad familiar. El contraste entre la anterior figura y la prostituta hacia la que Felix reconoce su deuda en materia amorosa es absoluto; el narrador, sin embargo, asocia estas guías opuestas:

Ihrerseits spendete die Gefährtin [Rozsa] mir manchen Lobspruch, der mich von weitem an gewisse Äußerungen jenes weisen Klerikers, des Geistlichen Rates daheim, erinnerte; nur daß die ihren zugleich allgemeiner und entschiedener waren. Denn auf den ersten Blick, so versicherte sie, erkenne der Kundige, daß ich zum Liebesdienste geschaffen und ausgezeichnet sei, ja mir selbst und der Welt viel Lust und Freude bereiten würde, wenn ich einem so präzisen Berufe Folge leistete und mein Leben gänzlich auf diesem Grunde errichten würde. (*FK*, 121)

Obviamente, las alabanzas de Rozsa conservan un gran paralelismo con las observaciones del clérigo: “Ihre persönliche Wirkung ist wohltuend” (*FK*, 66). No obstante, mientras el clérigo se refiere a una vocación espiritual, Rozsa alude a las aptitudes eróticas de Krull —“so versicherte sie, (...) daß ich zum Liebesdienste geschaffen und ausgezeichnet sei” (*FK*, 121)—: la prostituta que asume el papel de maestra del joven se refiere en términos de vocación a la prostitución como forma de vida. Este tipo de felicidad procurada al prójimo mediante la prostitución se encuentra muy lejos, por tanto, de los términos aludidos por el clérigo.

Por otra parte, al margen de los primeros inicios infantiles de Krull en el hurto, la etapa vivida al lado de Rozsa significará la completa integración en el submundo ilegal. Su relación incluso levanta sospechas de explotación; sin embargo, Felix descriminalizará su etapa como protector y explotador de su maestra:

¹⁹ Recuérdese la importancia de la voz y de su empleo para los amos de Lázaro, especialmente los dos primeros, pues el ciego depende de la exitosa ejecución de los rezos en el tono preciso adecuado para impresionar la generosidad de sus semejantes, mientras que el segundo amo, el clérigo, se vale de la voz para transmitir el mensaje y testimonio de Cristo, aunque sus actos los contradigan.

wenn ich aufzeichne, daß ich durch mehrere Monate, bis zu meinem Aufbruch von Frankfurt, mit Rozsa in enger Verbindung stand, oft bei ihr weilte, auch auf der Straße die Eroberungen, die sie mit ihren schiefen, schimmernden Augen, mit dem gleitenden Spiel ihrer Unterlippe machte, unterderhand beaufsichtigte, manchmal sogar verborgen zugegen war, wenn sie zahlende Kundschaft bei sich empfing (...), und mir eine mäßige Teilhaberschaft an dem Gewinne nicht mißfallen ließ, so könnte man wohl versucht sein, meine damalige Existenz mit einem anstößigen Namen zu belegen (...); ja ich gehe weiter und meine, daß Etikettierungen wie etwa »ein Trunkenbold«, »ein Spieler« oder auch »ein Wüstling« den lebendigen Einzelfall nicht nur nicht zu decken und zu verschlingen, sondern ihn unter Umständen nicht einmal ernstlich zu berühren imstande sind. (FK, 123-124)

Más allá de relativizar los juicios de valor lanzados posiblemente por la opinión pública, Krull estima su relación con la prostituta como el encuentro más decisivo de su vida, “weil es meiner Einsicht nach für meine Ausbildung von der einschneidendsten Bedeutung war” (FK, 124). Una vez más, el narrador sorprende las expectativas del lector, pues aplica a un término establecido y adoptado por un sistema muy determinado un significado totalmente distinto: destaca —contra lo esperado por un lector situado en las coordenadas burguesas— la ausencia de implicaciones burguesas (y estrechamente relacionadas con el *Bildungsroman*) del término *Ausbildung*: Krull se apresura a matizar que Rozsa ha procurado su “formación”, pero “nicht in dem Sinne, daß es meine äußere Weltläufigkeit sonderlich gefördert, meine bürgerlichen Sitten unmittelbar verfeinert hätte”, (FK, 124) para definir su aprendizaje con ella exclusivamente como “escuela de amor”.

El Marqués de Venosta se convertirá en el maestro y modelo a imitar tras su encuentro y proyecto de intercambio de identidades. La figura de Louis de Venosta no aporta a Felix la sabiduría de una mente superior o los consejos prácticos de una vida más experta, sino que le abre las puertas a la aristocracia: en primer lugar, su amistad y conversaciones sobre el estilo de vida y principios de la cuna aristocrática acercan a Krull a ese mundo; y, en una segunda fase, al adoptar la identidad de su amigo aristócrata, Krull se integra en ese mundo. El Marqués de Venosta reúne varios rasgos que Felix ha apreciado en parte de sus anteriores maestros: el aristócrata proviene de una familia noble y acaudalada, relacionada con la industria, con lo cual el bienestar material de la infancia de Felix está incluido en la vida del marqués; éste, por su parte, siente la vocación artística, —al igual que Schimmelpreester— y está dispuesto a

arriesgar su futuro por una pasión, de igual modo que Engelbert Krull optó por renunciar a la unidad familiar por una pasión extramatrimonial.

En la vida del desclasado Krull, en su vida diaria parisina y servicial alejada de sus sueños infantiles de llegar a ser un príncipe llamado Karl, la aparición del marqués significa el resurgir de las fantasías infantiles. La relación entre el joven marqués y Felix, basada en el contacto regular del servicio entre camarero y comensal, evolucionará hacia una estrecha amistad, y a pesar de la juventud de Venosta, a Krull le servirá doblemente como figura paterna: Krull no sólo tomará de él su nuevo nombre Louis de Venosta —falsificando así su firma, del mismo modo que en su infancia emulaba la rúbrica de su progenitor—, sino que también imitará su principal actividad, el dibujo artístico.

La influencia se convierte en recíproca a medida que su relación se consolida en una amistad. El don que el marqués observa y sinceramente admira en Krull consiste en su mezcla de un comportamiento perfectamente aristocrático con la libertad de acción proporcionada por su cuna burguesa: le atrae la ambivalencia de sus ademanes, la ambigüedad de su porte interpretable de distinto modo dependiendo de la vestimenta y del entorno social. Louis de Venosta, aún desconociendo la formación y el pasado del joven Krull, identifica el comportamiento de Felix con una formación y un entorno familiar burgués, con una infinita apertura de posibilidades en su vida construida por uno mismo; en contraste con Felix Krull, el aristócrata se encuentra en un dilema entre tan sólo dos opciones, el deseo y el deber: “Ich muß reisen und will es nicht; habe mich verpflichtet zu reisen —und kann es nicht. Was soll ich tun? Wer hilft mir da heraus?“ (FK, 248). Krull descubre así la cara oculta del aristócrata: el ideal soñado en su infancia aparece ahora como un estado menos libre que su propia vida. Precisamente Krull “salvará” temporalmente a su amigo de ese lujo material y prestigio social, tomando él mismo el lugar del aristócrata y obteniendo beneficio de ello.

La presencia de su nuevo amigo supondrá, por tanto, más que un aprendizaje de mecanismos de supervivencia y medro —como sucede en el pícaro tradicional—, la toma de conciencia por parte del protagonista de su propia identidad individual y social; paradójicamente, la confrontación con los rasgos más positivos de su origen burgués

dará paso a una inminente renuncia temporal a su verdadero nombre e identidad como tal. El pacto acordado con el verdadero Marqués de Venosta implica la adopción de una nueva identidad individual y social, bajo la cual Felix deberá aprender —siguiendo las observaciones llevadas a cabo en el transcurso de su amistad con Venosta, así como recuperando las enseñanzas de sus maestros anteriores— a reaccionar según su nueva condición, interiorizando una nueva ficción en un escenario real. Tras el encuentro con este último maestro Krull debe lanzarse a una aventura en la que necesitará ser autodidacta. Del mismo modo que Lázaro logra evolucionar de la servidumbre a poseer su propio negocio, Felix Krull alcanza su propio objetivo de interpretar una identidad totalmente ajena.

El proceso de formación, especialmente la tan decimonónica *Bildung* incluye una evolución progresiva hacia la armonía entre el individuo y el entorno social, una reconciliación de fuerzas divergentes para canalizarlas hacia la adaptación del individuo a la sociedad. El proceso de formación de Felix Krull desemboca, por el contrario, en el fortalecimiento de su naturaleza bipolar, pues el resultado final apunta a la creación de dos identidades distintas. En oposición a la mentalidad burguesa de los *Bildungsromane* el desarrollo y pervivencia de estas dos identidades, así como de los polos opuestos del personaje, están presentados precisamente como instrumentos necesarios para la convivencia social.

3.2.3. La vida como continua representación teatral: estrategia picaresca de Felix Krull.

El pícaro tradicional ha sido caracterizado como una figura formada por varias dualidades (véase nota 10 de este mismo capítulo). Felix Krull lleva este dualismo hasta un grado extremo al añadir a su escindida personalidad la interpretación de la identidad ajena de una persona viva y real: el viaje que Krull emprende bajo la identidad del Marqués de Venosta representa la culminación de la picaresca escisión entre el *homo exterior* y *homo interior* (Guillén 1971c: 81-82).

La novela picaresca tradicional incluye, como parte del abismo entre el pícaro y la sociedad, entre su verdadera naturaleza y la adecuada para la convivencia en

sociedad, un importante ingrediente de teatralidad y vinculación con el arte: la creación de una falsa identidad con fines poco honrosos es un recurso frecuente en la vida cotidiana del pícaro, pero dicha actividad se convierte en parte constituyente de una empresa artística por primera vez en *VB*, donde el protagonista se une a un grupo ambulante de teatro. Ni Lázaro ni Guzmán deciden incorporarse a un grupo de teatro; sin embargo, hacen de la actuación teatral —con su consiguiente escisión entre dos identidades— su hábito más cotidiano. La situación de Felix Krull, tras su acuerdo con el amigo Marqués de Venosta, se equipara a la del pícaro tradicional, quien, tras su proceso de formación picaresca, luce una imagen hacia el exterior, mientras el narrador retrospectivo informa sobre la verdadera naturaleza oculta bajo la apariencia.

El reto planteado al lector en la narración autobiográfica de *FK* consiste en determinar cuál de ambas identidades, la de Felix Krull o del noble amigo, Marqués de Venosta, se corresponde con el *homo interior* y cuál con el *homo exterior* respectivamente. En principio, el protagonista al abandonar París adquiere una nueva identidad y forma de vida que no le corresponden por nacimiento: el *homo exterior* durante su estancia en Lisboa y el resto de su viaje estará representado por su falsa identidad, mientras que la audiencia a la que el narrador se dirige disfruta del privilegio de conocer el *homo interior* verdadero que se oculta bajo la representación. No obstante, a juzgar por los aprendizajes, deseos, actitudes e ideas de la infancia y adolescencia de Felix Krull, su interior alberga en verdad un aristócrata, y el juego propuesto en París no se convierte más que en la oportunidad de exteriorizar la verdadera identidad sin disfraces. Esta inversión entre *homo interior* y *homo exterior* y la confusión surgida en cuanto a la auténtica identidad del protagonista propician una reflexión sobre aspectos tratados por la filosofía respecto a la naturaleza de la realidad, la verdad, la ficción, el teatro y el juego.

El proceso de la escisión del pícaro.

Al término del relato autobiográfico de *FK* se aprecia una doble escisión en la figura de Krull. En primer lugar, el protagonista ha optado por una identidad dual —Louis de Venosta ante el mundo y Felix Krull en su interior— de forma temporal como parte de

un juego amistoso. En segundo lugar, un maduro Felix Krull autobiógrafo se refiere a un más joven Felix en sus acciones, palabras y pensamientos. Esa doble realidad —o escisión— en la vida del pícaro Krull ha estado presente, no obstante, en el transcurso de todo el relato.

Vida real v. juego

A la descripción de la vida cotidiana de su infancia pasada el narrador Krull opone el más placentero recuerdo de sus juegos más queridos y repetidos, en los que incluye el acto de adopción de una nueva identidad:

Ein phantastisches Kind, gab ich mit meinen Einfällen und Einbildungen den Hausgenossen viel Stoff zur Heiterkeit. Ich glaube mich wohl zu erinnern, und oft ist es mir erzählt worden, daß ich, als ich noch Kleidchen trug, gerne spielte, daß ich der Kaiser sei, und auf dieser Annahme wohl stundenlang mit großer Zähigkeit bestand. (...) Still und ergriffen von meiner Betagtheit und hohen Würde, saß ich im Wägelchen; aber meine Magd war gehalten, jeden Begegnenden von dem Tatbestande zu unterrichten, daß eine Nichtachtung meiner Schrulle mich aufs äußerste erbittert haben würde. (*FK*,13-14)

En sus juegos de niño se reflejan las primeras espontáneas aspiraciones de Felix Krull, las cuales apuntan como objetivo común a la adquisición de una ficticia identidad perteneciente a figuras superiores y poderosas. La peculiaridad de estos episodios lúdicos radica en la originalidad de los juegos teatrales en relación con los demás niños de su edad —entre los cuales es muy extraño encontrar temperamentos tan imaginativos como el de Felix. Si Pablos manifiesta a sus padres en su niñez el deseo de llegar a ser caballero —destino que las condiciones económico-socio-históricas de su vida diaria impiden totalmente—, Felix sueña con convertirse en algún momento de su vida en un príncipe o Kaiser. Ambas aspiraciones son igualmente lejanas e “inapropiadas” para con su verdadera condición en la vida real. Sin embargo, mientras el pícaro tradicional salpica su relato con menciones puntuales sobre sus aspiraciones, en la narración de *FK* conviven continuamente dos distintos planos paralelos que representan la realidad y la ficción.

Estos juegos interpretativos que con el tiempo deberá ejecutar en soledad²⁰ plasman los deseos más profundos del niño en su vida. Los juegos no se resumen en actividades momentáneas, sino que se extienden a estados permanentes en un determinado mundo, sobre la base de determinados valores que no tienen lugar en su vida real: “Ich erwachte zum Beispiel eines Morgens mit dem Entschlusse, heute ein achtzehnjähriger Prinz namens Karl zu sein, und hielt an dieser Träumerei während des ganzen Tages, ja mehrere Tage lang fest.” (*FK*, 14)

La satisfacción momentánea que el pícaro tradicional experimenta al aplicar con éxito un truco, estafar a un estafador, procurar cubrir las necesidades del momento utilizando la astucia —en definitiva al vencer y someter su entorno paso a paso, prueba a prueba—, se produce en *FK* a través del cambio de personalidad y creación provisional de un nuevo mundo, ficticio en todo caso. El juego de la interpretación no persigue en la infancia de Krull fines prácticos, sino estéticos e intelectuales; del mismo modo, no están motivados por presiones externas que lo inducen a refugiarse en el juego. Si el pícaro tradicional recurre a la simulación, a las mentiras y a engaños como instrumentos de supervivencia en la vida real, la práctica de las escenas e identidades simuladas es emprendida en *FK* por el placer mismo de la actuación en sí; más adelante, no obstante, el niño despierta a la astucia del pícaro y encuentra el modo de insertar su pasión por el teatro en la consecución de beneficios materiales y sociales. La relación entre el mundo lúdico y el mundo real está definida por la reciprocidad en la novela de Mann, mientras que los engaños del pícaro tradicional son consecuencia de las negativas condiciones de la vida real.

²⁰ Estos juegos solitarios no dejan de conservar una estrecha relación con la actividad futura de actor, pues a pesar de la situación de soledad el juego no es completado como tal sin la figura de un espectador, el juego está siempre pensado para alguien, real o imaginario, que observa la escena. Scheuerl afirma que “Spiel ist immer ein Spiel für jemanden. Es ist für jemanden ein Schauspiel”. (Scheuerl 1954: 134).

Condición de niño “prodigioso”

Los juegos de Felix en la mayoría de los casos implican la participación del público. El elemento teatral nunca es obviado en sus actividades lúdicas: a pesar de considerarse un individuo especial, de una capacidad imaginativa mayor que su entorno, sin embargo, necesita de la interacción para poder llevar a cabo sus juegos. Si en su infancia desea integrar en sus juegos a las personas de su entorno familiar, más tarde intentará con éxito incluir los juegos que ha ido practicando en su infancia en la vida real: Felix pasa, de acercar la vida real al juego, a insertar el juego en la vida real.

La capacidad creativa y mimética del niño será puesta a prueba por primera vez ante un público más amplio que el círculo familiar a raíz de la iniciativa de Engelbert Krull. Tras una primera etapa en la que el niño separa su mundo lúdico de la vida real, su primer maestro le enseñará a hacer confluír la fantasía con la realidad. Engelbert Krull, durante unas vacaciones reposadas en un balneario, propicia esta transición: insta a su hijo a simular ante el público del balneario la ejecución de una pieza de violín, sustituyendo así la actuación musical real a la que regularmente asiste la familia en el balneario. El padre, en su papel de agudo hombre de negocios, capta la posibilidad de rendimiento de las dotes miméticas de su hijo y lo aplaude por ello: le enseña, de ese modo, la forma de convertir el juego en vida real y viceversa; opta por organizar un pequeño espectáculo engañoso con Felix como pretendido violinista prodigio:

Dieser [mein Vater] nun, gut gelaunt unter dem wohltuenden Einfluß der Bäder, nimmt das langhaarige und fast stimmlose Kapellmeisterchen beiseite und verabredet mit ihm die folgende Komödie. Eine kleine Violine wird billig erstanden und der zugehörige Bogen sorgfältig mit Vaseline bestrichen. (...) Und eines Sonntagnachmittags, während der Kurpromenade, stehe ich, so ansprechend ausgestattet, zur Seite des kleinen Kapellmeisters an der Rampe des Musiktempels und beteilige mich an der Ausführung einer ungarischen Tanzpièce, indem ich mit meiner Fiedel und mit meinem Vaselinebogen tue, was ich vordem mit meinen beiden Stöcken getan. Ich darf sagen, daß mein Erfolg vollkommen war. (FK, 22-23)

La exitosa actuación de Felix por primera vez ante un público, selecto y distinguido en este caso, le proporciona al niño la oportunidad de acercarse al mundo de ensueño que él mismo recrea en sus juegos. Su mente infantil relaciona su actuación y su capacidad

de fascinar a un público, precisamente mediante la encarnación de una figura que no se ajusta a la realidad, con la consecución de sus deseos más lejanos:

Man sah ein Wunderkind. Meine Hingebung, die Blässe meiner arbeitenden Miene, eine Welle Haares, die mir über das eine Auge fiel, meine kindlichen Hände, deren Gelenke von den blauen, an den Oberarmen bauschigen und nach unten eng zulaufenden Ärmeln kleidsam umspannt waren —kurz, meine ganze rührende und wunderbare Erscheinung entzückte die Herzen. (...) Aristokratische Damen und Herren umdrängen mich, streicheln mir Haare, Wangen und Hände, nennen mich Teufelsbub und Engelskind. Eine alte russische Fürstin, ganz in veilchenfarbener Seide und mit gewaltigen weißen Ohrlocken, nimmt meinen Kopf zwischen ihre beringten Hände und küßt mich auf die feuchte Stirn. Hierauf nestelt sie leidenschaftlich eine große, funkelnde Diamantbrosche in Leiergestalt von ihrem Hals los und befestigt sie, unaufhörlich französisch redend, an meiner Bluse. (...) Edelbürtige, schöne und reiche Kinder, die kleinen Grafen Siebenklingen, nach denen ich oft mit Sehnsucht ausgeschaut, die mich aber bisher nur kalter Blicke gewürdigt hatten, baten mich artig, eine Partie Krocket mit ihnen zu spielen, und während unsere Eltern miteinander Kaffee tranken, folgte ich, meine Brillantnadel auf der Brust, heiß und trunken vor Freude ihrer Einladung. (FK, 23)

La conjugación entre capacidad artística y apariencia engañosa ha hecho posible no sólo el sueño del niño, sino también un beneficio social para los progenitores, quienes gracias a la actuación de Felix son aceptados dentro del entorno del balneario por las capas más altas de la aristocracia europea.

Por tanto, a la temprana edad de 8 años comprobará Felix por primera vez y en su visita a la opereta en Wiesbaden completará el aprendizaje de que la fantasía y la realidad inevitablemente son interactivas: si en sus representaciones ante la familia y el servicio el público es consciente de la ficción, en el balneario el niño protagoniza un deslumbramiento de la ficción sobre la realidad. Mientras que en el primer caso todos los participantes eran conscientes del carácter lúdico del comportamiento de Felix, en el segundo tan sólo él es consciente del límite entre la realidad y la ficción, o es consciente del ambiguo límite entre ambas.

Las posteriores profesiones ejercidas por Krull siempre conservarán una faceta de representación: lejos de incidir en los beneficios materiales procurados por su actividad profesional, el narrador retrospectivo se detiene en los aspectos más rituales, intelectuales y sensuales de sus quehaceres como ascensorista y camarero. La finalidad de sus profesiones no se reduce al sustento económico, sobre el que apenas ofrece datos, sino en las experiencias de otra índole —mayoritariamente eróticas y delictivas—, en

cierta forma implicadas por sus trabajos. La integración en el mundo profesional trae consigo en el caso de Krull la posibilidad de observar, conocer y entrar en contacto con una gran variedad de tipos sociales e individuos, con los que podrá comparar la naturaleza de su propio yo y descubrir y moldear su *homo exterior*.

El viaje desde su pueblo natal hasta París, con todos sus altibajos en Francfort y la experiencia del viaje en tren, ha enseñado al joven a explotar su forma de mirar, moverse y hablar con individuos en posesión de posiciones superiores de autoridad para poder surtir un determinado efecto. Felix sabe cómo jugar con el efecto provocado por su aspecto atractivo, tal como se puede apreciar durante su entrevista con Herr Stürzli:

Denn da er mich ins Auge faßte, verzerrte sich sein Gesicht zu einem gewissen eklen Ausdruck, der, wie ich genau verstand, auf nichts anderes als auf meine damalige Jugendschöne zurückzuführen war. Männer nämlich, denen der Sinn ganz und gar nach dem Weiblichen steht, wie es bei Herrn Stürzli mit seinem unternehmenden Spitzbärtchen und seinem galanten Embonpoint zweifellos der Fall war, erleiden, wenn ihnen das sinnlich Gewinnende in Gestalt ihres eigenen Geschlechtes entgegentritt, oft eine eigentümliche Beklemmung ihrer Instinkte, welche damit zusammenhängt, daß die Grenze zwischen dem Sinnlichen in seiner allgemeinsten und in seiner engeren Bedeutung nicht so ganz leicht zu ziehen ist, die Konstitution aber dem Mitsprechen dieser engeren Bedeutung und ihrer Gedankenverbindungen lebhaft widerstrebt, wodurch eben jene Reflexwirkung eklen Grimassierens sich ergibt. (FK, 152)

Esta interacción entre profesión convencional y actividad vocacional teatral culminará tras la aparición del Marqués de Venosta en su camino: el intercambio de identidades supondrá para Felix, además de una ocupación profesional, la oportunidad de trasladar a su edad adulta su juego preferido de la niñez. La representación teatral desemboca así en modo de vida material e intelectual, se desarrolla por entero como una vocación realizada.²¹

²¹ Diederichs señala que Felix Krull alcanza un mayor grado de perfección en el papel de actor en comparación con el resto de los pícaros: “Die Kunst der Schauspielerei beherrscht Felix im Vergleich zu allen pikarischen, barocken und auch neuzeitlichen Schelmen am vollkommensten. Sie ist ihm künstlerisches Spiel und, wie er selber sagt, Ausdruck geistiger Freiheit. Bei andern dient sie immer nur als Mittel zum Zweck, dem Hochstapler hingegen ist sie zur Natur geworden.” (Diederichs 1971: 46).

3.2.4. Referencias mitológicas en el pícaro moderno: paralelismos con Hermes.

La dimensión mitológica adquirida por *FK* parece conceder un tono distinto al de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII: con ello, se ha apreciado una amplitud dimensional frente a los datos precisos de la novela picaresca tradicional sobre una sociedad y una época muy concretas. La novela picaresca del siglo XX alude más allá del entorno concreto del pícaro, para lanzar reminiscencias del mundo mitológico. Thomas Mann ejemplifica ese intento de establecer esta conexión entre la narración picaresca, arraigada a un espacio y tiempo muy concretos, y la trascendencia a un mundo mitológico. Autor de amplio conocimiento en materia mitológica y creador de obras literarias de amplias y ricas referencias a la Antigüedad Clásica, Mann con la novela *FK* ejemplifica la apertura de la novela picaresca a dimensiones más amplias.

FK se caracteriza por su referencia directa a la mitología griega al establecer explícitamente un claro paralelismo entre el protagonista y el dios griego Hermes. La aguda observación de la excéntrica Madame Houpflé durante su fugaz aventura erótica en París da pie a una serie de asociaciones que reflejan el estrecho parentesco entre la naturaleza del dios griego y el joven pícaro. El mismo Felix se sentirá asombrado y abrumado por la comparación con un ser divino, lo cual lo sitúa en cierto modo en una posición limítrofe entre dos estados, el humano y el divino, una posición intermedia a la que Krull aspira y admira en sus contactos más directos con el mundo artístico.

La asociación surge en la mente de Madame Houpflé, en primer lugar, en relación al cuerpo atlético y atractivo de Felix; más tarde, esta asociación se consolida a raíz del hurto que Krull le confiesa haber cometido en la aduana: “Ach, wieviel kostbarer ist mir der Dieb als das Gestohlene! Hermes! Er weiß nicht, wer das ist, und ist es selbst! Hermés, Hermés!” (*FK*, 189). Más adelante, Krull no desaprovechará la ocasión de aprender más detalles sobre su supuesto predecesor, cuando el Profesor Kuckuck le explica:

»Oh, Hermes«, erwiderte er [Professor Kuckuck]. »Eine elegante Gottheit. (...)—Ein eleganter Gott«, wiederholte er. »Und maßvoll als Gebilde, nicht zu klein, nicht zu groß, von Menschenmaß. (...) Sehr anschlägig nach allem, was man hört, (...) soll er gewesen sein, Ihr

Hermes, in seiner griechischen Proportioniertheit. Das Zellengewebe seines Gehirns, wenn man bei einem Gott davon sprechen darf, muß also besonders pfiffige Formen angenommen haben.<< (FK, 279-280)

Ambas menciones al dios griego son suficientes para despertar las reminiscencias de una figura mitológica caracterizada por la doble naturaleza, la capacidad de transformación y la ambigüedad. El mismo Thomas Mann confiesa que, aunque en la primera fase de creación de la obra no surgió la asociación, más tarde le resultó innegable:

Ich war mir, weiß Gott, nicht bewußt, einen hermetischen Roman anzulegen, als ich vor einigen 40 Jahren damit begann. Mehr, als wieder einmal eine Verkleidung des Künstlertums, hatte ich nicht im Sinn. Erst bei der späten Fortsetzung glitten, durch die Nähe des 'Joseph' [*Joseph und seine Brüder*], gewisse Assoziationen hinein, und der Name des Gottes tauchte auf.²²

No obstante, las similitudes llegan más allá del innegable atractivo físico y la compartida ocupación delictiva, hecho que también une a Joseph y Hermes. Como en el caso de la mayoría de los dioses y mitos, el nacimiento fruto de una relación ilegítima marca el punto de partida de la vida de Hermes: fruto de la unión entre Zeus y la ninfa Maia, Hermes destacará por la capacidad de intermediar y confundir con sus palabras. La tendencia innata del precoz Hermes, que tempranamente se lanzó en busca de aventuras, fue robar,²³ de acuerdo con la mitología griega, aunque más adelante dejó las actividades meramente delictivas para convertirse en consejero, intérprete y enviado de Zeus. Además del oscuro origen familiar, la variedad de sus actividades es comparable a las diversas profesiones y servicios prestados por el pícaro.

Como mensajero de Zeus, Hermes es un dios al que es necesario interpretar —no en vano el dios griego se ha convertido en la raíz etimológica de una disciplina cognitiva como la hermenéutica—, representa las posibilidades ofrecidas por el lenguaje, el magistral uso de la lengua, la capacidad de manipular las palabras, y, por

²² Carta fechada el 17-10-54, escrita por Thomas Mann al estudioso del mito Karl y recopilada por éste último en el libro *Thomas Mann—Karl Kerényi. Gespräch in Briefen* (1960: 193).

²³ Su 'historial delictivo' comienza en su más temprana infancia con el hurto del carcaj de Eros, sigue con el de la espada de Ares, el tridente de Artemisa, el ceñidor de Afrodita, el cetro de Zeus, y termina con el hurto de los rebaños del rey Admeto, en ese instante cuidados por Apolo. Por todo ello será expulsado del Olimpo, aunque más tarde readmitido.

ello, los estudios postestructuralistas²⁴ han apuntado hacia la importancia de Hermes como el dios del engaño, del cambio, del intercambio²⁵ y de la confusión. Por otra parte, también recibió la responsabilidad de conducir las almas al infierno y de llevarlas de nuevo a la Tierra pasados ya mil años, para que éstas se encarnasen en otros cuerpos, de modo que además Hermes representa la transformación de los seres. Quizá por ello, Hermes es también considerado como dios de los artistas.

Las actividades desempeñadas por Hermes tienen su reflejo en Felix Krull: puntos en común²⁶ con Hermes pueden ser considerados, pues, el robo, la transmisión de mensajes de doble sentido como en el transcurso del relato autobiográfico, el probado buen conocimiento y acertado uso de la palabra y las lenguas (Roskothen 1993: 193-198), el frecuente cambio de identidades y actividades profesionales con el consiguiente cambio de vestimenta, el intercambio realizado con el Marqués de Venosta y el don de gentes propio de los negociadores y comerciantes.

Así como las acciones presentan unos rasgos ‘herméticos’, la propia personalidad de Felix, analizada en el apartado “El pícaro Krull: de la dualidad a la multiplicidad” de este mismo capítulo concuerda con la dualidad y ambigüedad que acompaña a la divinidad mitológica. La polaridad y complementariedad de rasgos opuestos en Felix se asemejan a la doble naturaleza de Hermes y sus mensajes difíciles de traducir: el gusto por el continuo juego sitúa a este pícaro moderno entre la infancia y la edad adulta; su capacidad de creación de nuevas identidades lo relaciona con poderes divinos, mientras sus gustos evidencian sus apetencias humanas; su capacidad de estafador no le libra de ser él mismo engañado,²⁷ su protagonismo durante sus actuación

²⁴ Para un análisis más exhaustivo de la divinidad griega y las conexiones de la novela picaresca con la misma, así como de la historia del tratamiento de los estudiosos en el transcurso de los siglos anteriores, véase Johannes Roskothen (1993).

²⁵ Es significativo el intercambio llevado a cabo entre Hermes y Apolo, regalándole este último a Hermes una varilla con poderes para reconciliar a enemigos, mientras Hermes obsequió a su hermanastro con la lira.

²⁶ No se propone en este estudio la hipótesis de que el pícaro deba su nacimiento a la mencionada divinidad mitológica, tan sólo el efecto producido por la explícita alusión a Hermes en el relato: el paralelismo establecido entre ambas figuras abre las puertas a la observación de Felix Krull, y del pícaro en general bajo otro prisma.

²⁷ Nótese que tras el engaño al que Felix somete a las autoridades militares para poder evitar el deber del servicio militar y el cual es calificado como *Davidsieg* por el mismo artífice de la estrategia, el estafador pasa a ser estafado en el transcurso de otro episodio. Tras la venta de las joyas robadas a Madame

en distintas identidades se alterna con su actitud pasiva como Felix Krull; su actitud aristocrática se combina con su tendencia delictiva. Su comportamiento alternante e indefinible es tan difícil de predecir e interpretar como las acciones y palabras de Hermes, puesto que continuamente se refieren de forma simultánea a dos polos opuestos.

Houplé en la aduana de París, el joven es consciente de que, a pesar de su capacidad dialéctica en la negociación, el comprador ha logrado un injusto beneficio. (*FK*, 165-174)

4. *DIE BLECHTROMMEL.*

BT (1959), de igual modo que *FK*, ha sido adscrita a distintos tipos de novela, dada la compleja variedad de forma y contenido. La variedad de apreciaciones y opiniones respecto a la adscripción tipológica de *BT* está evidente y claramente motivada precisamente por los intentos del propio Grass de definir con precisión —a petición de entrevistadores y críticos— la naturaleza tipológica de esta novela. Frente a un Thomas Mann que consideraba justo aceptar tanto *Bildungsroman*, como *Künstlerroman* y *Schelmenroman* como puntos de referencia en la interpretación de su novela, Grass llegó a negar en ciertas entrevistas (Tank 1965: 57) la denominación de su novela como “novela picaresca”, al mismo tiempo que dejaba entrever el directo parentesco de *BT* con la novela picaresca al señalar *SS* de Grimmelshausen como influencia innegable.¹ Con el tiempo llegó a expresar abiertamente en otra entrevista que *BT* se ha configurado como heredera de la novela picaresca: “Das Buch befindet sich in einem ironisch-distanzierten Verhältnis zum deutschen Bildungsroman. Es kommt sehr stark von jener europäischen Romantradition her, die vom pikaresken Roman herreicht mit all seinen Brechungen.” (Arnold 1978: 6).

¹ Esta afirmación aparentemente contradictoria se debe a la concepción del autor alemán de novela picaresca española como un tipo de novela carente de contenidos morales: Grass negó que *BT* y *SS* pertenecieran a dicha categoría, pues en su opinión ambas novelas incluyen una amarga expresión crítica de la época frente a la novela picaresca española caracterizada por un discurso libre de contenido moral (Loschütz 1968: 121). A pesar de las apreciaciones de Grass es necesario recordar la presencia de una orientación moral —expresada de una forma más o menos indirecta, más o menos irónica— en la novela picaresca española.

Si la novela picaresca española tradicional tiene trazos de creación antitética o paródica de la literatura confesional, inevitablemente tanto *FK* como *BT* se convierten en objeto de reflexiones críticas sobre su referencialidad paródica, dialéctica o, en todo caso, lúdica hacia un tipo narrativo tan profundamente alemán como el *Bildungsroman*. El gran punto en común en ambas relaciones presuntamente paródicas —la primera entre la novela picaresca tradicional y la literatura confesional, y la segunda entre *BT* y *FK* y el *Bildungsroman*— se resume en la negación de la fe presente tanto en la literatura confesional española (fe religiosa en este caso) como en el *Bildungsroman* alemán (fe en un determinado sistema social). Ambas reacciones de negación de la fe se producen en sendos periodos históricos de inestabilidad tanto material y política como espiritual e intelectual: la parodia surge generalmente del cuestionamiento de un sistema determinado, en este caso de la tradición religiosa y social. Los periodos históricos implicados en el florecimiento de la novela picaresca tradicional y el supuesto renacimiento de la novela picaresca en el siglo XX se caracterizan por escenificar el final de una situación solapado con la emergencia de otras condiciones cuando menos distintas.

4.1. Reinterpretación de los rasgos calificados como “antipicarescos”.

4.1.1. Oskar Matzerath: pícaro sin ser víctima social.

La narración autobiográfica de Oskar Matzerath, recluido durante su proceso de memoria y relato en una habitación aislada de una institución mental, responde a la evolución de la situación final del narrador picaresco de los siglos XVI y XVII: éste ejemplifica dicho aislamiento bien en forma de estancia en las galeras, de recogimiento en una vida eremítica, de situación socialmente aislada debido a las humillantes y deshonorosas infidelidades de su mujer, o bien en forma de viaje al Nuevo Mundo, entre otros. No obstante, la naturaleza física y psíquicamente “anómala” de Oskar y su permanente condición “anti-natural” —de excesivamente prolongada niñez en un

principio y de adulto deforme más adelante— frente al mundo acentúan su posicionamiento marginal en el transcurso de toda su vida.

La abismal distancia de Oskar respecto al mundo se ha convertido en la base para la afirmación —por parte de la crítica— de que en realidad, y a diferencia del pícaro, Oskar Matzerath no se convierte en víctima de su entorno pues realmente no existe ningún tipo de relación —ni conflictiva ni armónica— entre Oskar y su entorno: “Er [Oskar] hat keine Konflikte mit Umwelt und Gesellschaft, ist monadenhaft von ihr abgeschlossen: zwischen ihnen gibt es keinen Weg” (Mayer 1976: 51).² En opinión de Hans Mayer, por tanto, falta un elemento dialéctico fundamental de la novela picaresca: la figura picaresca tradicional era convertida en tal a consecuencia de continuas fricciones y enfrentamientos encubiertos con su entorno, mientras que las acciones de Oskar Matzerath muestran un profundo desentendimiento respecto al mundo a su alrededor. Oskar llega a afirmar que el único contacto buscado en el mundo exterior es aquel que atañe a la provisión y al buen funcionamiento de su inseparable tambor. Sin embargo, esta afirmación puede ser interpretada como una estrategia del pícaro precisamente ante un conflicto.

Al contrario de lo que defiende Mayer, el continuo conflicto existente entre el pícaro y la sociedad más inmediata sigue presente en *BT*. La relación establecida entre la sociedad normativa y el pícaro está determinada por la anticonvencionalidad, es decir, por la “diferencia” en relación a un referente aceptado y transmitido por el narrador como la norma reinante: en la picaresca tradicional la originalidad —socialmente negativa— del protagonista viene heredada por la marginación de la familia, mientras que la familia Matzerath no estigmatiza a Oskar socialmente. La diferencia de Oskar radica en su involuntariamente innata originalidad intelectual y sensorial —incluyendo

² Mayer señala la ausencia del conflicto entre el protagonista y el mundo como dato significativo para la distinción entre el *Bildungsroman* y *BT*. La más importante diferencia citada en el artículo entre el *Bildungsroman* y la novela picaresca se limita a dos aspectos: por una parte, la naturaleza de la evolución del protagonista es distinta —o, dicho de otro modo, el protagonista del *Bildungsroman* experimenta una evolución, mientras ésta no es apreciable en el pícaro—; y, por otra parte, la situación final es de armonía social entre protagonista y entorno en el *Bildungsroman* frente a la marginación social en la novela picaresca. De dichas observaciones es de inferir la conclusión de que Mayer concibe un mismo punto de partida de conflicto tanto en uno como en otro y, por consiguiente, la ausencia de conflicto entre Oskar Matzerath y su entorno lo aleja tanto de un tipo de novela como del otro.

facultades mentales y sensoriales prenatales gracias a los cuales el narrador puede describir la escena de su nacimiento— y en la voluntaria y autocontrolada deformación física, así como en su capacidad para quebrar el cristal, en un principio inadvertida. La primera peculiaridad propicia su visión peculiar del mundo, del mismo modo que la segunda condiciona la visión del mundo sobre él como un ser especial. La primera proporciona a Oskar la precoz percepción de un futuro inadecuado para él. La segunda lo convierte a los ojos del mundo exterior en un eterno niño, tanto física como intelectualmente, hasta el momento en el que él mismo decide crecer.

La familia Matzerath está integrada socio-económicamente, pues responde a la norma de la sociedad coetánea, y el protagonista de *BT*, como iniciativa individual, decide establecer su propia diferencia respecto a su familia, en primer lugar, y al resto del mundo, a continuación. Oskar representa una figura tan anticonvencional como el pícaro tradicional, incluso de forma más radical, pues se siente alienado incluso por su propia familia: el referente presentado como convención está encarnado en un principio por los Matzerath y el protagonista de *BT* dirige sus actos hacia el alejamiento encubierto de los principios, costumbres y valores de su familia. El pícaro tradicional se encuentra integrado en su entorno familiar marginado y continuamente juzgado por la norma social; por tanto, tan sólo trata de superar la condición económico-social de su familia, siguiendo precisamente los valores y costumbres inconscientemente aprendidos en el seno de la familia anticonvencional. Oskar, por el contrario, rechaza de antemano la formación de su familia burguesa, ya que encuentra un primer objetivo a su llegada al mundo: eludir el destino impuesto por su padre burgués. Para ello debe, no sólo procurar eliminar o aplazar la futura toma de responsabilidad —interrumpiendo voluntariamente su crecimiento, decidiendo no acudir a la escuela, acomodándose en lugares marginales desde donde observar su familia y el mundo—, sino también reemplazar el mundo real desagradable por uno nuevo creado a su antojo: el mundo del tambor. Por tanto, la afirmación de Mayer sobre la ausencia de conflicto entre Oskar y el mundo, se debería matizar considerando que el abismo entre la familia del pícaro y la sociedad ha desaparecido, siendo sustituido por el conflicto interiorizado por Oskar entre la familia Matzerath y él mismo.

El narrador recopilador —desde la reclusión— de sus memorables momentos vitales antepone al relato de su propio nacimiento la información sobre la gran fundadora de la dinastía Bronski: la abuela Anna Bronski, señora de Koljaiczek —madre de su madre Agnes— se convierte en el continuo objeto de la nostalgia de Oskar. Aparentemente sumisa y pasiva, Oskar la describe como verdadera protectora y salvadora, pues gracias a sus encubridoras y casi mágicas cuatro faldas logra engañar a los perseguidores de su futuro marido Joseph Koljaiczek y así fundar la dinastía de la que Oskar se siente heredero. A partir de aquella pareja de campesinos perseguidos, pobres pero emprendedores, sus descendientes se han convertido en pequeños burgueses asentados en una zona urbana y dueños de un negocio pensado —en contra de las aspiraciones del protagonista— como herencia familiar para el pequeño Oskar.

El punto de referencia de Oskar será, no ya la generación anterior, sino la perteneciente a sus abuelos. Si el pícaro tradicional no ofrece muestras de cuestionar el comportamiento de sus progenitores, el protagonista de *BT* establece claramente la opinión que le merece la vida de sus padres. En realidad su nacimiento da lugar a una escena en la que es evidente la necesidad de posicionamiento de Oskar entre el referente paterno y materno: cada uno se dispone a encaminar al recién nacido hacia un futuro distinto, ante lo cual Oskar toma la primera decisión de su vida.

Neben all diesen Spekulationen, meine Zukunft betreffend, bestätigte ich mir: Mama und jener Vater Matzerath hatten nicht das Organ, meine Einwände und Entschlüsse zu verstehen und gegebenenfalls zu respektieren. Einsam und unverstanden lag Oskar unter den Glühbirnen, folgerte, daß das so bleibe, bis sechzig, siebenzig Jahre später ein endgültiger Kurzschluß aller Lichtquellen Strom unterbrechen werde, verlor deshalb die Lust, bevor dieses Leben unter den Glühbirnen anfing; (*BT*, 47)

El instante inmediatamente posterior a la llegada al mundo de Oskar se convierte —si los hechos son observados desde el prisma de éste, tal como sucede en *BT*— en la primera experiencia traumática para el bebé de inteligencia precoz y percepción sobrenatural. A pesar de la ausencia de un enfrentamiento conflictivo entre Oskar y su entorno —enfrentamiento más plástico y sensual en la novela picaresca tradicional—, el resultado alcanzado comparte una principal característica con la primera lección aprendida por el pícaro tradicional: la constatación del estado de soledad, de

incomprensión y de individualismo no respetado por el entorno. Mientras para Alfred y Agnes Matzerath el momento supone un instante de alegría y esperanza de continuación de la sangre y de las empresas llevadas a cabo, para el recién nacido —sin necesidad del tremendo golpe de Lazarillo contra el toro de piedra con intención de “oír gran ruido”, para poder llegar al primer descubrimiento de su vida— supone sacrificar su libertad y llegar a un mundo desconocido que le desagrade.

Mediante la observación, antes que la directa experiencia, del mundo desde su privilegiada mente bajo el cuerpo infantil de un bebé, Oskar recopila la suficiente información sobre el conflicto en ciernes como para tomar la decisión de mantenerse totalmente al margen de la vida a la que sus padres lo han destinado.

Da gelang mir damals eine Position, die aufzugeben ich keine Veranlassung hatte. Da sagte, da entschloß ich auf keinen Fall Politiker und schon gar nicht Kolonialwarenhändler zu werden, vielmehr einen Punkt zu machen, so zu verbleiben und ich blieb so, hielt mich in dieser Größe, in dieser Ausstattung viele Jahrelang. (*BT*, 61)

Por tanto, el conflicto sí que se encuentra presente, aunque Oskar posee —a diferencia del pícaro tradicional— una mayor capacidad de prever las situaciones conflictivas: anticipándose al trauma, adopta las medidas oportunas para poder salir ileso de ellas y hacer prevalecer su voluntad de alguna forma. El anhelo del recién nacido hubiese sido volver al útero materno,³ donde tan protegido se ha sentido, pero ante la inevitable separación de la madre y la imposibilidad de retornar por el camino recorrido, la única solución consiste en conservar el tamaño ideal para poder refugiarse bajo las faldas de su matriarca, la abuela Anna Koljaiczek.

Jürgen Jacobs asume un determinado conflicto entre Oskar y su entorno, especialmente en los primerísimos comienzos de su vida, pero el investigador afirma, en una línea de confluencia entre los críticos de *BT* y de la novela picaresca del siglo XX, que Oskar no es víctima en su relación con la sociedad y el pasado familiar: “Vielmehr ist er ein willentlicher Outcast: Er lehnt die Welt in Bausch und Bogen ab und

³ La constatación de este deseo puede ser hallada en varios pasajes del relato, entre ellas durante la descripción de su nacimiento (“nur die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte mich damals, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embrionale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben”, (*BT*, 47)) y en la referencia a su trigésimo aniversario (“Oskars Ziel ist die Rückkehr zur Nabelschnur”, (*BT*, 205)).

verweigert sich gleich nach der Geburt den Plänen seines Vaters, der ihm den Kolonialwarenladen Matzerath zugedacht hatte” (Jacobs 1983: 112-113). Jacobs se refiere implícitamente a la rebelión y éxito de Oskar contra el determinismo “profesional”. Frente a la pasividad del pícaro tradicional frente a su herencia y su pragmática resignación ante las aspiraciones frustradas, la decisión de Oskar de rebelarse de una forma u otra al destino establecido por el padre —representación actualizada y aburguesada de la tradición y la limitación social de la novela picaresca tradicional— es interpretada por Jacobs como un acto definitivo de rebeldía y superioridad respecto al mundo: de esta forma Oskar trata de mantenerse al margen de cualquier influencia y fuerza que condicione su andadura en la vida. Como matización a las afirmaciones de Jacobs cabe recordar que esta primera decisión rebelde y superior acarrea para Oskar, no obstante, una serie de situaciones y una relación con el entorno en las que se matiza su pretendida superioridad y él pasa a ser víctima provisional.

Oskar no llega a ser víctima de un conflicto social y moral, sino que de otro tipo de enfrentamientos más privados. Las armas empleadas por el protagonista para su defensa presentarán asimismo unos rasgos distintos a los utilizados por sus predecesores de los siglos XVI y XVII. La primera gran decisión de Oskar se refiere al distanciamiento radical del mundo, la opción de una vida “monádica” en términos de Mayer, una medida adoptada de forma activa y consciente. Sin embargo, la forma elegida para lograr el aislamiento e independencia del mundo y futuro que le desagradan implica una relación polémica con el mundo: Oskar opta por “manipular” su apariencia física deteniendo su crecimiento y valerse de su inseparable tambor como lenguaje de comunicación, pero ello mismo sirve de provocación para el entorno. Lejos de anular sus lazos con el mundo, a raíz de su estrategia se establece una relación peculiar: el continuo aporrear del tambor produce la impresión de un ataque a su entorno, mientras que la detención del crecimiento natural aparta al pequeño Oskar de la norma médica convencional. Por ello, el entorno llevará a cabo varios intentos de corregir las “originalidades” de Oskar, ante lo cual el niño emplea una nueva arma: su voz. El sonido rítmico del tambor será sustituido por ensordecedores y destructivos gritos ante cualquier ademán de despojarle del tambor. Por otra parte, el estado físico ideal para el

precoz Oskar comienza a ser considerado una enfermedad, mientras el niño y el narrador retrospectivo conciben su fisonomía como parte de su naturaleza personal, reflejo de su desacuerdo social e intelectual. Las exploraciones del médico se convierten en un ataque a los ojos de Oskar, en el segundo conflicto directo experimentado, ante el cual deberá recurrir al arma cuya eficacia ha sido ya comprobada en otras ocasiones: el fulminante timbre de su voz.

Wenn er in jener ersten Periode nur notfalls, dann allerdings gründlich Quarzsandprodukte zersang, machte er später, während der Blüte- und Verfallszeit seiner Kunst, Gebrauch von seinen Fähigkeiten ohne äußeren Zwang zu verspüren. Aus bloßem Spieltrieb dem Manierismus einer Spätepöche verfallend, dem l'art pour l'art ergeben, sang Oskar sich dem Glas ins Gefüge und wurde älter dabei. (BT, 76)

Si la astucia y las argucias desarrolladas por el pícaro de los siglos XVI y XVII como legítima defensa se convierten en una actitud permanente e inherente a su personalidad como tal pícaro, las facultades destructivas de Oskar brotan, a tenor de lo expresado según la memoria del narrador, en primer lugar, como un sistema de autodefensa, para más adelante transformarse y afincarse como arte.⁴ El punto de partida está presentado como una situación de necesidad y amenaza, tanto en el caso en que Oskar es privado del tambor como en el transcurso del tratamiento del doctor; en ambos casos la percepción de Oskar sobre ambos momentos se refiere a un conflicto con su entorno. La divergencia de la visión del tambor (“único mundo satisfactorio” desde la perspectiva de Oskar versus “irrupción en el equilibrio acústico diario” según percepción del entorno) y de la naturaleza de Oskar (“extraña enfermedad” según la convención versus “lícita actitud ante la vida” según el propio Oskar) da testimonio de la dialéctica existente entre el individuo y el colectivo: Oskar Matzerath experimenta su papel de víctima de una normativa acústica y comunicativa y de un planteamiento médico que lo juzga como un deforme enfermo que se debe corregir.

Tras la constatación de uno o varios conflictos y del sufrimiento del protagonista en sus periódicas experiencias de víctima, cabe la reflexión sobre el posicionamiento del narrador respecto a esos sucesos. El narrador picaresco tradicional trata de convencer al

⁴ La relación establecida entre Oskar y el mundo del arte será debidamente analizada y comentada en el apartado 2.2.3 del presente capítulo.

lector de su pasado sufrimiento como víctima social, insistiendo en las situaciones de inferioridad, y la misma situación del autobiógrafo picaresco tradicional ofrece signos de inferioridad. La fórmula introductoria del relato autobiográfico del adulto Oskar Matzerath — “Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt,” (BT, 7) — no refleja exactamente la situación de inferioridad ante el “Vuestra Merced” aludido en *LT*. No obstante, la fórmula utilizada por Oskar sí presupone un marco de acción determinado por un juicio médico en el que Oskar ha sido “juzgado” en cuanto que diagnosticado como mentalmente enfermo: la primera frase pronunciada por el narrador presenta la existencia de unas condiciones psíquicas desfavorables y consideradas inferiores para la integración en la vida cotidiana de la sociedad convencional. Sin embargo, desde el comienzo de su relato autobiográfico y precisamente en el marco de su triunfal nacimiento el narrador declara su superioridad respecto al mundo:

Äußerlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend, kam ich zu dem Entschluß, meines Vaters Vorschlag, also alles, was das Kolonialwarengeschäft betraf, schlankweg abzulehnen, den Wunsch meiner Mama jedoch zu gegebener Zeit, also anläßlich meines dritten Geburtstages, wohlwollend zu prüfen. (BT, 47)

La superioridad de Oskar, descrita desde su propio punto de vista, queda patente en su innata capacidad de ofrecer al exterior la apariencia convenida para el momento. La habilidad de aparentar ser un bebé recién nacido normal mientras sus percepciones y razonamiento intelectual responden a un adulto desarrollado sirve de asociación con el pícaro tradicional que aparenta una indefensión e inocencia mayor ante la sociedad, a fin de prevenir ataques mayores. Tras esta declaración de superioridad se asiste, sin embargo, a una situación de inferioridad, desesperanza e indefensión en la que Oskar se presenta a sí mismo como el principal afectado y víctima irremediable: el corte del cordón umbilical trae consigo la irrevocable separación de la madre, sobre lo que afirma “es war nichts mehr zu machen.” (BT, 47)

En conclusión, la figura de Oskar oscilará permanentemente entre el vencedor y la víctima: él mismo procurará una posición marginal geográfica y emocional respecto a su entorno, al mismo tiempo que esa actitud distante posibilitada por la “monstruosidad física” (Kremer 1973: 385) lo convierte en víctima. Por una parte, Oskar en su experiencia en el mundo simula una naturaleza inferior y más débil ante su entorno,

mientras, por otra parte, ante su oyente Bruno y los lectores, insiste en su superioridad y dominio total de las circunstancias. Además, la especial apariencia física y el empeño en prolongar indefinidamente su condición de niño de tres años, en primer lugar, y, más tarde, en lucir un aspecto indefinible entre enfermedad y exotismo le benefician con un tratamiento ajeno a las responsabilidades adultas, en un continuo entorno de juego. Al mismo tiempo y debido a ello, no obstante, se verá apartado del ejercicio de su paternidad: cuando el protagonista desea ejercer sus derechos como educador de Kurt (supuesto hijo de Oskar y Maria), la sociedad es quien domina la situación, las normas de la lógica que niegan la existencia de ese hecho en la vida real.

A pesar de la superioridad sentida, descrita y proclamada por Oskar Matzerath desde el principio de su vida, en el transcurso del relato se evidencia la fuerza oponente del entorno, a pesar de que en términos generales la sociedad trata de forma menos violenta a Oskar en comparación con el pícaro tradicional.

4.1.2. Precocidad en la experiencia iniciática.

La opción de presentar en *BT* un protagonista intelectual y sensorialmente superdotado no colide con el paradigma vital del pícaro consistente en la sucesión de inocencia infantil, salida al mundo en solitario e iniciación traumática, aprendizaje cotidiano forzado por las circunstancias cambiantes, perfeccionamiento de las lecciones adquiridas y, finalmente, supuesta renuncia a dichas lecciones para una igualmente supuesta reforma moral y social en la madurez. No obstante, Oskar Matzerath posee, al igual que *FK*, una innata privilegiada sensibilidad receptiva que de forma relativamente independiente de experiencias iniciáticas le muestra espontáneamente pruebas de la variedad de realidades latentes bajo la apariencia superficial.

El privilegio del personaje creado por Thomas Mann se centra en una gran riqueza sensual e imaginativa, la combinación de las cuales le proporciona una compleja y detallada visión de la vida y el mundo desde el punto de vista intelectual y filosófico. Felix Krull debe aprender a interpretar los signos apenas advertidos por el resto de la humanidad convencional y a construir a partir de ellas una interpretación propia e individual sobre la vida y el mundo. En cambio, Oskar ha sido dotado con una aguda

capacidad sensorial e intelectual, completamente desarrollados incluso antes de su nacimiento: el protagonista de *BT* no necesita potenciar ningún aspecto menos desarrollado, pues tal como declara, su personalidad y facultades están plenamente formadas. De ahí se derivan las conclusiones de críticos como Jürgen Jacobs (1987) y Rainer Diederichs (1971) sobre la ausencia de una verdadera fase de iniciación en la trayectoria de Oskar Matzerath.

Según observaciones de Jürgen Jacobs, la vida del pícaro contiene dos elementos importantes⁵ ausentes en *BT*: en primer lugar, la experiencia de la desilusión a consecuencia del primer choque doloroso y traumático de la vida en solitario y, en segundo lugar, un posterior despertar a los verdaderos valores esenciales de la vida, tras un periodo de experimentación en el caótico y en ningún momento benevolente mundo. En coincidencia con el análisis del pícaro como un proceso, expuesto en el primer capítulo del presente estudio, Jacobs asume unas determinadas experiencias y pasos previos del protagonista de una novela picaresca antes de ser considerado un pícaro en su plenitud.

El obligado punto de partida de dichas experiencias que culminarán en la formación del protagonista como pícaro maduro está representado por la iniciación, el primer episodio de desilusión respecto a la maldad del mundo (Guillén 1971c; Bjornson 1977): con ello queda marcado el final de la infancia psicológica del protagonista, aunque la apariencia física siga mostrando la figura de un mozo. En el caso de Oskar Matzerath —de acuerdo con el aludido crítico— no es posible observar este paso de la infancia a la adolescencia y madurez, pues Oskar —a pesar de su imagen física y naturaleza simulada ante el mundo— nunca siente la completa inocencia e inconsciencia infantil. Por tanto, y debido a la imprescindible presencia del episodio

⁵ Jacobs lleva a cabo un análisis de ambos momentos de la trayectoria del pícaro en diversas novelas picarescas de los siglos XVI y XVII, así como del siglo XX. La conclusión alcanzada se decanta por la condición de imprescindibilidad del primer despertar para la formación de una figura picaresca, mientras que el segundo despertar puede no ser necesario, incluso inverosímil en el siglo XX. (Jacobs: 1987: 74-75).

iniciático en la novela picaresca, Jacobs se decanta por cuestionar la pertenencia de *BT* a la serie de novelas del siglo XX continuadoras de la tradición picaresca.⁶

En parte es lícito convenir con las apreciaciones de Jacobs: Oskar Matzerath es un pícaro radicalmente más precoz que su antecesor de los siglos XVI y XVII; en segundo lugar, la iniciación posee determinante relevancia en una novela picaresca, tanto por tratarse de una fase psicológica decisiva para el futuro pícaro como por ser una unidad estructurante de la acción de un relato picaresco. Por otra parte, no obstante, el análisis realizado previamente al estudio de *BT* ha mostrado, al contrario que las afirmaciones de Jacobs, la presencia de una experiencia iniciática en la vida de Oskar. Junto con la primera visita de Felix Krull a la opereta, el crítico instante en que Oskar se debate entre el calor protector del útero materno y la gélida salida al mundo exterior es comparable con la pérdida de inocencia y el despertar picaresco a la “fealdad” del mundo. Del mismo modo que el pícaro tradicional tras su iniciación, Oskar Matzerath también halla en ese decisivo momento de su nacimiento la guía que le conduce hacia una decisión permanente para la vida que comienza.⁷ Abrumado ante los distintos planes paternos (negocio familiar) y maternos (tambor) para el hijo recién nacido, Oskar se encuentra desorientado ante los dos caminos negadores de su libertad individual: se ve en la tesitura de optar por una de las dos opciones ofrecidas.

Längere Zeit mütterliches und väterliches Versprechen gegeneinander abwägend, beobachtete und belauschte ich, Oskar, einen Nachtfalter, der sich ins Zimmer verfliegen hatte. Mittelgroß und haarig umwarb er die beiden Sechzig-Watt-Glühbirnen, warf Schatten, die in übertriebenem Verhältnis zur Spannweite seiner Flügel den Raum samt Inventar mit zuckender Bewegung deckten, füllten, erweiterten. Mir blieb jedoch weniger das Licht- und Schattenspiel als vielmehr jenes Geräusch, welches zwischen Falter und Glühbirne laut wurde: Der Falter schnatterte, als hätte er es eilig, sein Wissen loszuwerden, als käme ihm nicht mehr Zeit zu für spätere Plauderstunden mit Lichtquellen, als wäre das Zwiegespräch zwischen Falter und

⁶ “Ein Desillusionierungs- und Erweckungserlebnis wie im *FK* oder in den *Stimmgängen* fehlt allerdings in der *Blechtrommel* von Günter Grass, die man immer wieder im Zusammenhang mit der Tradition des Schelmenromans interpretiert hat. (...) Wo der Romanheld schon in der Wiege die Welt im illusionsloser Klarheit durchschaut und seine Haltung ihr gegenüber definitiv festlegt, kann es später natürlich nicht mehr zu enttäuschenden Erkenntnissen kommen”. (Jacobs 1987: 69). Por el contrario, Walter Seifert mantiene que Oskar Matzerath pasa por la experiencia de la iniciación (1976: 205).

⁷ R. Hinton Thomas y Wilfried van der Will señalan la primera visita del protagonista al circo y su primer encuentro con su futuro maestro Bebra como iniciación de Oskar Matzerath (Thomas & Will 1969: 88). Sin embargo, en el presente trabajo se considera que el protagonista de *BT* toma inmediatamente después de su llegada al mundo clara conciencia del lado oculto de la realidad y la decisión de sobrevivir con el menor sufrimiento.

Glühbirne in jedem Fall des Falter letzte Beichte und nach jener Art von Absolution, die Glühbirnen austeilen, keine Gelegenheit mehr für Sünde und Schwärmerei. (BT, 45-46)

La recepción del mensaje lanzado por la polilla es posible gracias al finísimo oído de Oskar: el recién nacido tiene la aptitud, por una parte, de percibir nítidamente el ritmo del tamborileo de las alas de la polilla contra la bombilla, y por otra, de interpretar dicho mensaje acústico, por lo que frente a la disminución de la luz (símbolo tradicional de sabiduría y conocimiento) Oskar puede escuchar el consejo ofrecido por la polilla, aunque desconozca la fuerza superior emisora del mensajero.

Wer aber schickte den Falter und erlaubte ihm und dem oberlehrerhaften Gepolter eines spätsommerlichen Donnerwetters, in mir die Lust zur mütterlicherseits versprochenen Blechtrommel zu steigern, mir das Instrument immer handlicher und begehlicher zu machen? (BT, 47)

La iniciación de Oskar en *BT* está coherentemente adecuada a sus especiales características: a un personaje de privilegiadas facultades sensoriales y extremada precocidad intelectual, la experiencia de iniciación en la vida como individuo independiente le corresponderá a una edad más temprana reduciendo al máximo la etapa infantil de ignorancia del mundo, del mismo modo que la enseñanza de la experiencia está dirigida al peculiar personaje de forma que es sólo captada por él. La iniciación del pícaro tradicional se adapta a unas circunstancias muy definidas del protagonista (soledad, inexperiencia, indefensión, encuentro con extraños) y generalmente se concreta a través de la experiencia directa, mientras que en personajes de condiciones tan especiales como Felix u Oskar, la observación es suficiente. La naturaleza más reflexiva de ambos personajes suple la plasticidad de la directa experiencia física de la iniciación.

La observación y percepción acústica de los movimientos rítmicos de la polilla marca la frontera de dos etapas distintas: el tamborileo contra la bombilla se produce cuando el recién nacido experimenta el final de su estancia cómoda en un espacio aislado y exclusivo, sin ningún tipo de fuerzas contrarias, ni presiones del entorno. Ante Oskar se presentan dos opciones divergentes para su vida, entre las que se encuentra en la necesidad de elegir, pues no existe posibilidad de vuelta atrás. Si el pícaro tradicional

no podía volver a su inocencia infantil tras la traumática iniciación, Oskar no puede retornar al útero de la madre. Oskar recurrirá a la simulación y al engaño, pero para avanzar, no ya en la carrera vital y social seguida por el resto de su entorno, sino en un recorrido hacia atrás, hacia el bienestar aislado del útero: él decide evitar caminar en la dirección ordenada por Alfred Matzerath y en cambio luchar por la regresión hacia la unión con Agnes Matzerath.⁸

Además de la peculiaridad de la precoz iniciación de Oskar en el conocimiento del mundo, es necesario mencionar, en directa relación con este rasgo, la presencia de dos puntos críticos en la trayectoria vital del protagonista de *BT* considerables como el “segundo despertar” denominado por Jacobs: se descubre, por tanto, un doble “segundo despertar” picaresco. La muerte de Alfred Matzerath marcará el momento de la reconsideración de Oskar de su pasado hasta sus veintiún años y su decisión de salir de su aislamiento físico y social, apartando completamente su pasado. Al igual que el pícaro tradicional Oskar Matzerath también trata, en este momento de su vida, de establecerse en la sociedad contemporánea como individuo personal y socialmente maduro; no obstante, el lugar ocupado en la sociedad y el panorama social, moral e intelectual observado desde él no le satisfacen de ningún modo, por lo que en un segundo “segundo despertar”, Oskar optará por la retirada al refugio más acomodado posible: el sanatorio.

4.1.3. Abierta autoinculpación de Oskar Matzerath.

Ausencia de culpa legal.

El tratamiento del tema de la culpa en *BT*, tan presente en la novela picaresca tradicional, ha sido estudiado detalladamente en varios trabajos críticos (Roberts 1974; Seifert 1976; especialmente Arker 1989). En dichos estudios ha sido mencionada como llamativo dato central la constante y abierta declaración del narrador de participación y culpa en diversos sucesos delictivos y mortales. Este signo fácilmente visible marca una

⁸ Véanse los estudios llevados a cabo acerca de aspectos psicológicos y míticos de Oscar, entre ellos Roberts (1974) y Gelley (1967).

diferencia respecto a la estrategia ejercida por el narrador picaresco tradicional —especialmente en la novela inaugural—, el cual no pierde oportunidad de contrarrestar, relativizar u obviar su responsabilidad en hechos reprobables.

En realidad, la serie picaresca en su etapa tradicional ofrece ya muestras de haber seguido una evolución en su elaboración del eje referido a la culpa: frente a un Lázaro que se dispone a relatar su propia vida a fin de justificar su situación final y responder a las acusaciones de la opinión pública, Guzmán, y más tarde Simplicius, en la novela picaresca alemana, expresan su arrepentimiento por las maldades y los errores consciente o inconscientemente cometidos, y reflexionan sobre la corruptibilidad del ser humano. Sin embargo, incluso respecto a la actitud de los supuestamente arrepentidos Guzmán y Simplicius introduce Oskar Matzerath modificaciones en su enfrentamiento con el pasado.

El comienzo del discurso de Oskar marca una alusión directa y clara a la confesión de una culpa: “Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt,....” (*BT*, 7).⁹ No obstante, la realidad presentada bajo el marco de reconocimiento o confesión no equivale en sí misma a ningún crimen u ofensa para la sociedad. A pesar de que esta primera “confesión” explicita una sentencia impuesta por la sociedad, el pronunciamiento no se dirige ya a unos hechos delictivos o moralmente reprobables,

⁹ Compárese esta primera afirmación de Oskar con los comienzos de los narradores picarescos tradicionales. Lázaro en el prólogo empieza, sin hacer ninguna mención a una confesión, por insistir en la necesidad de divulgar y no enterrar en el olvido “cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas” (*LT*, 3). Guzmán introduce la alusión a posibles falsas acusaciones en las primeras líneas de su relato, cuando advierte de su intención de comenzar la narración cuidadosamente: “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, y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento;” (*GA*, 125) Guzmán expone en primer lugar la existencia de voces críticas y acusadoras sobre su hacer, las cuales también se pronunciarán sobre su comportamiento social y moral y serán respondidas en el transcurso del relato autobiográfico. Sin embargo, la admisión de culpa sobre su actuación en el pasado no llegará hasta bien avanzado el relato. Simplicius por su parte comienza su relato invirtiendo la posición de Guzmán, es decir, el mismo narrador lanza una crítica o acusación —de la que él mismo declara estar libre— a miembros de cierto estrato de la sociedad alemana del momento empeñados en aparentar una genealogía falsa: “En los tiempos que corren, que muchos consideran los últimos, se da entre la gente humilde una epidemia que los pacientes que la sufren —y tanto han raído y regateado— tan pronto poseen cuatro cuartos en sus faltriqueras, lucen ropajes extravagantes a la última moda, con miles de cintas de seda.” (*SS*, 51)

sino en principio a su condición psíquica. A medida que el relato del recluido Oskar avanza hacia el presente, el lector averigua que este destino final se debe a su supuesta implicación en un caso de asesinato. En el primer párrafo de su relato Oskar da a entender el reconocimiento de una culpa de la que, a juzgar por los escuetos datos proporcionados en su presentación, en realidad parece no ser responsable; además de la primera indicación de asunción de culpa, en el transcurso de su relato Oskar no cesará de declarar su responsabilidad en varias muertes acaecidas en su entorno familiar y social, aunque las sospechas nunca hayan recaído sobre su figura.

En relación a la trilogía de Danzig —compuesta por *BT* (1959), *Katz und Maus* (1961) y *Hundejahre* (1963)— el autor de *BT* no ha dejado de confirmar —tal como quedó constancia en la entrevista mantenida con Arnold en 1970— el eje central formado por la culpa: “Alle drei Ich-Erzähler in allen drei Büchern schreiben aus verdrängter Schuld, aus ironisierter Schuld,...” (Arnold 1978: 10). El término de “culpa ironizada” en relación a la figura del pícaro en su versión tradicional o moderna describe acertadamente la actitud tanto de Lázaro, Guzmán y sus herederos barrocos, como de Oskar Matzerath, pues en las palabras inculpadoras o exculpadoras de todos ellos se asoma un mensaje subversivo que contradice el significado literal. A grandes rasgos, el punto de partida del relato de *BT* y de la novela picaresca tradicional presentan un mismo valor: la existencia del sentimiento de culpa en la vida del protagonista. Este sentimiento de culpa puede haber sido impuesto por la sociedad, o bien puede haberse desarrollado como un sentimiento individual y, por ello, es tan sólo experimentado por el narrador, por causas no advertidas por la sociedad.

Las manifestaciones de culpa y arrepentimiento se producen en el pícaro de los siglos XVI y XVII cuando ya ha alcanzado su madurez vital, precisamente de forma previa a su decisión de reforma y abandono de la vida picaresca. El momento crítico coincide con la adquisición de una capacidad y un hábito reflexivos más profundos; en un plano social, esta adquisición está unida a la necesidad de presentar a la audiencia un cambio de conducta y de valores morales, a fin de alcanzar su aprobación. Este punto en la vida del pícaro se produce cuando a las continuas peripecias de la juventud se les une

la reflexión sobre las experiencias vividas y se produce el llamado “segundo despertar” del pícaro.

En el campo de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII se puede aludir a dos distintos tipos de culpa: por una parte, una culpa abstracta, percibida por el pícaro, pero cuyo origen el afectado no comprende, consecuencia de la carencia familiar de honra y de la sangre presuntamente judía; y, por otra parte, una culpa concreta, social y judicial elaborada como fruto de sus propios delitos. De un primer estado de inconsciencia bombardeada por acusaciones de su culpa originariamente religiosa, el pícaro llega a la toma de conciencia de los pecados por él mismo cometidos en su vida. Finalmente, al mismo tiempo que asume su culpa, culpabiliza a la sociedad contemporánea de esos mismos pecados, tal como se aprecia en la determinación de Pablos: “Haz como vieres, dice el refrán y dice bien; de puro considerar en él, vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más si pudiese que todos” (*VB*, 120).

Al margen de *LT*, la única novela picaresca española pre-tridentina,¹⁰ la novela picaresca refleja la contradicción entre el dogma predicado por la Iglesia a raíz del Concilio Tridentino¹¹ y la práctica real de dichos principios contrarreformistas. Lejos de percibir la conciliación y convivencia religiosa procurada por el Concilio, el pícaro español observa y sufre en carnes propias la discriminación —de raíz religiosa en principio, aunque apreciable en una marginación social cotidiana— por parte de la comunidad de cristianos viejos. El relato picaresco tradicional refleja la imposibilidad de vencer esa primera culpa heredada e incorporarse a la corruptibilidad de esa misma sociedad cristiana vieja: el único resultado logrado es la acumulación de las culpas sociales individuales junto a la culpa original, abstracta, de raíz religiosa, imborrable una vez ha tachado la honra del afectado.

Al igual que en el Siglo de Oro español, la sociedad reflejada en *BT* muestra la escisión de dos comunidades cuyos papeles históricos, al contrario que en la novela

¹⁰ El Tercer Concilio Tridentino tuvo lugar entre 1562 y 1563.

¹¹ Enrique Moreno Báez explica sencilla y claramente los principios más importantes incluidos en la Contrarreforma española y apreciables de una manera u otra en la novela picaresca: la igualdad de todo individuo debido al pecado original, el libre albedrío, la voluntad liberadora de Dios, la certeza de la gracia divina y el determinante efecto de las buenas obras (Moreno Báez 1969).

picaresca española tradicional, se intercambiarán en el periodo transcurrido desde el nacimiento hasta la madurez del protagonista: además de la división de la sociedad alemana entre arios y judíos durante el florecimiento y dominio del nacionalsocialismo, durante los años posteriores de la Guerra Mundial Oskar asistirá a la profunda escisión subyacente entre la culpa del pasado y el voluntario olvido del presente. Tanto en las novelas picarescas tradicionales como en *BT* el entorno del protagonista trata de encubrir unas raíces vergonzantes: mientras el pícaro tradicional aprende tan sólo paulatinamente a observar ese mecanismo social, Oskar es innatamente consciente de la lucha interna del individuo de su época.

BT recorre el camino opuesto a la novela picaresca del Siglo de Oro.¹² Oskar no conoce la etapa de inocencia previa a la carrera picaresca, puesto que su conciencia de culpa y de maldad lo acompaña desde el principio de su vida en sus aventuras y en sus relaciones con el entorno. La culpa no nace a posteriori en Oskar Matzerath, reinterpretando de esa forma el pasado experimentado en el momento como mera supervivencia, sino que ese sentimiento determina su percepción de los acontecimientos negativos sucedidos a su alrededor: la asunción de culpa no representa la meta final de la trayectoria de Oskar en el mundo, tal como ocurría con la carrera picaresca de Lázaro, Guzmán, Simplicius, Pablos o Moll Flanders, sino antes bien el punto de partida. La autoinculpación está sometida a una valoración y a una reflexión limítrofe entre la autocritica y el autoensalzamiento: por una parte, declara su propia culpa, pero al mismo tiempo implícitamente se jacta de su poder de influencia sobre el funcionamiento del mundo, a pesar de su aparente insignificancia física e intelectual.

La crítica que se ha ocupado del tema de la culpa, ha tratado de observarlo desde distintos puntos de vista, dada la vaguedad de su presencia en *BT*: como culpa jurídica y social, moral (Brode 1977), religiosa (Willson 1966; Emmel 1963), incluso psicológico-

¹² David Roberts también interpreta el camino regresivo de Oskar hacia el útero materno como un intento de huida de la culpa colectiva de la humanidad, cuya conciencia es adquirida al instante del nacimiento: "The conviction that it had been better not to be born underlies Oskar's longing to return to the womb, the wish to be buried with his mother, the retreat to the clean, disinfected milieu of hospital and mental asylum. It is the longing to escape the fallen world of the appetites and corruption, <<Lebenslust und Vergänglichkeit>>, but it is also the flight from the destructive greed, evil and guilt of this world," (Roberts 1974: 54). El camino de Oskar será, por tanto, en busca de una imposible inocencia.

freudiana¹³. Existe un consenso general sobre la inexistencia de una culpa delictiva judicialmente constatable: Oskar no es un delincuente, ni homicida,¹⁴ a pesar de sus constantes confesiones.¹⁵ Esta inocencia en términos judiciales se distancia de la delincuencia constatada del pícaro tradicional.

La cuestión de la culpa está, por tanto, presente en distintas vertientes de la carrera de Oskar Matzerath, y en cada caso se desarrolla una distinta estrategia picaresca: Matzerath no duda en recurrir a una insistente autoinculpación en casos de improbable responsabilidad, mientras confiesa su culpa en las muertes de Alfred Matzerath y Jan Bronski en la línea del pícaro tradicional, es decir, atenuando su responsabilidad; por otra parte, Oskar demuestra ser un maestro a la hora de desviar su propia culpa hacia otros individuos de su entorno.

Autoinculpación picaresca en actos censurables.

Tanto el pícaro tradicional como Oskar han pasado en algún momento de sus vidas por las manos de la justicia por un presunto delito: en todos aquellos casos la fuerza de la presión del sistema acaba venciendo al individuo, quien debe pagar por las acciones llevadas a cabo. Sin embargo, Oskar sale legalmente airoso del proceso judicial iniciado contra el marginal grupo llamado “Stäuber” por las actividades destructivo-delictivas cometidas bajo inducción y liderazgo del aparentemente eterno niño. Por otra parte, a pesar de las muertes que Oskar afirma haber causado en su vida, la única ocasión en la que el protagonista es procesado por asesinato está en relación con una muerte en la que Oskar precisamente no tiene nada que ver.¹⁶

¹³ Martin Krumbholz observa la diferencia entre, por un lado, la participación de Oskar en las muertes respectivas de las dos figuras paternas del protagonista y, por otro lado, la no intervención en la muerte de la madre. En su alusión a estos hechos divergentes, Krumbholz recurre a la teoría psicoanalítica (1980: 47).

¹⁴ Véase Jendrowiak (1979). En este estudio se expone la teoría de que la proclamación de culpa no responde sino a un elemento fantástico más de la novela.

¹⁵ Martin Krumbholz afirma agudamente y estableciendo una relación con la novela picaresca tradicional: “Schuld wird nicht totgeschwiegen, sondern totgeredet” (1980: 48).

¹⁶ Es significativa y reveladora la actitud autoinculpadora del protagonista en este caso en el que se prueba su inocencia, pues ofrece pistas sobre la credibilidad que merece el resto de sus confesiones. El destino provisional confirmable con una sentencia inculpatoria satisface de tal forma al acusado, que la noticia de su absolución es recibida como un nuevo obstáculo impuesto por el exterior: “Was ich seit

La actitud del narrador en su narración de actos censurables llevados a cabo varía en función de la naturaleza del suceso en sí: Oskar se autoinculpa de delitos improbablemente cometidos por él, mientras que los actos destructivos —a consecuencia del tambor y de la ensordecedora voz— fehacientemente probados y claramente de su responsabilidad están presentados, no como causa de culpa, sino como reflejo de un temperamento lúdico. Con la destrucción de cualquier objeto de cristal gracias a su prodigiosa voz, Oskar Matzerath asegura expresar su arte, su lucha simbólica contra la historia del momento. Con su iniciativa de destrozar el cristal de los escaparates, no puede ser estrictamente acusado de ladrón —a excepción de sus robos junto al amigo Herbert (*BT*, 212)—, pues él ‘tan sólo’ brinda a cualquier viandante la oportunidad de adueñarse de los bienes expuestos en los escaparates, sin que el mismo Oskar reserve ningún objeto para su propio interés. Su objetivo, según su propia versión,¹⁷ será instigar a sus semejantes a romper con la armonía, con la simetría, con la apariencia apolínea de orden social.

Oskar declara como “grandes culpas” las muertes de su madre Agnes, de Jan Bronski, de Alfred Matzerath y la amada Roswitha. Se aprecia una simetría en el historial “asesino” de Oskar: frente a las dos muertes femeninas —de Agnes Matzerath¹⁸ y Roswitha¹⁹— sucedidas más allá de la responsabilidad del pequeño

Jahren befürchte, seit meiner Flucht befürchte, kündigt sich heute an meinem dreißigsten Geburtstag an: Man findet den wahren Schuldigen, rollt den Prozeß wieder auf, spricht mich frei, entläßt mich aus der Heil- und Pflgeanstalt, nimmt mir mein süßes Bett, stellt mich auf die kalte, allen Wettern ausgesetzte Straße” (*BT*, 695).

¹⁷ En su relato de la rotura de escaparates Oskar se refiere a su participación en términos de arte de seducción: su papel en los robos se limita a tentar a los viandantes. “Mein Vorhaben war das des Jägers. Es bedurfte der Geduld, der Kaltblütigkeit und eines freien und sicheren Auges. Erst wenn alle diese Voraussetzungen gegeben waren, kam es meiner Stimme zu, auf unblutige, schmerzlose Art das Wild zu erlegen, zu verführen, wozu? (...) Nicht immer gelang es mir, (...) die Kunst des Verführens so eindeutig im Erfolg münden zu lassen.” (*BT*, 143-144)

¹⁸ Oskar asume ante Bebra y su acompañante Roswitha la responsabilidad de la muerte de su madre, declara ante ellos considerarse la razón por la que su madre ha decidido renunciar a la vida, pero aclara al lector su juego de crear falsas impresiones: “Ich übertrieb reichlich, wollte womöglich Signora Roswitha beeindrucken.” (*BT*, 196).

¹⁹ Al recordar los últimos momentos de la vida de Roswitha, Oskar se enfrenta a su indirecta participación en dicha muerte, aunque a tenor de la narración de ese momento, el protagonista no puede ser estrictamente acusado de ello: en pleno proceso de evacuación de la ciudad de Baven durante la Segunda Guerra Mundial y a punto de partir el camión de rescate, Roswitha necesita un café caliente que Oskar se niega a traerle, por lo que “Da sprang sie selbst vom Wagen, lief mit dem Kochgeschirr in

Oskar, las muertes de sus dos posibles padres reflejan una culpa más sólida del protagonista. En estrecha relación con el estilo narrativo picaresco en cuanto a hechos condenables, Oskar no deja de intercalar datos sobre su propia indefensión en el momento de la muerte tanto de Jan Bronski como de Alfred Matzerath. En el relato de la tragedia del ataque militar a la oficina del correo polaco y de la muerte de Jan Bronski están presentes tanto la indefensión del pequeño Oskar —quien se desliza en la confusión por pasillos, oficinas, salas y trincheras espontáneas (*BT*, 259)— como su cara picaresca y pragmática, fría y descorazonada, pues la peligrosa expedición en busca de Jan se debe a intereses puramente egoístas:

Wenn ich nach meinem mutmaßlichen Vater Jan Ausschau hielt, suchte ich selbstverständlich und fast mit noch größerer Begierde den invaliden Hausmeister Kobyella. War ich doch am Vorabend mit der Straßenbahn, auf mein Abendessen verzichtend, in die Stadt, zum Heveliusplatz und hinein in jenes mir sonst gleichgültige Postgebäude gekommen, um meine Trommel reparieren zu lassen. Wenn ich also den Hausmeister nicht rechtzeitig, das heißt vor dem mit Sicherheit zu erwartenden Sturmangriff fand, war an eine sorgfältige Befestigung meines haltlosen Bleches kaum noch zu denken.

Oskar suchte also den Jan und meinte den Kobyella. (*BT*, 258-259)

La alternancia del papel de víctima y verdugo termina por tender la balanza hacia el extremo de verdugo en este episodio. Tras informar al lector de las exactas circunstancias del fusilamiento de Jan Bronski junto con otros treinta compañeros, y junto al relato de la salvación de Oskar gracias a su apariencia inocente e infantil, Oskar se autoinculpa definitivamente de una grave traición a su propio padre:

Kaum hatten Jan und ich die Briefkammer verlassen, weil uns die von der Heimwehr mit ihrem »Rauss!« und ihren Stabtaschenlampen und Karabinern dazu aufforderten, stellte sich Oskar schutzsuchend zwischen zwei onkelhaft gutmütig wirkende Heimwehnmänner, imitierte klägliches Weinen und wies auf Jan, seinen Vater, mit anklagenden Gesten, die den Armen zum bösen Mann machten, der ein unschuldiges Kind in die Polnische Post geschleppt hatte, um es auf polnisch unmenschliche Weise als Kugelfang zu benutzen. (*BT*, 287)

Si Jan Bronski sufre el endurecimiento de su castigo a raíz de la traición de quien defiende ser su propio hijo, Alfred Matzerath encuentra la muerte por el arma directamente recibida de manos de Oskar. Mientras Jan Bronski muere durante un

Stöckelschuhen auf die Feldküche zu und erreichte den heißen Morgenkaffee gleichzeitig mit einer dort einschlagenden Schiffsgranate” (*BT*, 409).

ataque de las fuerzas alemanas contra la oficina del correo polaco, el padre oficial de Oskar muere en un ataque de las fuerzas rusas.

Cuando el refugio de la familia Matzerath es descubierto en la bodega de la tienda familiar en Danzig, la preocupación central de los adultos es la forma de ocultar la insignia del partido nacionalsocialista, hasta que la medalla llega a manos de Oskar y el problema parece resuelto: “[Alfred] Matzerath war froh, daß sein Orden weg war” (BT, 465). Muy al contrario, esta solución se convertirá en tragedia cuando, estando ante las fuerzas rusas, Oskar termine poniendo la insignia en la mano de Alfred Matzerath.²⁰ El dramatismo del instante está matizado por comentarios que reflejan una actitud fría y distanciadora de Oskar respecto a la culpa acarreada sobre sus espaldas: “Man kann jetzt sagen, das hätte ich nicht tun sollen. Man kann aber auch sagen: Matzerath hätte nicht zuzugreifen brauchen. (...) Es wäre vernünftiger gewesen, das bunte runde Ding ruhig in der geschlossenen Hand zu halten” (BT, 468). Si Oskar manifiesta claramente su sentimiento de culpa por la muerte de Jan Bronski,²¹ su enfrentamiento con el recuerdo de esta segunda muerte paterna presenta distintas connotaciones. Todos los datos objetivos señalan hacia la participación de Oskar en la muerte; sin embargo, el

²⁰ “Mich stach die offene Nadel in den Handteller. Nach wie vor konnte ich dem Ding keinen Geschmack abgewinnen. Doch als ich dem [Alfred] Matzerath seinen Bonbon gerade hinten, am Rock, wieder ankleben wollte —was ging mich schließlich seine Partei an—, da waren sie [die Russen] gleichzeitig über uns im Laden (...) Weil ich aber mit einer einzigen Hand den Läusen schlecht beikommen konnte, trachtete ich, das Parteiabzeichen loszuwerden. Und um meine Handlungsweise zu erklären, sagt Oskar: Da der Kalmücke schon mehrere Orden an der Brust hatte, hielt ich jenen mich stechenden und am Läusefangen hindernden Bonbon dem seitwärts von mir stehenden Matzerath mit immer noch geschlossener Hand hin.

(...)

Matzerath erschrak nach und nach, als er das Zeichen seiner Partei zwischen den Fingern spürte. (...) Nun würgte er an dem sperrigen Bonbon, lief rot an, bekam dicke Augen, hustete, weinte, lachte und konnte bei all den gleichzeitigen Gemütsbewegungen die Hände nicht mehr oben behalten.” (BT, 467-468) La paradójica muerte de Alfred Matzerath se produce tras la engullición de la insignia en sentido literal y de su partido en un plano simbólico; el instrumento causante de la muerte es por otra parte proporcionado —en un gesto de egoísmo y supervivencia— curiosamente por su propio hijo, siempre contrario al partido.

²¹ La contundente confesión de su culpa no deja lugar a dudas sobre su enfrentamiento con esa parte de su pasado: “Am ersten September neununddreißig —und ich setze voraus, daß auch Sie während jenes unglückseligen Nachmittages in jenem glückseligen, mit Karten spielenden Jan Bronski meinen Vater erkannten—, an jenem Tage datierte sich meine zweite große Schuld” (BT, 288). Además, Oskar no dejará de recordar su culpa en determinadas situaciones de su vida cotidiana del futuro: “Wie wird sich der Geist Jan Bronskis verhalten, fragte sich Oskar, wenn leicht sommerlich gekleidet sein Verderber in einer Straßenbahn nahe seinem Grabe vorbeiklingelt?” (BT, 313)

narrador se resiste a admitir esta precisa culpa, y, tras el relato del episodio, Alfred Matzerath termina por compartir gran parte de la responsabilidad.²²

Desviación de la culpa hacia otros personajes.

A Oskar lo caracteriza la habilidad para explotar la utilización del sentimiento de culpa contra los seres de su alrededor, especialmente contra Alfred Matzerath, cuya paternidad sobre Oskar está cuestionada en el transcurso del relato. La capacidad de desviar los efectos de un acto propio sobre la culpa del prójimo se concreta en Oskar por primera vez en su tercer cumpleaños. El día señalado esperado desde el momento de su nacimiento, a raíz de la promesa escuchada a su madre —“Wenn der kleine Oskar drei Jahre alt ist, soll er eine Blechtrommel bekommen.” (BT, 45)—, se convierte en una fecha gloriosa por alcanzar dos objetivos simultáneamente por medio de una sola acción: con la provocada caída por las escaleras Oskar logra en primer lugar una causa lógica a los ojos del mundo para la planeada detención de su crecimiento y, en segundo lugar, consigue deteriorar la relación entre su madre y Alfred Matzerath, el siempre cuestionado padre: “Er hatte die Falltür offengelassen, ihm wurde von Mama alle Schuld aufgebürdet, und er hatte Gelegenheit, Jahre an dieser Schuld, die ihm Mama zwar nicht oft, aber dann unerbittlich vorwarf, zu tragen” (BT, 65). Oskar no se conforma con boicotear los planes de Matzerath en lo que al futuro concierne, a modo de defensa, sino que además logra, a través de su aventajada situación de aparente infantilismo y discapacidad, provocar ocasiones para una clara expresión de trato preferente hacia Oskar por parte de Agnes Matzerath, en detrimento de la figura paterna.

La segunda culpa desviada surge dirigida hacia las figuras de Alfred Matzerath y Jan Bronski: sin que en realidad lo hayan ocasionado directamente y principalmente por motivo de las circunstancias de la muerte de Agnes Matzerath (envenenamiento por ingesta de pescado e ictericia cuando ella se encuentra embarazada), ambos se sitúan en

²² La clave de la tragedia desde el punto de vista de Oskar radica principalmente en la falta de sangre fría, en la insensatez y la desorientación del momento: “Hätte er [Matzerath] doch zuvor [vor dem Schlucken] wenigstens mit drei Fingern die Nadel des Parteiabzeichens geschlossen” (BT, 468).

el punto de la opinión pública en relación con la muerte en cuestión (*BT*, 196). No obstante, como reacción espontánea y antes de la formación de una opinión más sólida respecto al triángulo compuesto por Agnes Matzerath, Alfred Matzerath y Jan Bronski, Oskar se apresura a afirmar que los dedos comienzan a señalar a Alfred Matzerath como culpable de la muerte prematura de la madre de Oskar: “Viele sagten später, sie [Anna Koljaiczek] habe meinen mutmaßlichen Vater Matzerath verflucht und den Mörder ihrer Tochter genannt. Auch soll von meinem Sturz von der Kellertreppe die Rede gewesen sein” (*BT*, 187).

En conclusión, a pesar de las dudas presentadas por la crítica, la actitud de Oskar en su función de narrador se asemeja en vaguedad y ambigüedad al narrador picaresco tradicional: a pesar de la transparencia que Oskar trata de simular ante su enfermerooyente Bruno y, en última instancia, ante el lector (recuérdese la primera tajante afirmación confesional de *BT*), las dudas sobre la verdadera culpa de Oskar alcanzan la misma magnitud que aquéllas ante las constantes disculpas de Lázaro y sus descendientes. El insistente celo de Lázaro y Guzmán en la exposición de las circunstancias concretas y detalles sobre la necesidad del momento de los delitos cometidos se convierte en *BT* en la insistente confesión de Oskar acerca de crímenes cuya culpabilidad en la mayoría de los casos no queda probada. Mientras el pícaro tradicional, aún en su situación de arrepentimiento y reforma, busca atenuantes para sus delitos, en *BT* un individuo denominado como loco asume la responsabilidad cuestionable de unos hechos. Por el contrario, cuando al fin el lector se encuentra ante acciones fehacientemente merecedoras de la censura social, Oskar proclama el carácter artístico de las mismas o un determinado estado de inconsciencia o éxtasis artística que le resta responsabilidad. Las conexiones entre arte y criminalidad establecen un puente entre *BT* y *FK*, mientras el pícaro tradicional trata de unir la criminalidad a un merecido derecho moral.

4.2. Aportaciones a la novela picaresca tradicional.

4.2.1. Enriquecimiento de la técnica narrativa.

La aportación formal principal de *BT* se centra en la técnica narrativa. Tal como ya se ha referido anteriormente, la novela picaresca supuso en su época de nacimiento una innovación narrativa en la limitación del punto de vista a un prisma personal social y literariamente ignorado en el pasado. Además, este nuevo tipo de novela propuso la potenciación de la individualidad del narrador social y literariamente insignificante, así como la introducción de los primeros pasos en la introspección del personaje. Varios siglos más tarde, *BT* ha desarrollado hasta el extremo las oportunidades nuevas abiertas por la novela picaresca en su tiempo. La técnica narrativa ha explorado infinidad de campos desde aquel Siglo de Oro y Grass ha tratado de aplicar esta infinidad en la nueva versión de una picaresca caracterizada por la multivisión y multiformidad. En algunos casos Grass ha optado por concretar ciertas ambigüedades o vaguedades de la novela picaresca en cuestiones narrativas y en otros aspectos ha decidido fomentar dichas ambigüedades.

Ruptura de la narración continuada en primera persona.

Parte de la complejidad narrativa de *BT* se debe al continuo cambio entre la narración en primera y tercera persona; es de señalar la participación de distintos narradores pertenecientes al mundo ficcional de la novela, ya en primera ya en tercera persona. La contribución de *BT* no consiste en la explotación de una nueva técnica narrativa, sino que se ha optado por una distinta innovación literaria: se ha combinado con distintas técnicas ya utilizadas, explotadas y elaboradas hasta mediados del siglo XX.

Al margen de ciertos cambios en incidencia y disposición, es obvia la presencia de los rasgos narrativos de *BT*, individualmente considerados, en novelas picarescas tradicionales. Ha sido ya citado, en referencia a la novela picaresca tradicional, el uso puntual de la narración en tercera persona en momentos de la acción en los que el narrador-protagonista picaresco desea acentuar especialmente la indefensión e inconsciencia del protagonista (véase el apartado 2.4.1 “Forma de la autobiografía” y en

especial la nota 16 en el mismo capítulo). El narrador opone así —mediante la inclusión de la tercera persona en los momentos más dramáticos y violentos— la inocencia causa de sufrimiento del pasado frente a su madurez y su sabiduría del presente. Este recurso estaba reservado, por tanto, a una finalidad muy concreta en la picaresca tradicional.

En *BT*, sin embargo, la alternancia entre la narración en primera y tercera persona focalizando sobre y a través de la figura de Oskar Matzerath comienza en el mismo momento del nacimiento del protagonista y se prolongará con aparición regular hasta el final del relato autobiográfico. Bien es verdad que las primeras dos intercalaciones de la tercera persona, producidas en un mismo capítulo (“Falter und Glühbirne”), precisamente en el dedicado al nacimiento de Oskar Matzerath, provocan efectos matizadamente paralelos a la finalidad señalada más arriba respecto a los ejemplos picarescos tradicionales. Se acentúa, por una parte, la indefensión del por otro lado privilegiado y precoz Oskar en su llegada al mundo:

Einsam und unverstanden lag *Oskar* unter den Glühbirnen, folgerte, daß das so bleibe, bis sechzig, siebenzig Jahre später ein endgültiger Kurzschluß aller Lichtquellen Strom unterbrechen werde, verlor deshalb die Lust, bevor dieses Leben unter den Glühbirnen anfing; und nur die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte *mich* damals, dem Wunsch nach Rückkehr in *meine* embryonale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben. (La cursiva es nuestra. *BT*, 47)

La referencia al recién nacido Oskar en tercera persona sitúa al lector en una posición óptica de superioridad en la observación del bebé y propicia cierta distancia espacial, además de temporal respecto a esta escena tan decisiva para el futuro de Oskar. Además de tratarse de una coincidencia con el uso de la novela picaresca y de un paso hacia adelante —respecto a la picaresca tradicional— en la interconexión de la narración en primera y tercera persona, ambas modalidades se hallan en el ejemplo unidas en una misma oración, en claro reflejo de la estrecha convivencia de puntos de vista hallada en *BT* en particular y la narrativa picaresca del siglo XX en general. La relación de hechos conjugada en tercera persona y con ‘Oskar’ como sujeto manifiesta un estado de inferioridad, sufrimiento y alienación (en representación de la infancia), mientras la proposición conjugada en primera persona irradia más optimismo y determinación, aunque siempre con limitaciones (‘nur’) —en representación de la madurez.

Por otra parte, en el segundo ejemplo de inserción de la tercera persona en el mismo capítulo se destaca la oposición entre el tiempo verbal pasado (unido a la narración en primera persona) y el tiempo verbal presente (unido a la narración en tercera persona):

Längere Zeit mütterliches und väterliches Versprechen gegeneinander abwägend, *beobachtete* und *belauschte ich*, Oskar, einen Nachtfalter, der sich ins Zimmer verflogen hatte. (...) Mir blieb jedoch weniger das Licht- und Schattenspiel als vielmehr jenes Geräusch, welches zwischen Falter und Glühbirne laut wurde: Der Falter schnatterte, (...). *Heute sagt Oskar* schlicht: Der Falter trommelte. (La cursiva es nuestra. *BT*, 45-46)

Frente a la variedad de sensaciones experimentadas, interpretadas simultáneamente y ofrecidas al lector desde un punto de vista en primera persona, la declaración introducida por la oración en tercera persona procura un tono más asertivo, reflejando la seguridad y el convencimiento alcanzados ya en el presente. Al contrario del caso anterior, en el que la alternancia primera-tercera persona no indica una oposición entre pasado y presente —antes bien entre superioridad e inferioridad—, en este segundo ejemplo se asiste a la denotación de sabiduría y experiencia de la madurez, frente a la subjetiva sensualidad del pasado. La sensación de objetividad y distanciamiento concedida por el uso del verbo en tercera persona incide en este segundo ejemplo sobre la seguridad de una opinión formada en la madurez de Oskar.

A partir de este punto en el relato se sucederán los pasajes intercalados en ambas formas narrativas, sin que resulte fácil determinar la regla seguida por el creador del relato al decantarse por la primera o tercera persona.²³ Como punto convergente entre ambos usos de la narración en tercera persona se anotan la objetivación y el distanciamiento propiciados: el camino ha sido abierto en este capítulo, para ser más adelante plenamente desarrollado en el siguiente capítulo “Das Fotoalbum”. Con la

²³ R. Hinton Thomas y Wilfried van der Will observan que esta alternancia entre primera y tercera persona suele producirse en el habla infantil y entre los truhanes. La conclusión alcanzada no se limita, sin embargo, a esta observación: “Die Erzähltechnik des Romans geht aber weit über die Parodie der Baby- und Ganovensprache hinaus, da hier ein Ich-Erzähler vorgestellt ist, der sich selber zum Erzählobjekt wird. Der Ich-Erzähler konfrontiert sich in der dritten Person mit sich selbst aus einer interessierten, kühlen Beobachtungsdistanz. (...) In der Ich-Er-Erzählung kann die Bedeutung der Rollen interpretiert werden, die Oskar zu einer Zeit seines Lebens bereits spielt, als ihn keiner dafür fähig hält, da es Rollen des erwachsenen Intellektuellen sind” (Thomas & Will 1969: 91-92).

introducción del álbum en el presente del narrador Oskar se facilita el reflejo de la visión que el Oskar del presente, aún hasta cierto punto desconocido para el lector, posee de su pasado y de la historia de su entorno en general: a medida que el recluso Oskar describe el álbum, ofrece paulatinamente las claves del relato que se propone construir, en cuanto que en su mirada irá saltando de una imagen a otra, sin seguir una línea de causa y efecto, observando su propio pasado unas veces desde el exterior y otras desde el interior, creando una situación apropiada para poder seguir refiriéndose a sí mismo tanto en tercera como en primera persona. Por tanto, los dos casos desconcertantes de narración entretrejida en primera y tercera persona e introducidos en el capítulo previo comienzan a ser percibidos con mayor naturalidad en el marco proporcionado por la visita fugaz de Oskar a su propio pasado. Tras varias alusiones en primera persona a sus fotos de infancia, el narrador concluye su paseo por el pasado de la siguiente forma: “Es gibt noch ein gutes Dutzend Schnappschüsse des liegenden, sitzenden, kriechenden, laufenden, einjährigen, zweijährigen, zweieinhalbjährigen Oskar” (*BT*, 61).

Esta sucesión de contradictorios mensajes lanzados por los pasajes en primera y tercera persona se convierte en un constante signo de advertencia respecto al dinamismo de la línea del relato y del narrador (o narradores) en su labor memorística. La alternancia de la primera y tercera persona narrativa indica claramente una escisión, cuya naturaleza indeterminada a primera vista provoca una sensación de inestabilidad y continua movilidad.²⁴ Gran parte de las intercalaciones de la narración en tercera persona en referencia al pasado de Oskar puede ser agrupada en dos grandes bloques: en

²⁴ La crítica parece estar de acuerdo en el efecto distanciador logrado por esta alternancia, tal como Norbert Schöll expresa: “Die Trennung der Erzählperson in >ich< und >Oskar< stellt (...) im gesamten Roman, die Distanz zwischen Erleben und Erzählen her —als ein Sich-kritisch-über-die Schulter-Sehen, das das Wissen um Alternativen verrät. Auf diese Weise werden Held und Gesellschaft gleichermaßen kritisiert” (Schöll 1984: 314). Walter Jahnke y Klaus Lindemann resumen de la siguiente forma la continua alternancia de la narración en primera y tercera persona en *BT*: “Die permanenten Wechsel von Distanz und Nähe, auktorialer und personaler Erzählperspektive, „Ich“- und „Er“-Erzählung, Kontinuität und Brechung der Erzählten, Kritik und Korrektur versetzen alles in der *Blechtrommel* Erzählte in einen eigentümlichen Schwebezustand, lassen den Leser beständig zwischen Identifikation und Distanz, Ein- und Zweideutigkeiten, Verstehen und Mißverstehen schwanken; kurzum verunsichern ihn —wie so viele (frühe) Kritiker des Romans— bezüglich dessen, was an der und als was *BT* zu verstehen sei.” (Jahnke & Lindemann 1993: 14).

primer lugar, el narrador autobiógrafo tiende a establecer con la tercera persona una perspectiva más lejana u objetivadora de sus propios actos significativos y de algún modo provocadores a los ojos del entorno; y en segundo lugar, en cierto modo marcando la contraposición al anterior grupo, la alusión del narrador al protagonista Oskar en tercera persona se produce también para plasmar su pasada situación de inferioridad en determinados conflictos.

El segundo pasaje narrativo de insistente aparición de la tercera persona coincide con el relato sobre la cuidadosamente planeada caída de Oskar, a la edad de tres años, por las escaleras de la bodega:

Bevor sie kamen, ließ ich noch den Geruch des fließenden Himbeersirups auf mich wirken, nahm auch wahr, daß mein Kopf blutete, und überlegte mir noch, während sie schon auf der Treppe waren, ob wohl Oskars Blut oder die Himbeeren so süß und müdemachend rochen, war aber heilfroh, daß alles geklappt und die Trommel dank meiner Vorsicht keinen Schaden genommen hatte.

Ich glaube, Greff trug mich hoch. Im Wohnzimmer erst tauchte Oskar wieder aus jener Wolke auf, die wohl zur Hälfte aus Himbeersirup und zur anderen Hälfte aus seinem jungen Blut bestand. (BT, 64-65)

Frente al comienzo de la narración desde el punto de vista del propio Oskar, el pasaje muestra la transición hacia un ligero distanciamiento²⁵ al combinar la referencia del narrador hacia Oskar en primera persona (“überlegte mir”), con la alusión en tercera persona (“ob wohl Oskars Blut”), para propiciar en la última parte del relato de dicho episodio una forma narrativa que sitúa la focalización en aquellos miembros de la familia Matzerath que, sentados en la sala, observan la llegada del niño ensangrentado.

La misma técnica será empleada en el relato del incendio provocado —intencionada o involuntariamente no queda explícitamente aclarado— por Oskar en el transcurso de su primera ópera como espectador: tras advertir en forma de narración en primera persona del estado de somnolencia del que lo despiertan los —a su parecer— gritos de socorro de la soprano, el narrador continúa: “Oskar mußte einspringen, die

²⁵ Este distanciamiento y objetivación están repetidamente recalcados con la inmediata alternancia de la narración en primera y tercera persona, en pasajes como “Mich hatte man vergessen. Unter dem Tisch saß Oskar mit dem Fragment seiner Trommel, holte noch etwas Rhythmus aus dem Blech heraus,(...) Ich blieb auch unter dem Tisch, als meine Großmutter kam,” (BT, 72)

unerzogene Lichtquelle ausfindig machen und mit einem einzigen, fernwirkenden Schrei, die leise Dringlichkeit der Mücken noch unterbietend, jenen Scheinwerfer töten” (BT, 125). Aunque las justificaciones del narrador sobre su reacción causante del desastre se lleven a cabo de nuevo en primera persona, se introduce una ruptura al despojar el pasaje citado de las connotaciones subjetivo-reflexivas de la narración en primera persona y se narran simples acciones en tercera persona. Del mismo modo, el descubrimiento de Oskar del poder estético destructivo de su voz con fines creativos está constatado mediante las siguientes afirmaciones:

Niemand wollte Oskar die Trommel nehmen, trotzdem schrie er. (...) In der Nähe gab es zwar Grünspan auf Kupferplatten, aber kein Glas; Oskar schrie trotzdem. (...)

Es war das Theater der Stadt, die dramatische Kaffeemühle, (...). Nach wenige Minuten verschieden geladenen Geschreis, das jedoch nichts ausrichtete, gelang mir ein nahezu lautloser Ton, und mit Freude und verräterischem Stolz durfte Oskar sich melden: Zwei mittlere Scheiben im linken Foyerfenster hatten den Abendsonnenschein aufgeben müssen, lasen sich als zwei schwarze, schleunigst neu zu verglasende Vierecke ab. (BT, 116-117)

La significación de este episodio en la vida de Oskar está justificada por el hecho de que este primer ataque directo de Oskar contra los edificios públicos se convierte en el inicio de su *modus vivendi* durante muchos años: su acto situado, como en su primera experiencia en la ópera, en un ámbito limítrofe entre el sueño y la vigilia, entre la reflexión y la reacción espontánea, entre la voluntad y el instinto, marca el comienzo de una carrera doblemente artística desde su perspectiva, basada en las dotes innatas tanto con el tambor como con la voz. La anécdota implicará el descubrimiento de su voz como arma artística, cuando anteriormente había sido utilizada como arma defensiva.

Por último, el acto voluntario reflejo por antonomasia, junto a la caída por las escaleras de la bodega, de la especial naturaleza de Oskar está relatado en su núcleo por una voz en tercera persona:

“Drei Buchstaben des Wortes Vitello konnte Oskar noch lesen, da nahm er sich das Blech vom Hals, sagte nicht mehr »Soll ich oder soll ich nicht«, sondern »Es muß sein!« und warf die Trommel dorthin, wo schon genügend Sand auf dem Sarg lag, damit es nicht so polterte. Ich gab auch die Stöcke dazu.” (BT, 482).

Con el retorno a la narración en primera persona tras la fugaz narración del exacto momento de la renuncia al aislamiento físico total proporcionado por la prolongada

infancia física se reconcilian las dos visiones irreconciliables del relato de *BT*: la mirada externa y la mirada interna desde y hacia el protagonista de la novela. En el acto decisivo de lanzar sobre el féretro de Alfred Matzerath el tambor (narrado en tercera persona) e inmediatamente después los palos que han marcado el ritmo de su vida (narrado en primera persona), se resume la escisión de Oskar como protagonista (en su repetida interrogación “soll ich oder soll ich nicht”) y como narrador (en forma de combinación del análisis externo e interno de la acción).

El segundo grupo de pasajes narrados en tercera persona, en los cuales se incide, al contrario que en el primer grupo, en la inferioridad de Oskar respecto a su entorno, en realidad ha sido iniciado por el primer ejemplo citado del mencionado capítulo “Falter und Glühbirne”. La siguiente aparición de la tercera persona tiene lugar en el relato de la inauguración de la actuación pública de su voz destructiva:

Er [Alfred Matzerath] zog. Schon ließen meine gerade fürs Trommeln bemessenen Kräfte nach. Langsam entglitt mir eine rote Flamme nach der anderen, schon wollte mir das Rund der Einfassung entschlüpfen, da gelang Oskar, der bis zu jenem Tage als ein ruhiges, fast zu braves Kind gegolten hatte, jener erste zerstörerische und wirksame Schrei: (*BT*, 69)

Tratándose de un acto reflejo ante un ataque externo, la reacción parece pertenecer a un individuo que en principio Oskar no reconoce en sí mismo: mientras Lázaro se refiere a sí mismo en tercera persona precisamente en el momento de un sufrimiento inesperado, Oskar recurre a la misma técnica para presentar un éxito ante la adversidad. En esta misma línea, tanto la reacción destructiva como la narración en tercera persona reaparecerán toda vez que se produzca esta situación de indefensión:

Als er [Doktor Hollatz] mir nach Monaten anlässlich eines Mittwochbesuches, wahrscheinlich um sich, vielleicht auch der Schwester Inge den Erfolg seiner bisherigen Behandlung zu beweisen, meine Trommel nehmen wollte, zerstörte ich ihm den größten Teil seiner Schlangen- und Krötensammlung, auch alles, was er an Embryonen verschiedenster Herkunft zusammengetragen hatte.

Von gefüllten, aber nicht abgedeckten Biergläsern abgesehen und Mamas Parfumflakon ausgenommen, war es das erste Mal, daß Oskar sich an einer Menge gefüllter und peinlich verschlossener Gläser versuchte. (*BT*, 75)

El maduro Oskar narrador utilizará así más adelante un comportamiento narrativo autorial, aunque muy profusamente, en su relato de situaciones traumáticas para la mente del Oskar niño. Estas situaciones están concretadas en el primer día en el nuevo

colegio Pestalozzi;²⁶ en su descripción de la tensa relación que le une al señor Greff,²⁷ asimismo, en la narración de su presencia en la comisión de una travesura de sus niños vecinos, quienes, por temor a ser delatados por el enano, deciden aleccionarlo (“Sie lagerten sich um Oskar, (...) bis Axel den Oskar von hinten packte,” *BT*, 108)).

En ambos casos de utilización de la tercera persona narrativa —tanto en la expresión de superioridad, como en la presentación de inferioridad— es perceptible la presencia del elemento social: cuando Oskar describe momentos de soledad o narra anécdotas rebosantes de complicidad con un compañero, la escisión entre la primera y la tercera persona narrativa desaparece. La escisión entre las dos formas narrativas se produce en un contacto traumático con el entorno perteneciente al pasado o al presente:²⁸ los hechos narrados en tercera persona parecen estar presentados hacia un escaparate para el exterior social, mientras que el discurso en primera persona adquiere un grado mucho más alto de proximidad, intimidad y sinceridad. Esta impresión viene

²⁶ El primer día de colegio es descrito como una experiencia traumática por Oskar, pues descubre la existencia de un multitudinario mundo infantil similar a su propio entorno: “Aus allen Richtungen drangen Mütter vor, die bunte spitze Tüten hielten und schreiende oder musterhafte Knaben nach sich zogen. Noch nie hatte Oskar so viele Mütter in eine Richtung streben sehen.” (*BT*, 81) Por otra parte, el protagonista de la novela establecerá la diferencia respecto a sus compañeros: “Oskar hatte es nicht einmal für nötig befunden, auf Kommendes zu warten, er bedurfte ja keiner Zerstreung, wartete also nicht, sondern saß, nur seine Trommel spürend, im Schulgebänk und hatte es vergnügt mit den Wolken hinter oder vielmehr vor den österlich geputzten Schulfensterscheiben.” (*BT*, 84).

²⁷ “Oskar war ihm wohl zu klein, nicht großäugig und bleich genug.(...) Er...ließ mich zwischen Wirsingkohl, Rosenkohl, Rotkohl und Weißkohl, zwischen Wrucken und Bulven stehen, vereinsamen; denn Oskar hatte seine Trommel nicht bei sich.” (*BT*, 95)

²⁸ En referencia al presente del narrador la alternancia entre la primera y la tercera persona narrativas se produce en primer lugar tras la alusión al primer acto vitricida: “Wenige Wochen nach meinem Attentat erschien von seiner [Dr. Hollatz] Hand in der Fachzeitschrift >Arzt und Welt< ein Aufsatz über mich, das glasersingende Stimmphänomen Oskar M. (...)

Heute, in seiner Heil- und Pflegeanstalt, da seine Stimme nicht mal sein Zahnputzglas zu rühren vermag, da ähnliche Ärzte wie jener Holltz bei ihm ein und aus gehen, sogenannte Rorschachversuche, Assoziationsversuche und sonstige Tests mit ihm anstellen, damit seine Zwangseinweisung endlich einen klingenden Vernamen bekommt, heute denkt Oskar gerne an die archaische Frühzeit seiner Stimme zurück.” (*BT*, 75-76) Por otro lado, Oskar Matzerath se refiere a sí mismo en tercera persona en su alusión a la visita de Maria en la institución mental y al abismo existente entre ambos: “Lächelnd (...) bat sie, die ausgediente Trommel ordnungsgemäß mit schwarzer Tinte zu numerieren und die von mir auf einem Zettel notierten Daten und kurzgehaltenen Angaben über den Lebenslauf des Bleches in jenes Diarium zu übertragen, (...)

Maria nickte ergeben und verabschiedete sich mit einem Kuß von mir. Mein Ordnungssinn bleibt ihr weiterhin kaum begreiflich, auch etwas unheimlich. Oskar kann Marias Bedenken gut verstehen, weiß er doch selbst nicht, warum ihn eine derartige Pedanterie zum Sammler zerschlagener Blechtrommeln macht.” (*BT*, 241-242)

reforzada, además, por la observación de que el punto de conexión de estos dos campos distintos expresados por la narración en primera persona (la imagen privada de Oskar) y en tercera persona (la imagen pública de Oskar) está proporcionado precisamente por el tambor, único instrumento hallado por el protagonista durante muchos años para poder comunicarse con su círculo y ahora, en su tarea de autobiógrafo, para enfrentarse a su pasado.

Precisamente durante la descripción-narración de una actuación musical con sus amigos y compañeros Klepp y Scholle en el local *Zwiebelkeller* se produce por una parte en la mente de Oskar la confluencia de los distintos fragmentos de su pasado y, por otra parte, en el relato del Oskar maduro se ejemplifica de forma altamente explícita la clara divergencia de dos individuos en la figura de Oskar:

Ohne jeden Plan machte ich mich auf dem Blech verständlich. Alle routinemäßige Gaststättenmusik vergaß ich. So spielte Oskar auch keinen Jazz. Ich liebte es ohnehin nicht, daß die Leute in mir einen rasenden Schlagzeuger sahen. Wenn ich auch einen versierten Drummer abgab, war ich dennoch kein reinblütiger Jazzmusiker. Ich liebe die Jazzmusik, wie ich den Wiener Walzer liebe. Beides konnte ich spielen, mußte es aber nicht spielen. Als Schmuß mich um den Einsatz meiner Blechtrommel bat, spielte ich nicht, was ich konnte, sondern was ich vom Herzen her wußte. Es gelang Oskar, einem einst dreijährigen Oskar die Knüppel in die Fäuste zu drücken. Alte Wege trommelte ich hin und zurück, machte die Welt aus dem Blickwinkel der Dreijährigen deutlich, nahm die zur wahren Orgie unfähige Nachkriegsgesellschaft zuerst an die Leine, was heißen soll, ich führte sie in den Posadowskiweg, in Tante Kauers Kindergarten, hatte sie schon soweit, daß sie die Unterkiefer hängenließen, sich bei den Händchen nahmen, die Fußspitzen einwärts schoben, mich, ihren Rattenfänger erwarteten. (...) Erst als diese Musik verklungen war —Oskar hatte das Kinderorchester nur leichthin dröselnd begleitet—, leitete ich mit großem, direkten Schlag zur unbändigen Fröhlichkeit über.(...)

Ich (aber) fand, ein kichernder, sein Blech streichelnder Oskar, in den Zwiebelkeller zurück, (BT, 639-641)

La caótica alternancia de personas narrativas en este pasaje evidencia la doble naturaleza de la actuación: como espectáculo Oskar es observado desde el exterior, mientras que como experiencia individual del músico Oskar se convierte en clímax de la continua fragmentación y a la vez fusión interna del protagonista. El tambor reúne su presente y su pasado, la visión del efecto sobre el público emocionado y sus propias emociones: tras varios años apartado del tambor, después de haber arrojado y descartado el instrumento en el funeral de Alfred Matzerath en un gesto simbólico de maduración, renovación y deseo de negación de la culpa del pasado, el momento

reflejado en el pasaje de esta cita celebra la reconciliación de Oskar con su pasado. Después de un periodo de tiempo de huida, el reencuentro con la culpa ha sido en un principio traumático,²⁹ para alcanzar un punto de equilibrio gracias al arte directamente emanado del tambor. La yuxtaposición incluida en la frase final de ese capítulo “Im Zwiebelkeller” indica la identificación final del “yo” con el Oskar del pasado permanentemente unido a la hojalata. Este material constituye el elemento más delator de sus delitos, la parte del tambor que el protagonista más se resiste a retomar en su inevitable reencuentro con el instrumento como complemento para sus posados artísticos: “Oskar hat gebüßt, erlaßt ihm die Trommel, alles will ich halten, nur das Blech nicht!” (BT, 564)

A partir del descubrimiento de la posibilidad ofrecida por el tambor de rememorar y expresar el pasado, el lector puede asistir a la reconciliación de la visión externa e interna en los intervalos de creación musical de Oskar: a pesar de que la escisión entre la narración en primera y tercera persona perdurará en el relato hasta el final, las intercalaciones de la narración en tercera persona comenzarán a espaciarse, marcando de forma más evidente la distinción entre el ámbito interior y la existencia social del protagonista. Se puede afirmar que Oskar ha dado un paso definitivo en su acercamiento a la identidad de su madurez, a su presente. Ha reencontrado, ahora de forma más consciente y reflexiva, tras una búsqueda personal, un aliado verdadero en el tambor y en lo sucesivo todo pasaje relacionado con una pieza musical del tambor o con la mera presencia del instrumento será punto de partida para describir un estado de ánimo libre de escisiones internas, tal como refleja la continua narración en primera persona:

²⁹ La maduración de Oskar llegará tras un enfrentamiento obligado con su propio pasado a instancias del pintor Raskolnikoff: “Oskar fürchtete sich vor dem Tag, da der Maler jenen Gegenstand bringen würde, welcher allein bestimmt war, von mir gehalten zu werden. Als er dann schließlich die Trommel brachte, schrie ich: >>Nein!<<

Raskolnikoff: >>Nimm die Trommel, Oskar, ich habe dich erkannt!<<

Ich zitternd: >>Nie wieder. Das ist vorbei!<<

Er, düster: >>Nichts ist vorbei, alles kommt wieder, Schuld, Sühne, abermals Schuld!<<

(...) Aber ich trommelte nicht. Ich posierte nur” (BT, 564)

Um Lankes abzulenken —...—, holte ich meine Trommel aus dem Bunker. Ich bettete sie im Seesand und wirbelte, ständig wechseln, die Geräusche der Brandung und beginnenden Flut auflockernd, gegen den Wind: (...)

»Mensch, Oskar!« rief mich Lankes der Maler zurück. »So möchte ich malen können, wie du trommelst;...«

Da ließ ich von der Trommel ab, versorgte meinen Reisebegleiter mit einer Zigarette, prüfte den Fisch und fand ihn gut: Sanft, weiß und locker quollen seine Augen. (*BT*, 649-650)

Grass ha empleado la técnica narrativa, no sólo para ofrecer la imagen del mundo desde un punto de vista muy particular, sino también para plasmar la variedad de puntos de vista albergados en el interior de Oskar Matzerath, no sólo en su observación del exterior, sino también de su interior, y no sólo de ambos individualmente, sino también en interconexión.

Variedad de narradores.

Una de las grandes diferencias entre *BT* y la norma de la novela picaresca tradicional está proporcionada por la presencia del enfermero y vigilante Bruno Münsterberg y el amigo Gottfried von Vittlar como narradores secundarios dentro de la novela. Mientras la presencia de varios narradores estaba justificada en la novela picaresca tradicional, véase *GA*, en el marco de la metadiégesis —en forma de historias contadas como entretenimiento por algún personaje—, Bruno y Vittlar desempeñan su labor de narradores en referencia al caso de Oskar Matzerath. Narran sendos momentos decisivos en la carrera vital de Oskar, proporcionando un punto de vista aún más externo que el facilitado por los desorientadores pasajes más o menos prolongados intercalados en tercera persona. Ambos narradores contribuyen al esclarecimiento de las causas y del proceso por el que su destino final ha sido su residencia del presente. Bruno releva a Oskar provisionalmente en el relato del viaje desde Danzig hasta Stettin en plena posguerra mundial. Vittlar debe su intervención a su denuncia contra Oskar en referencia a la misteriosa muerte de la enfermera Dorothea, por lo que su relato se centra en el proceso judicial previo a la reclusión de Oskar. Sin embargo, sus sendas intervenciones se caracterizan por una misma tendencia al rigor, la medida, la distancia y una aparentemente cuidada objetividad.

El pasaje narrado por Bruno introduce una distinta visión del protagonista y la constatación de la existencia de una relación ambigua entre ambas figuras, pues, por una parte, el narrador provisional destaca sus respectivas distintas posiciones como paciente y enfermero-vigilante y, por otra, nunca deja de expresar su apego a este preciso paciente: en su medida y expresado por medio de técnicas distintas, se obtiene una visión sumida en una mezcla de distancia y aproximación, identificación y distinción.

El comienzo de la narración de Bruno establece, a pesar de las diferencias, innegables paralelismos con el inicio del relato picaresco, en general, y con el del mismo Oskar Matzerath, en particular. Según el modelo del narrador principal de la novela, tras una escueta presentación de sí mismo y de las circunstancias en las que entró en contacto con Oskar Matzerath,³⁰ el enfermero pasa a explicar las razones y la circunstancia por las que ha emprendido la narración (“Um seine überanstrengten Finger schonen zu können, bat er mich heute, für ihn zu schreiben und keine Knotengeburt zu machen.” (BT, 500)). En realidad, actúa como mero mensajero que transmite el discurso pronunciado por el enfermo transitoriamente incapaz de escribir. En todo momento indicando su papel de transmisor distante respecto al contenido del mensaje, el enfermero recurre con frecuencia al modo verbal *Konjunktiv I*, marcando así un distanciamiento en relación a lo que escribe. Además, se aprecian matizaciones proporcionadas por auxiliares modales que siguen remarcando la naturaleza distante de la relación básicamente médica entre Bruno y Oskar. El contexto y ambiente que rodean a ambos personajes vienen determinados, por lo tanto, por la oposición entre locura y cordura, por la distancia que separa la perspectiva de una mente cuerda de una mente considerada enferma:

Herr Matzerath fuhr am zwölften Juni fünfundvierzig etwa um elf Uhr vormittags von Danzig, das zu jenem Zeitpunkt schon Gdansk hieß, ab. Ihn begleiteten die Witwe Maria Matzerath, die mein Patient als seine ehemalige Geliebte bezeichnet, Kurt Matzerath, meines Patienten angeblicher Sohn. Außerdem sollen sich in dem Güterwagen noch zweiunddreißig andere Personen befunden haben, darunter vier Franziskanerinnen in Ordenstracht und ein junges Mädchen mit Kopftuch, in welchem Herr Oskar Matzerath ein gewisses Fräulein Luzie Rennwand erkannt haben will. (...)

³⁰“Ich, Bruno Münsterberg, aus Altena im Sauerland, unverheiratet und kinderlos, bin Pfleger in der Privatabteilung der hiesigen Heil- und Pflegeanstalt (...) Herr Matzerath, der hier seit über einem Jahr stationiert ist, ist mein Patient.” (BT, 499)

Mein Patient behauptet, er habe während der ganzen Reise zumeist das Fotoalbum und ab und zu das Bildungsbuch auf den Knien gehabt, habe darin geblättert, und beide Bücher sollen ihm, trotz heftigster Gliederschmerzen, viele vergnügliche, aber auch nachdenkliche Stunden beschert haben. (*BT*, 503-505)

El constante efecto de fragmentación, movilidad, dualidad del punto de vista y alternancia de cercanía y distancia respecto al protagonista de la acción da paso en el pasaje narrado por Bruno a un relato más homogéneo en cuanto a forma narrativa; no obstante, el tratamiento de Bruno se revela definitivamente más distante para con Oskar, quien es aludido en términos de paciente y enfermo.

Hasta este punto de la novela el lector se ha deslizado sin pausa del pasado al presente, del Oskar niño al Oskar recluido, de las sensaciones del niño indefenso a las aclaraciones del narrador experimentado, del relato salpicado por alusiones a acontecimientos histórico-económico-socio-políticos de la Alemania de la primera mitad del siglo XX a la asepsia histórica palpable en el recinto del sanatorio. El conjunto de esta serie de inestabilidades tanto narrativas como de contenido ha sido producido, no obstante, por una sola mente, por el intelecto de Oskar Matzerath, quien revela desde el inicio de su relato la calificación recibida de la sociedad en términos de salud mental.

La narración de Bruno presenta, por el contrario, a Oskar desde el otro lado de la mirilla, lo describe como paciente, a diferencia del narrador principal quien se ha presentado como un ser de rasgos sobrenaturales, dueño de muchas culpas y residente en un sanatorio. A pesar de que la visión ofrecida por Bruno corresponde en cierto modo a la autoridad legitimada por la sociedad, su narración constata la limitación de su percepción de la realidad en comparación con la visión de Oskar Matzerath.³¹ Como contraste con el relato de Oskar, Bruno, organiza claramente su discurso, a pesar de que el contenido es transmitido por expreso encargo de Oskar. La estabilidad es apreciable

³¹ El extrañamiento del vigilante respecto a su paciente es palpable en su incapacidad de introspección en la mente de Oskar: mientras Oskar sí llega a captar la naturaleza del mundo del que se siente extrañado, Bruno demuestra su incomprensión por la naturaleza más básica de su paciente. El enfermero no acierta a comprender la pasión más carnal de Oskar —su inevitable atracción por las blancas e impolutamente uniformadas enfermeras (*BT*, 509-510)— y a su vez el significado positivo de estas enfermeras contrarrestando la constante presencia amenazante de la Schwarze Köchin —figura popular que encarna los temores infantiles.

en el discurso de Bruno, frente al caos de Oskar. No obstante, la cordura de Bruno y su integrada existencia en sociedad acaban por ser tan cuestionados como las de su paciente Oskar: su creatividad con los nudos y sus obras de arte compuestas ininterrumpidamente sobre escenas, figuras y personas observadas durante el día, así como actividad de voyeur lo acercan a la anomalía del propio Oskar.³²

El pasaje escrito por Bruno sirve tanto para objetivar y relativizar la imagen de Oskar como para cuestionar al mismo tiempo la autoridad de la figura sobre la que el sistema ha delegado la responsabilidad de velar por el paciente. Las distintas perspectivas de Oskar y Bruno ofrecen sendas visiones caracterizadas por la limitación: la llamada *Froschperspektive* de Oskar desde puntos ocultos bajo las mesas y tras las faldas (femeninas o de las mesas), así como la visión alcanzada por Bruno a través de la mirilla presentan siempre realidades parciales, además de la interposición de escudos protectores respecto a la escena presenciada.

El segundo narrador secundario es introducido por deseo, una vez más, del narrador principal, cuando Oskar decide incluir en su relato la denuncia de su amigo Gottfried von Vittlar formalizada a instancias del propio acusado. Vittlar relata en dicha denuncia su primer encuentro con el perro Lux y Oskar Matzerath, a quien Vittlar afirma haber sorprendido en posesión de un amputado dedo humano y a quien acusa de ser el responsable de la muerte de la enfermera Dorothea, arrendataria de la habitación próxima a la de Oskar en la vivienda de los Ziedler. A partir de este episodio, cuyo comienzo ya ha sido relatado al lector con anterioridad por el propio Oskar, Vittlar descubrirá con mayor detalle los acontecimientos de ese y otros días sucesivos: su cena ese mismo día, su visita a las habitaciones de Oskar y la todavía tan sólo desaparecida Dorothea, sus continuos viajes durante un año con su ya amigo Oskar y su exitoso sabotaje del fusilamiento de Viktor, antiguo conocido del protagonista, por supuestos delitos cometidos en tiempos de guerra.

³² Si Oskar escribe al ritmo marcado por el tambor, Bruno crea figuras con la inspiración del relato de Oskar: "Ich habe mir (...) Bindfaden in die Tasche gesteckt und werde, während er [Herr Matzerath] erzählt, mit den unteren Gliedmaßen einer Figur beginnen, die ich, Herrn Matzeraths Erzählung folgend, >Der Ostflüchtling< nennen werde." (BT, 500). Por otra parte, el voyeurismo forma parte de su vida profesional

El pasaje narrado por Vittlar presenta un profundo contraste entre la estrecha amistad entre él mismo y Oskar y la frialdad de su forma de relatarla, en el estilo apropiado de un texto dirigido a autoridades oficiales. En comparación con el pasaje narrado por Bruno, es apreciable una mayor distancia entre el narrador y la figura de Oskar: si Bruno se refiere a Oskar con expresiones tales como “Herr Matzerath”, “mein Patient” (estableciendo una relación entre ambos) o “Herr Oskar”, la alusión más repetida en el relato de Vittlar será “der Angeklagte”. El carácter oficial del texto destaca y justifica la necesidad de absoluta distancia respecto a la figura del acusado, a pesar de las manifestaciones de Vittlar acerca de la amistad que lo une a Oskar Matzerath. El segundo contraste de este relato acusatorio consiste en la curiosa relación existente entre denunciante y denunciado, en la que el denunciado se ha convertido en gran autoridad a los ojos del denunciante y en la que la complicidad de más de un año se convierte en denuncia formal, pero inducida, propiciada y apoyada precisamente por el acusado para poder realizar el sueño de gloria de su amigo Vittlar y al mismo tiempo acelerar su propio viaje hacia la meta final, una blanca y aislada habitación en un sanatorio. A pesar del marco de denuncia, el relato termina por ser una manifestación de su amistad y admiración, y la autoridad moral y el poder que se presupone en un denunciante sobre el denunciado acaba por ser traspasado precisamente a Oskar Matzerath, mientras el acusador ávido de gloria pierde toda su convicción moral:

Anfangs wehrte ich [Gottfried von Vittlar] mich noch gegen das Angebot, wendete ein, er [Herr Matzerath] könne sicher nicht ohne den Finger im Glas leben. Er aber beruhigte mich, sagte, er habe im Grunde die ganze Fingergeschichte satt, besitze zudem mehrere Gipsabgüsse, auch habe er sich einen Abguß in nacktem Gold anfertigen lassen, ich möge nun endlich die Tasche nehmen, zur Straßenbahn zurückfinden, mit der Bahn zur Polizei fahren und die Anzeige erstatten. (BT, 692)

Del mismo modo que en el relato de Bruno, el primer efecto desatado de la narración de Vittlar parece ser a primera vista la observación del protagonista y narrador principal desde un prisma distinto a los obtenidos hasta el momento, en cuanto que el lector de la denuncia —y más tarde de la novela— analiza a través del punto de vista de Vittlar a Oskar Matzerath en un campo desconocido, en términos judiciales y delictivos. Sin embargo, las declaraciones del narrador sobre el protagonista de la novela desembocan en veladas observaciones sobre sí mismo, por lo que, al igual que tras la lectura del

relato de Bruno y de cada frase pronunciada por Oskar Matzerath, la conclusión final cuestiona la autoridad del narrador.

Ronald Schneider afirma en referencia al narrador principal de *BT* y a su limitada visión:

Der groteske Held ist aber zugleich auch der von seiner Vergangenheit bedrängte Ich-Erzähler, dessen eng begrenzte und „deformierte“ Perspektive und dessen offenkundig nur sehr geringe Vertrauenswürdigkeit dem Erzählten jenen objektivierbaren Realitätsbezug und jene Repräsentanz wieder zu entziehen scheinen, die ein satirisch akzentuierender Realismus voraussetzt. (Schneider 1981: 86)

Este rasgo apreciado en cada narrador de la novela picaresca tradicional ha sido extendido por medio del arte de Grass a todo narrador de esta novela, incluso a todo observador del mundo. Si el protagonista y narrador central de *BT*, considerado y tratado —social, emocional y clínicamente— como un ser mentalmente desequilibrado y enfermo hace gala de una percepción deformada y obsesiva del mundo, los narradores secundarios demuestran poseer perspectivas no menos limitadas y deformadas. Por tanto, mientras en la novela picaresca tradicional se despierta en el lector cierta desconfianza para con las afirmaciones del narrador y se dirige una mirada sospechosa hacia los silencios incluidos en la narración del supuestamente reformado antiguo pícaro, con la inclusión de dos narradores pertenecientes al sistema regente del mundo de *BT* la sospecha de locura y cuestionabilidad de la convención se extiende a la percepción de Bruno y Vittlar.

Desarrollo explícito del doble plano temporal.

Parte de la crítica (por ejemplo: Frizen 1987) ha señalado afinadamente que en *BT* no se desarrolla tan sólo una historia, sino dos líneas sobre distintas dimensiones que se cruzan, iluminan entre sí y al fin confluyen para borrar toda señal de principio y fin: por una parte la autobiografía de Oskar Matzerath abarca desde 1899 hasta 1952, momento en que el protagonista ha llegado al destino final llamado institución mental, por otra parte espacio simbólicamente muy similar al principio de su vida, el útero materno,³³

³³ “Dreißig muß ich werden, um meinen dritten Geburtstag abermals feiern zu können. Sie werden es erraten haben: Oskars Ziel ist die Rückkehr zur Nabelschnur;” (*BT*, 205)

por otra parte, a través de comentarios, reflexiones, apartes y asociaciones acerca de las circunstancias que rodean su labor como autobiógrafo, el lector está informado sobre los hechos acaecidos desde septiembre de 1952 hasta septiembre de 1954, exactamente hasta el día en que el narrador cumple su trigésimo aniversario y todo está preparado para su a todas luces no deseada liberación. Por tanto, bajo el relato de una vida de treinta años discurre el relato de una rutina hospitalaria de dos años.

El relato de las vicisitudes del pasado alude siempre a un contacto, más o menos estrecho, más o menos conflictivo, con un entorno y a una constante movilidad geográfica, debido a desplazamientos de mayor o menor duración, de mayor o menor significación vital; por el contrario, en el presente del narrador planea el aislamiento físico deseado, la cómoda ausencia de movilidad, sensaciones infrecuentes en el pasado, pero al mismo tiempo persisten ciertas conductas picarescas: Oskar no duda en mentir a su enfermero y dominando las situaciones llega a cambiar fugazmente los papeles en su relación con la psiquiatra que lo trata, convirtiéndose en terapeuta de la misma.³⁴

Ambas líneas cronológicas se encuentran entrelazadas, en cuanto que los datos sobre el presente del narrador influyen en nuestra percepción del pasado y viceversa. Dada la limitación del microcosmos en el que tan cómodamente reside en el presente, Oskar recurrirá a objetos personales cotidianos para hallar el punto de partida para la rememoración de su pasado. Un ejemplo muy plástico de esta interrelación entre la vida presente de Oskar y su pasado está proporcionado por el álbum de fotos: el objeto que forma parte de la reducida serie de posesiones de Oskar en el presente sirve de puente para retornar al pasado y precisamente proporciona el marco general del relato emprendido. Por otra parte, Oskar busca intencionadamente elementos de su contexto físico presente para poder exponer con claridad las sensaciones del pasado. Mientras la casual mirada hacia el álbum es empleada para fines útiles, la búsqueda que emprende en el momento de describir la espalda de su amigo Herbert Truczinski es deliberada,

³⁴ “Fräulein Dr. Hornstetter, die fast jeden Tag auf eine Zigarettenlänge in mein Zimmer kommt, als Ärztin mich behandeln sollte, doch jedesmal von mir behandelt weniger nervös das Zimmer verläßt, sie die so scheu ist und eigentlich nur mit ihren Zigaretten näheren Umgang pflegt, behauptet immer wieder: Ich sei in meiner Jugend kontaktarm gewesen, habe zu wenig mit anderen Kindern gespielt.” (BT, 105)

pues por medio de un elemento del presente desea acercar al lector a una sensación muy precisa del pasado más lejano:

Was habe ich, der ich zu Bett liege, aus dem Fenster blicke, die Wirtschaftsgebäude der Heil- und Pflegeanstalt und den dahinterliegenden Oberrather Wald seit Monaten betrachte und dennoch gründlich übersehe, was habe ich bis zu diesem Tage anfassen dürfen, das gleich hart, gleich empfindlich und gleich verwirrend war wie die Narben auf Herbert Truczinskis Rücken? Es sind dieses die Teile einiger Mädchen und Frauen, mein eigenes Glied, das gipserne Gießkännchen des Jesusknaben und jener Ringfinger, den mir vor knapp zwei Jahren der Hund aus dem Roggenfeld brachte, den ich vor einem Jahr noch hüten durfte, in einem Einmachglas zwar und unantastbar, dennoch so deutlich und vollzählig, daß ich jetzt noch jedes Glied des Fingers spüren und abzählen kann, wenn ich nur zu meinen Trommelstöcken greife. (BT, 204)

Desde el intento de reavivar una descripción Oskar pasa a mencionar resumidamente las distintas experiencias de su vida en materia sexual, incluyendo alusiones a episodios aún no relatados, estableciendo así una sucesión de episodios que llegan hasta el presente, en el que los palos del tambor son el único símbolo fálico que encuentra a mano.

Por otra parte, la confluencia entre pasado y presente se produce también mediante la intervención de individuos con los que mantiene contacto social o médico. La visita de Maria y su regalo dan pie a la referencia a la colección de tambores emprendida por Oskar. De ahí surge la oposición de explicaciones —entre la proporcionada por el narrador y la apoyada por la medicina— respecto a este aspecto o esta patología de la personalidad de Oskar: la figura de los médicos sirve para retornar a un determinado momento del pasado, como en el caso de la explicación sobre el afán coleccionista de Oskar en cuanto a sus tambores.

Eines Tages könnten Blechtrommeln ausgehen, rar werden, unter Verbot stehen, der Vernichtung anheimfallen. (...)

Ähnlich, wenn auch mit anderen Ausdrücken äußern sich die Ärzte der Heil- und Pflegeanstalt über die Ursache meines Sammlertriebes. Fräulein Doktor Hornstetter wollte sogar den Tag wissen, der zum Geburtstag meines Komplexes wurde. Recht genau konnte ich ihr den zehnten November achtunddreißig nennen, denn an jenem Tage verlor ich Sigismund Markus, den Verwalter meines Trommelmagazins. (BT, 242)

La actitud ante el mundo es descrita tanto en el pasado como en el presente: en el pasado Oskar Matzerath experimenta un proceso de aislamiento deseado que a los veintiún años evoluciona hacia una maduración repentina a los ojos del mundo y por

consiguiente sufre posteriores altibajos en relación a la integración en la vida burguesa; el Oskar narrador y residente en la institución mental mantiene en el presente, a pesar de las variadas visitas y noticias recibidas del exterior, una permanente intención de permanecer al margen del mundo más allá de las rejas de su cama: “Einmal in der Woche unterbricht ein Besuchstag meine zwischen weißen Metallstäben geflochtene Stille. Dann kommen sie, die mich retten wollen, denen es Spaß macht, mich zu lieben, die sich in mir schätzen, achten und kennenlernen möchten” (BT, 8).

Asimismo la influencia del recuerdo del pasado sobre las sensaciones del presente afecta al mismo narrador, quien en parte se aleja de su pasado para traducirlo en palabra escrita, pero en parte es absorbido por la rememoración de tal modo que revive literalmente las experiencias del pasado. Por ello, en un momento dado, al recordar el repentino, doloroso y asimétrico crecimiento físico experimentado dentro de un vehículo, siente sus manos agarrotadas y debe detener su relato; del mismo modo, cuando Oskar recuerda su reacción ante la muerte de Herbert Truczinski al intentar éste consumir su amor por una figura de madera, se repite aquella reacción:

Auch jetzt, in der Anstalt, da er [Oskar] sich diesen Versuch einer Liebe zwischen Holz und Fleisch zurückruft, muß er mit Fäusten arbeiten, (...).

Erst jetzt, da sie Herbert von seinem lieblosen Schnitzwerk abgenommen haben, kommt Bruno, mein Pfleger, mit dem verzweifelten Birnenkopf. Behutsam nimmt er meine Fäuste von der Trommel, hängt das Blech an den linken Bettpfosten am Fußende meines Metallbettes und zieht mir die Decke glatt. (BT, 226)

Aquellos que lo rodean y acompañan en el presente no llegan a comprender el comportamiento de Oskar, puesto que las sensaciones del presente y del pasado son indisolubles: el lector acierta a encontrar una lógica en su actuación, pero no los demás personajes del presente de Oskar.

Tras varios picos de interrelación de presente y pasado en el transcurso del relato, ambos planos temporales se unirán definitivamente al final del relato

autobiográfico, cuando la salida del centro mental se presente tan problemática como su llegada al mundo³⁵ en el pasado y el yo del pasado se funda con el del presente.

4.2.2. Complejidad temática e iconográfica: múltiples dualidades picarescas.

El contenido de *BT* se encuentra marcado por la bipolaridad, en cuyas profundidades es facilitada la entrada a través de la simultánea presencia de dos planos temporales narrativos, y, por otra parte, mediante las dos distintas formas narrativas —en primera y tercera persona. Este dualismo —junto con la confrontación con las distintas visiones de los narradores secundarios ocasionales Bruno y Vittlar— facilitará la profundización en las numerosas vertientes, tanto del pícaro como de la obra en sí: el relato autobiográfico de Oskar Matzerath posibilita la inmersión en las distintas facetas y fragmentos que componen, tanto la figura del protagonista y narrador como la realidad observada desde la perspectiva del pícaro. Esta dualidad será analizada en tres frentes distintos en el presente estudio: en el entorno histórico-social que rodea al protagonista, en la figura misma del personaje principal y en el nivel de las imágenes y símbolos empleados por el narrador retrospectivo para destacar su propia naturaleza bipolar.

Escisión en el entorno de Oskar Matzerath.

En el relato de Oskar Matzerath se aprecia la evidente superposición de dos entornos distintos alrededor de Oskar: el entorno de su pasado y el de su presente. En el pasado que abarca desde su nacimiento en 1924 hasta su ingreso en 1952 (aunque el relato de Oskar se remonta a la vida de sus abuelos a partir de 1899) el contexto del protagonista está formado por un amplio mundo exterior, es decir, por su entorno familiar, vecinal, escolar, su reducido círculo de amigos y por los variados panoramas económico-político-sociales de la Alemania de entreguerras, la Alemania de la efervescencia nacionalsocialista, la Alemania caótica de la Segunda Guerra Mundial, y por último la

³⁵ “Jetzt habe ich keine Worte mehr, muß aber dennoch überlegen, was Oskar nach seiner unvermeidlichen Entlassung aus der Heil- und Pflegeanstalt zu tun gedenkt. Heiraten? Ledigbleiben? Auswandern? Modellstehen? Steinbruch kaufen? Jünger sammeln? Sekte gründen?” (*BT*, 706)

Alemania olvidadiza de la posguerra. Por otra parte, el presente del narrador, que se prolonga desde septiembre de 1952 hasta el mismo mes dos años más tarde (1954), se opone al abigarrado contexto del pasado en el limitado número de personas que forman su contacto concretamente físico con el entorno familiar, amistoso y social: las regulares visitas sociales de Maria y de los amigos más cercanos Vittlar y Klepp por una parte y las no menos regulares visitas clínicas de la doctora Homstetter componen el contacto de Oskar con el exterior en el presente, completado con la relación clínico-amistosa entre el enfermo y su cuidador.

La básica oposición del pasado entre, por una parte, el aparente contacto diario de Oskar con un mundo exterior cambiante, variado, caótico, inesperado y, por otra parte, el aislamiento psicológico, intelectual y emocional demostrado por el narrador retrospectivo está sometida en el presente del recluido Oskar a un giro total. Ello se debe a que el aislamiento físico, causa de otros tipos de aislamientos (social, clínico, emocional, etc) está contrarrestado por la rememoración y re-experimentación —a pesar de la pretendida distancia entre su presente de narrador y pasado de actor— de una vida pasada sacudida, muy a su pesar, por las fuerzas externas. Si en el pasado el tambor se ha convertido en el escudo frente a los ataques del mundo, en el presente el tambor representa su contacto con aquel pasado interactivo con el entorno exterior. Si en el pasado Oskar ha añorado y luchado por encontrar un lugar similar al útero materno o acomodarse en una postura emocional de características similares, en el presente, incluso en su posición acomodadamente pasiva de blanco aislamiento, se siente atraído y estimulado por la actividad pasada.

El narrador retrospectivo introduce en su relato las referencias a su entorno o entornos de su vida paulatinamente, en función de su propio paulatino conocimiento del o de los mismos en el pasado y su relación con ellos.³⁶ Este conocimiento y reflejo de

³⁶ André Fischer parte de la hipótesis de que en *BT* la finalidad nunca llega a ser el reflejo de la realidad histórico-social, sino que la recepción y las posibilidades de representación del pasado. “Soziale Lebens- und Alltagswelt und politisch und ökonomische Zusammenhänge kommen fast ausschließlich in sexuellen und kindlich-spielerischen Kontexten vor oder werden auf Sexuelles, Ludistisches evozierende Phänomene reduziert. (...) Interpretatorisch relevant ist (...), was Oskar für berichtenswert hält und mit welchen Ko-Texten er seine Selektionen von Lebensweltlichem und Alltäglichem kombiniert bzw. auf welche Phänomene er diese in der Darstellung reduziert.” Fischer: *Inszenierte Naivität: Zur ästhetischen*

un entorno más limitado a uno más amplio estará caracterizado, en primer lugar, por la disposición dualística de la realidad a los ojos del observador Oskar. La primera imagen recibida del mundo y la primera conversación escuchada a su nacimiento marcan esta impresión dual:³⁷ por una parte, la descripción de la escena pone de manifiesto la existencia de dos dimensiones de realidad en un mismo lugar; y, por otra parte, la bipolaridad familiar es apreciable en las figuras paterna y materna. Sobre dos figuras humanas a los ojos de Oskar siempre opuestas (Alfred y Agnes Matzerath), el recién nacido observa dos bombillas entre las que se debate una polilla incesantemente aleteante: la observación de esta segunda escena le servirá de guía para enfrentarse a la primera. Sobre los dos monólogos —pues no existe la comunicación interactiva necesaria para un diálogo— pronunciados por Alfred y Agnes respectivamente, la polilla impone su tamborileo sirviéndose de ambas bombillas: este tamborilear le aconseja una proximidad a la figura materna y un rechazo por la imagen paterna.

Este primer encuentro con una familia dividida en dos polos se verá ratificado con la sospecha de la presencia de dos figuras paternas distintas: no sólo su familia más inmediata está escindida entre dos figuras que no armonizan ni se complementan entre sí, sino que además descubre la escisión de la figura materna, en cuanto que Oskar asiste a la doble vida de Agnes Matzerath. La semana de Oskar en su infancia se escinde de este modo entre el jueves, día de los encuentros furtivos entre Agnes Matzerath y Jan Bronski, y el resto de la semana. El jueves será el día en que Oskar y Agnes visiten la tienda de juguetes de Sigmund Markus, donde el niño elige un tambor nuevo cada vez y la madre se encuentre furtivamente con el amante respaldada por una buena coartada. La doble presencia de la figura paterna o el deslinde de la figura paterna entre dos individuos —Alfred Matzerath y Jan Bronski—, quienes representan la oficialidad y oficiosidad, la apariencia y la verdad oculta, el bienestar y el riesgo, el compromiso y la

Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski, München 1992, pg. 120. Aun en presencia de dichos rasgos, las alusiones subjetivas y limitadas sí llegan a construir un contexto digno de analizar.

³⁷ Norbert Schöll argumenta que la visión dualística y polarizada es común en la literatura neopicaresca alemana occidental: “Ein weiterer auffälliger Aspekt des Pikaro nach 1945 ist seine Lebensform: Er verharrt nicht in einer >Welt<, sondern durchwandert mehrere. Das panoramaartige Bild seiner Zeit ist in der westdeutschen Literatur dualistisch und polar strukturiert”. Art. cit., pg. 307.

libertad, la convención y el sentimiento, la familia y la pasión respectivamente, además de un significado psicológico-emocional para el niño Oskar, introduce una importante referencia histórica.

La imagen escindida del entorno familiar de Oskar se extiende en el relato autobiográfico a la Alemania coetánea. Mientras que la opción vital de Alfred Matzerath ha pasado por la adhesión al partido alemán en el poder, Jan Bronski sorprende a su entorno uniéndose a la oficina de correos polaca, marcando así una clara distinción respecto a la política alemana hitleriana de los años siguientes y acercándose al posicionamiento de Polonia. La rememoración de los acontecimientos históricos alemanes y europeos de los primeros años de la década de los 30 se produce inevitablemente ante las alusiones a Alfred Matzerath y Jan Bronski.

Bebra será la figura que introducirá al pequeño Oskar en términos más abstractos y filosóficos —pero igualmente dualistas— sobre la vida, la realidad de Alemania y su posición ante ambas. El descubrimiento de seres humanos de similares características físicas e intelectuales representa en sí un hecho decisivo en la evolución personal de Oskar Matzerath, mientras que el discurso ofrecido por Bebra a Oskar sobre el más ventajoso posicionamiento en la tribuna se ha convertido en el pasaje más citado por la crítica. Tras este primer encuentro con Bebra Oskar comenzará a concebir la vida como una realidad dual típicamente teatral: concebirá la vida como un gran espectáculo —compuesto tan sólo por dos grupos humanos, aquellos que actúan creando la ilusión de la realidad y aquellos que se dejan engañar por la ilusión— cuya calculada y ensayada simetría y sincronización él tratará de sabotear.

Herr Bebra hob seinen zerknitterten Zeigefinger und ermahnte mich: »Bester Oskar, glauben Sie einem erfahrenen Kollegen. Unsereins darf nie zu den Zuschauern gehören. Unsereins muß auf die Bühne, in die Arena. Unsereins muß vorspielen und die Handlung bestimmen, sonst wird unsereins von jenen da behandelt. Und jene da spielen uns allzu gerne übel mit!«

Mir fast ins Ohr kriechend, flüsterte er und machte uralte Augen: »Sie kommen! Sie werden die Festplätze besetzen! Sie werden Fackelzüge veranstalten! Sie werden Tribünen bauen, Tribünen bevölkern und von Tribünen herunter unseren Untergang predigen. Geben Sie acht, junger Freund, was sich auf den Tribünen ereignen wird! Versuchen Sie, immer auf der Tribüne zu sitzen und niemals vor der Tribüne zu stehen! (...)Kleine Leute wie wir finden selbst auf überfülltesten Tribünen noch ein Plätzchen. Und wenn nicht auf der Tribüne, dann unter der Tribüne, aber niemals vor der Tribüne.« (BT, 127)

A partir de la descripción del mundo como combinación del poderoso escenario y/o tribuna,³⁸ por una parte, y el indefenso público, por otra, Oskar inicia una etapa más activamente destructiva y emprendedora ante su contexto socio-histórico: desde su particular marco de acción, aparentemente perteneciente a un eterno niño apegado a un tambor, intentará modificar la historia de su país, intentará trabajar desde la tribuna para poder influir en el otro gran grupo de la sociedad.

La culminación del conocimiento de Oskar de su contexto histórico está reflejada en el profundamente trágico capítulo “Glaube Hoffnung Liebe”, en el que el narrador relata su experiencia de la Noche de los Cristales Rotos. En este capítulo se concentran varias dualidades y contrastes que al término del capítulo habrán creado una múltiple realidad histórica: la consciencia del lector acerca del momento trágico relatado por Oskar contrasta precisamente con la visión infantil ofrecida por éste; el drama relatado se opone a la frialdad del narrador y la ausencia de declaraciones sobre el sufrimiento presente aquella noche; la naturaleza trágica y el desenlace de los hechos narrados contrasta por último con la fórmula cuentística “Es war einmal” utilizado al comienzo de cada párrafo y el consiguiente tono infantil optimista del cuento con final feliz.³⁹

La dualidad observada en el entorno de Oskar desemboca en la multiplicidad de la realidad en “Glaube Hoffnung Liebe”: la narración de Oskar renuncia a seguir una línea de acción continuada, para ofrecer la narración encadenada de momentos

³⁸ “The <<Bühne>> is the aesthetic stage which calls for commitment and action against what occurs on the <<Tribüne>>, the political stage. Oskar comes to realize that he must never sit in front of the <<Tribüne>> unless he wants to become a victim of the mystification and mindless delusion which a mere observer experiences. It becomes clear to Oskar that he must be behind the stage or on it in order to see the actual mechanics of the magic show and be freed from its effects” (Slaymaker 1981: 60).

³⁹ A este respecto podemos aceptar la visión de André Fischer: “Oskar entwirft nicht einen differenzierten Konnex zwischen privaten Erfahrungen und der Weltgeschichte; vielmehr verkürzt er scheinbar sinnlos geschichtlich Bedeutungsvolles auf Nebensächliches, Phänomenales, Kreatürliches und integriert es unvermittelt in die Handlung der *Blechtrommel*. Die fingiert naiv-ludistische Lebenswelt Oskars tritt so in Opposition zu dem für die Historie Bedeutungsvollen. Er inszeniert die Parallelsetzung der Romanhandlung mit Geschichtlichem, um eine Differenz hervorzutreiben. Eine Differenz zwischen zwei gleichzeitig ablaufenden Ereignisketten: Geschichte aus der privaten und aus der welthistorischen Perspektive. Diese sprachlich —oft innerhalb eines Satzes— vorgetragene, unterschiedslos auf einer Ebene präsentierte syntagmatische Verknüpfung von sonst Getrenntem nenne ich eine inszeniert naive Vermittlung von Geschichte, weil das für die Historie Unwichtige eine ‚unerwartet kindliche‘ Aufwertung in der deformierenden Optik Oskars erfährt.” (Fischer 1992: 137).

puntuales crudos mirados desde distintos puntos de vista, con lo cual el relato de este episodio histórico da como fruto un mosaico de momentos de dolor, de fragmentos de historia, narrados sin embargo con un tono cuentístico e inocente. Por el contrario, el final del capítulo y a su vez del primer libro de *BT* se encuentra sellado por breves resúmenes del fragmentado relato de la tragedia de aquella noche.

Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und erschlug seine vier Katzen mit dem Feuerhaken.

Es war einmal ein Uhrmacher, der hieß Laubschad und war Mitglied im Tierschutzverein.

Es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar, und sie nahmen ihm seinen Spielzeughändler.

Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und nahm mit sich alles Spielzeug aus dieser Welt.

Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn, und wenn er nicht gestorben ist, lebt er heute noch und bläst wieder wunderschön Trompete. (*BT*, 237)

La última frase del capítulo retorna al comienzo (“Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und konnte ganz wunderschön Trompete blasen” (*BT*, 227)), aunque ni Oskar ni el lector pueden volver atrás tras el conocimiento del sufrimiento y la tragedia. Este momento histórico marca la ampliación de visión de Oskar y su toma de consciencia de la variedad de realidades.⁴⁰

Aunque el relato de Oskar Matzerath ha alcanzado en este punto referido tan sólo un tercio de la novela, el proceso de conocimiento y presentación de la realidad que rodea al protagonista, en primer lugar, como un entorno escindido en dos y, más tarde, desmembrado en pedazos ha sido completado en el primer libro de *BT*. El inicio del segundo libro remite de nuevo al punto de partida de la novela, al sanatorio en el que el maduro Oskar se encuentra rememorando su pasado, en términos dualísticos unas veces y múltiples en otros.

⁴⁰ “Das Leben der pikaresken Figur wird nicht als ein Wachstumsprozeß auf eine einheitliche Persönlichkeit hin gesehen, sondern, unter dem Anprall der widersprechendsten Erfahrungen, als die Entdeckung einer Vielzahl verschiedener, simultan denkbarer Existenzmöglichkeiten.” Thomas & Will 1969: 90).

Contradicciones de un pícaro moderno.

En el presente estudio el pícaro tradicional ha sido descrito como una figura artística compuesta por polos opuestos, por la combinación de dos individuos: aquel individuo picaresco del pasado y el supuestamente reformado narrador del presente. A su vez, tanto en el nivel de la historia (las acciones del pasado de Oskar) como en el del relato (la presente labor del narrador) se aprecian, de forma más o menos explícita, dos distintos individuos en función del contexto: mientras en la narración del pasado el narrador describe su generalmente falsa apariencia para con el exterior, al mismo tiempo que informa al lector de su verdadera naturaleza, en las referencias al presente del narrador no está explicitada esta dualidad, sin embargo intuida por un lector suspicaz. Oskar Matzerath comparte con el pícaro tradicional esta naturaleza dualística y bipolar, que en este caso presenta unas características peculiares analizadas más adelante. En términos generales, Oskar ha heredado de sus antecesores su doble identidad en el pasado y presente y en función del enfrentamiento con el mundo exterior o consigo mismo.

Aspectos físicos contradictorios

El cuerpo de Oskar Matzerath sufre un proceso antinatural e inhumano en su crecimiento: tras dieciocho años de detención calculada del crecimiento corporal, éste es reanudado convirtiéndose a la par en un cuerpo deforme.

La presentación llevada a cabo por el narrador de sí mismo a su nacimiento anuncia dos contradicciones físicas principales que permanecerán intactas hasta que el protagonista alcanza una determinada fase vital en la que reconsidera su posicionamiento ante la vida y la humanidad. En este decisivo reconsiderar Oskar atenuará la apariencia de dichas escisiones físicas, para remodelarlas hacia una naturaleza más discreta, pero de aspectos igualmente abismales.

El contraste experimentado por el protagonista ya en su temprana infancia entre las oportunidades ofrecidas por su entorno y sus propios deseos se traduce en oposición frente al camino indicado, con la consiguiente expresión física de dicha oposición: el

narrador informa al lector, por una parte, de la estrategia aplicada al crecimiento natural de su cuerpo y, por otra parte, de la adopción de un *alter ego*, el tambor, encargado de enfrentarse realmente a la familia en particular y al mundo en general. Estas dos determinaciones posibilitan la construcción de una imagen física muy definida a los ojos del mundo exterior: el entorno recibirá la imagen de un ser afectado, por una parte, por una infancia eterna y, por otra, por una extraña enfermedad presuntamente incurable; Oskar proyectará la imagen doblemente débil e indefensa por el reducido tamaño corporal y por la condición de enfermo. Es significativa la descripción de Jan Bronski, donde se permite observar el convincente engaño al que Oskar logra someter a su entorno, incluido el supuesto padre biológico:

und was den kleinen Oskar betreffe —immer wenn er [Jan Bronski] Oskar sagte, seufzte er ein bißchen—, Oskar sei genau wie der Stephan sechs Jahre alt, könne zwar noch nicht recht sprechen, sei überhaupt reichlich zurück für sein Alter, und was das Wachstum angehe versuchen solle man es trotzdem, Schulpflicht sei Schulpflicht— vorausgesetzt, daß die Schulbehörde sich nicht dagegenstelle. (BT, 80)

A esta imagen de indefensión y debilidad se le opondrán, sin embargo, otras facultades físicas delatoras de un poder sorprendente en un niño: la fortaleza de las pequeñas manos es apreciable en su incesante e insistente tamborileo, mientras la aguda y destructiva voz de Oskar contrarresta su apariencia frágil. La percepción auditiva ofrece un mensaje muy distinto de la imagen visual: Oskar consigue desarmar a su entorno lanzando signos contradictorios a través de los distintos canales de transmisión.

El propio protagonista, no obstante, no está ajeno a la desorientación que él mismo pretende provocar en su entorno. Su condición física es símbolo de sus actitudes premeditadas, pero él mismo experimenta la sorpresa de un cuerpo contradictorio: a pesar del plan trazado para detener su crecimiento en un cuerpo permanentemente infantil de tres años, sin embargo su infantilidad física se ve sacudida por la madurez de los órganos genitales, con lo cual Oskar concebirá su cuerpo dividido entre el “undécimo dedo” o “tercer palo del tambor” y el resto de su anatomía⁴¹. Tras la

⁴¹ Tras su descubrimiento del sexo con Maria las preguntas surgidas en la mente del todavía inexperto Oskar serán: “Bin ich das, der da trommelt? (...) Hatte der Herr da unten seinen eigenen Kopf, eigenen Willen? Zeugte Oskar, er oder ich?” (BT, 329) Se puede observar en esta reflexión el paso de la oposición dualista a la fragmentación o multiplicación en tres identidades.

apariencia totalmente infantil, el lector conoce, no obstante, la escisión física de Oskar en un conjunto infantil dominado por otro lado por fuertes impulsos sexuales.

La vida cotidiana será percibida por Oskar en términos de juego y sexualidad, cuya estrecha relación será descubierta por el protagonista a través de su convivencia diaria con Maria Truczinski, más tarde segunda esposa de Alfred Matzerath: a los ojos de Oskar durante el día los juegos tomarán un tinte erótico-sexual, mientras de noche el acto sexual se entrelazará con tonos lúdicos. El capítulo “Brausepulver” muestra el despertar de Oskar —refugiado en su cuerpo de tres años— a la satisfacción del placer sexual: relatado según el estilo de Oskar Matzerath, el elemento de unión del episodio pasado no es más que una golosina y la narración parece estar enfocada hacia este objeto infantil, aunque el verdadero contenido alcance un significado más profundo y menos inocente. La escena que comienza a la luz del día como un juego en la playa⁴² se consumará como acto sexual por la noche:

Maria nahm das Brausepulver liegend zu sich. Da sie, sobald das Pulver aufbrauste, mit den Beinen zu zucken und zu strampeln pflegte, rutschte ihr das Nachthemd oftmals schon nach dem ersten Gefühl bis zu den Schenkeln hoch. (...) Spontan, (...) schüttete ich Maria, nachdem ich ihr wochenlang die linke Hand gefüllt hatte, den Rest eines Himbeerbrausepulvertütchens in die Bauchnabelkuhle, ließ meinen Speichel dazufließen, bevor sie protestieren konnte, und als es in dem Krater zu kochen anfang, verlor Maria alle für einen Protest nötigen Argumente: (...) mir (...) lag Marias Bauchnabel nahe, und ich vertiefte meine Zunge in ihm, suchte Himbeeren, (...) Und als ich die nicht mehr fand, da fand ich wie zufällig an anderen Orten Pfifferlinge. Und da die tiefer versteckt unterm Moos wuchsen, versagte meine Zunge, und ich ließ mir einen elften Finger wachsen, da die zehn Finger gleichfalls versagten. Und so kam Oskar zu einem dritten Trommelstock —alt genug war er dafür. (BT, 328-329)

El florecimiento del deseo y la actividad sexual representa la latente verdadera edad de Oskar bajo la apariencia manipulada y controlada. Por tanto, si hasta este descubrimiento Oskar ha asumido la bipolaridad entre su pequeño y pasivo cuerpo infantil y el todopoderoso rotundo tambor,⁴³ el encuentro con el vigor sexual le mostrará

⁴² “Oskar stellt fest, daß Maria es war, die einen Finger in der Tütenöffnung verschwinden ließ, die den Finger wieder hervorlockte, ihn senkrecht und zur Ansicht hielt: (...) In Marias Hand begann es [das Brausepulver] zu zischen und zu schäumen. Da brach der Waldmeister wie ein Vulkan aus. Da kochte, ich weiß nicht, wessen Volkes grünliche Wut. Da spielte sich etwas ab, was Maria noch nicht gesehen und wohl noch nie gefühlt hatte, denn ihre Hand zuckte, zitterte, wollte wegfliegen,” (BT, 321)

⁴³ Gelley (1967) y Roberts (1974) conciben el acto de tocar el tambor como la expresión de su líbido reprimida en el cuerpo infantil. De ahí que el sorprendido Oskar relacione el acto sexual con el tambor y

una escisión totalmente inherente a su cuerpo. Esta bipolaridad encontrará la reconciliación cuando el crecimiento —también voluntario— de Oskar se produzca a la muerte de Alfred Matzerath, en vista de sus deseos de integración en una vida normalizada, socializada y emocionalmente estable.

La muerte de Alfred Matzerath y su entierro marcan el comienzo de la sincronización del crecimiento físico y psicológico de Oskar Matzerath: a pesar de la constante referencia a Alfred Matzerath como padre meramente de cara a la apariencia social, sin embargo su pérdida supone un mayor cambio en la vida de Oskar que la muerte de Jan Bronski. La escindida naturaleza física de Oskar llegará a su fin en cuanto a la apariencia infantil: el giro adoptado por el protagonista será reflejado por una reacción física una vez más. Por otra parte, con la renuncia de Oskar a su hasta el momento inseparable tambor, se habrá disuelto la segunda gran escisión de la primera fase vital del protagonista, pues desde su temprana infancia hasta la muerte de Alfred Matzerath la figura de Oskar ha estado compuesta por un cuerpo antinatural y su instrumento de comunicación, el tambor. En esta fase de metamorfosis de Oskar tiene lugar el reemplazo de estas dos peculiaridades por parte de una nueva escisión física: la proporcionalidad general del cuerpo crecido inexplicablemente frente a la deformidad acarreada por la prominente joroba, con lo que Oskar logra conservar parte del exotismo de su pasada infantilidad, el atractivo combinado con la fealdad.

Oskar hat schöne, sprechende Hände, ein welliges, leichtes Haar und —blau genug— jene immer noch gewinnenden Bronskiaugen. Mag sein, daß mein Buckel und der unter dem Kinn ansetzende, gleichviel gewölbte wie enge Brustkorb gegensätzlich genug die Schönheit meiner Hand, meines Auges, das Gefällige meines Haarwuchses unterstreichen, jedenfalls kam es oft genug vor, daß Krankenschwestern, in deren Stationszimmer ich saß, meine Hände ergriffen, mit all meinen Fingern spielten, auch dem Haar zärtlich waren und im Hinausgehen zueinander sagten: »Wenn man ihm in die Augen sieht, könnt' man das andere an ihm glatt vergessen« (BT, 520)

que además el efecto del sonido del tambor sobre su público sea comparado con una orgía: “...das Volk dankte es mir. Lacher wurden laut vor der Tribüne, da sangen schon welche mit, oh Donau, und über den ganzen Platz, so blau bis zur Hindenburgallee, so blau und zum Steffenspark, so blau hüpfte mein Rhythmus, verstärkt durch das über mir vollaufgedrehte Mikrophon. Und als ich durch mein Astloch hindurch ins Freie spähte, doch dabei fleißig weitertrommelte, bemerkte ich, daß das Volk an meinem Walzer Spaß fand, aufgeregt hüpfte, es in den Beinen hatte: Schon neun Pärchen und noch ein Pärchen tanzten, wurden vom Walzerkönig gekuppelt. (...) Die [Jungs vor der Tribüne] hatten natürlich keine Ahnung von Charleston und >Jimmy the Tiger<. Die schlugen —oh guter Freund Bebra— nicht Jimmy und Tiger, die hämmerten Kraut und Rüben, die bliesen mit Fanfaren Sodom und Gomorrha.” (BT, 135)

La impresión de indefensión sigue tan latente como en la fase anterior, puesto que a los ojos de las enfermeras —y la sociedad— Oskar sigue representando inferioridad y merece un trato más tierno, mientras el verdadero Oskar del interior toma partido de ello.

Además de las escisiones puramente físicas, la figura dual de Oskar también está basada sobre la escisión entre la apariencia física y el intelecto del protagonista. El avanzado nivel de aprendizaje de Oskar de manos de la señora Greff y sus libros debe ser encubierto ante el mundo, aunque no ante el lector.

Es war gar nicht so einfach, das Lesen zu lernen und dabei den Unwissenden zu spielen. Das sollte mir schwerer fallen als das jahrelange Vortäuschen eines kindlichen Bettnässens. Galt es beim Bettnässen doch, allmorgentlich einen Mangel zu demonstrieren, der mir im Grunde entbehrlich gewesen wäre. Den Unwissenden spielen, hieß jedoch für mich, mit meinen rapiden Fortschritten hinter dem Berg zu halten, einen ständigen Kampf mit beginnender intellektueller Eitelkeit zu führen. Daß die Erwachsenen in mir einen Bettnässer sahen, nahm ich innerlich achselzuckend hin, daß ich ihnen aber jahraus jahrein als Dummerjan herhalten mußte, kränkte Oskar und auch seine Lehrerin. (BT, 99-100)

A la disociación entre la imagen física y cronológica plasmadas hacia el exterior y la verdadera naturaleza revelada al lector se le une, pues, la contradicción entre la imagen intelectual dirigida al mundo y la información sobre la verdadera formación y conocimientos al lector. Cada polo opuesto alberga, por otro lado, una serie de elementos a su vez incompletos y contradictorios, pues tal como será analizado más adelante, la educación de Oskar Matzerath está marcada por dos tendencias vitales opuestas, por dos figuras literarias muy distintas entre sí.

Escisión psicológica

En el apartado anterior se ha afirmado que la dualidad y/o escisión física responde en Oskar Matzerath a una base psicológica, a una actitud premeditada ante el entorno. En los rasgos psicológicos de Oskar Matzerath se evidencia la herencia más directa del pícaro tradicional. La actualización física y social —con las consiguientes divergencias como la deformidad física de Oskar frente a la apariencia física agradable del pícaro tradicional; el bienestar material de esta figura literaria del siglo XX vs. la precariedad sufrida por Lázaro y sus descendientes; y un primer estado de automarginación en

Oskar como contraste con la marginación social impuesta en el pícaro tradicional— puede añadir un tono distinto a Oskar, pero sus particularidades psicológicas propician la supervivencia de la actitud picaresca en la sociedad del siglo XX. Tanto el primero como el segundo aciertan a vislumbrar desde muy temprana edad la obvia soledad, la clara frontera entre parcelas sociales y privadas de la vida, y poseen la capacidad de crear un *alter ego* aparentemente satisfactorio y conciliador para el entorno y para sus propias necesidades personales; asimismo se mantienen al margen pero presentes en los mecanismos convencionales de la vida, dejándose maltratar en la justa medida, y en el momento de la narración afirman hallarse en un estado psicológico, social y físico deseado, en el puerto aspirado. Sin embargo, esta situación final dista mucho de la estabilidad ideal con el entorno: frente a la dudosa situación del pícaro tradicional, puesto que al final de la vida los intereses de la sociedad y del individuo —a pesar de los esfuerzos del pícaro— no han podido ser conciliados, el estado ideal de refugio y aislamiento de Oskar Matzerath llega a su final justo al término del relato autobiográfico. A la tan señalada edad de los treinta años, a imagen y semejanza del Mesías, Oskar deberá enfrentarse a su misión en el mundo exterior.

A pesar de la distancia hallada entre sus padres y él mismo,⁴⁴ Oskar no duda en optar por aliarse a la parte materna, en un intento por evitar males mayores. La mente de Oskar se debate, así como el pícaro tradicional, entre el pensamiento de las amenazas del exterior y la maquinación de la prevención más efectiva, del mismo modo que se superponen su aislamiento psicológico y su vida física pseudoteatral en contacto continuo con un público cotidiano. La frialdad emocional contrasta con la necesidad de establecer contacto, aunque distante, con un público admirador y fascinado. El

⁴⁴ El infranqueable muro entre Alfred Matzerath y el protagonista es elevado desde el mismo momento del nacimiento: Oskar se resiste a ofrecer credibilidad a su paternidad, refiriéndose a él como “jener Herr Matzerath”, y Alfred predice un futuro desagradable a los oídos del recién nacido. Por otra parte, la figura materna, perteneciente a un mundo asimismo lejano por su femeneidad, también es analizada y estudiada por Oskar desde la distancia:

“>>Ein Junge<<, sagte jener Herr Matzerath, der in sich meinen Vater vermutete. >>Er wird später einmal das Geschäft übernehmen. Jetzt wissen wir endlich, wofür wir uns so abarbeiten.<<

Mama dachte weniger ans Geschäft, mehr an die Ausstattung ihres Sohnes: >>Na, wußt’ ich doch, daß es ein Jungchen ist, auch wenn ich manchmal jesagt hab’, es wird en Marjell.<<

So machte ich verfrühte Bekanntschaft mit weiblicher Logik und hörte mir hinterher an: >>Wenn der kleine Oskar drei Jahre alt ist, soll er eine Blechtrommel bekommen.<<“ (BT, 45)

sufrimiento de Oskar será presentado con frialdad, mientras el placer estético de sus actos artísticos es elevado a una experiencia sensual de poder.⁴⁵ Por otra parte, el pragmatismo picaresco —con una perspectiva práctica dirigida al futuro— de Oskar se opone a su igualmente picaresca traumática relación inacabada con el pasado. Tanto uno como otro pretenden por una parte olvidar y vencer el pasado, pero al mismo tiempo añoran con una temprana situación ideal al margen del sistema: la división se produce entre un estado inocente de inconsciencia y una culpabilidad aparentemente asumida, entre un proceso de crecimiento interno de superación del entorno y sin embargo el posicionamiento permanente en una condición inspiradora de compasión.

Siguiendo la terminología empleada por Claudia Erhart-Wandschneider (1995: 106-107) en su referencia al pícaro, Oskar Matzerath se muestra como una combinación de una serie binomial de antinomios psicológicos: alternancia de divinidad y profanación, de astucia y locura, de heroicidad y delincuencia, de gran talento artístico pero sumisión a los menos inmateriales entresijos del negocio del espectáculo, de psicológica comodidad concedida por la posición física inferior con la consiguiente *Froschperspektive* y superior conocimiento de la panorámica existencial, de actividad y pasividad, emoción y razón. La exposición de esta escisión psicológica de Oskar Matzerath, —exposición ausente por otra parte en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII en la profundidad de *BT*— ha sido llevada a cabo por medio de imágenes, símbolos y referencias intertextuales del narrador que surgen y desaparecen al ritmo de la variabilidad del protagonista en el transcurso del relato, a modo de piezas individuales incapaces de ofrecer una imagen completa coherente, pero igualmente necesarias para formar el puzzle. Esta presentación de la parte psicológica del protagonista en forma fragmentada ha sido interpretada como una respuesta activa del narrador a la fragmentariedad del mundo:

Wie es Professor Kuchen nicht gelingt, »ein gültiges Bildnis Oskars« zu zeichnen, so bleibt auch der Leser der Taktik dieses Erzählens ausgesetzt, das es seiner Hauptfigur nur

⁴⁵ En el capítulo “Die Tribüne” Oskar logrará liberar al público de la fuertemente codificada música, incitándolo al baile descontrolado, mientras en “Im Zwiebelkeller” Oskar durante su actuación musical logra hechizar y sumir al público en ese momento envuelto en una atmósfera erótico-orgiástica en un instantáneo estado de niñez desinhibida e incontrolada.

teilweise erlauben kann, innerhalb ihrer proteischen Verwandlungen sich zu identifizieren. Identität in einer gesellschaftlichen Umgebung, die eher Möglichkeiten des Unmenschlichen als des Menschlichen entfaltet, ist auch für den Außenseiter nur im Protest gegen diese Umgebung verwirklichtbar. (Thomas & Will 1969: 89)

La modificación de la identidad del protagonista en función del contexto no deja de ser un rasgo muy presente en la novela picaresca, aunque la riqueza de imágenes y alusiones simbólicas, míticas y literarias proporcionan a la narración de Oskar Matzerath un fondo de mayor complejidad psicológica y artística. No por ello dejan el pícaro tradicional y Oskar de compartir el rasgo común de escisión interior.

Simbología, imágenes e intertextualidad.

La disociación de la personalidad de Oskar ha sido analizada no sólo en términos picarescos, sino también desde prismas psicoanalíticos freudianos y arquetípicos jungianos. Los estudios jungianos como el artículo “Aspects of Psychology and Mythology in “BT”. A Study of the symbolic Function of the “hero” Oskar” de David Roberts (1974) revelan una larga serie de opuestos rasgos y el significado de elementos contrarios en términos psicológicos; sin embargo, Roberts aparta este análisis de los rasgos psicológicos y mitológicos de Oskar Matzerath de la esencia picaresca de esta figura literaria. La aportación simbólica y mitológica, así como la dualística intertextualidad⁴⁶ incluidas por Grass en esta novela parecen impulsar a los estudiosos de dichos aspectos a considerar esta dimensión como valor ajeno a la novela picaresca y al tipo literario introducido por ésta (Roberts 1974; Fischer 1992: 95-213). No obstante, en el presente estudio serán considerados como rasgos integrantes de la esencia picaresca tanto de Oskar Matzerath como de la novela en su totalidad. No se debe olvidar que la novela picaresca tradicional en sus orígenes está basada en el

⁴⁶ Los conceptos de intertexto e intertextualidad, términos que se deben a Julia Kristeva y están relacionados con la polifonía y el dialogismo bachtiniano, han sido ampliamente estudiados. La intertextualidad será uno de los conceptos centrales de la teoría literaria del siglo XX, útil tanto para, historiadores, teóricos y críticos como para autores literarios. Por motivos de espacio traeremos tan sólo una de las definiciones propuestas para “intertexto”: “—dentro de un texto B— ...un fragmento textual que guarde algún tipo de relación de derivación genética o de reenvío relacional con consecuencias semánticas con un *subtexto* —dentro de un texto A—, fragmento textual en su estado de origen; pudiendo apreciarse una mayor o menor transformación de su literalidad y de su sentido en su incorporación a B” (Quintana Docio 1992: 205). Véanse también Kristeva (1967); Martínez Fernández (2001).

sorprendente tratamiento de referencias intertextuales a textos consagrados, tanto religiosos (literatura confesional) como literarios (novela de caballerías) y que el pícaro está definido por el dualismo formado por rasgos opuestos.

La contradictoria naturaleza de elementos de referencia yuxtapuestos en *BT* se caracteriza por la bipolaridad entre rasgos positivos y negativos, no obstante una bipolaridad que termina por desdibujarse, con lo cual la confusión llega a empañar una exposición supuestamente diferenciada de ejes. Incluso la estabilidad de los arquetipos es desestabilizada, propiciando una imagen clara de fragmentos pero un confuso conjunto sin sentido coherente:

Die Symbole sind in der *Blechtrommel* archetypisch dargestellt, d.h. sie haben jeweils eine helle und eine finstere, eine gute und eine böse, eine anziehende und eine erschreckende Seite. Die Jungfrau Maria, an die sich Oskar wendet, gerät am Schluß des Romans in Verbindung zur »Schwarzen Köchin«, einem Symbol der Schuld; Goethe nimmt im gleichen Schlußkapitel die Züge Rasputins an. In einer Welt, die als doppeldeutig erfahren wird, ist Identität nicht möglich. (Thomas & Will 1969: 90)

El uso de imágenes y símbolos en *BT* no obedece al deseo de construir temáticamente coherentes personajes de ficción, ni a un esfuerzo de reflejar la adhesión de una figura literaria a rasgos fácilmente identificables, sino todo lo contrario: el recurso literario tradicionalmente utilizado para construir significados de coherencia adquiere un valor opuesto, moderno y típico del siglo XX, destruyendo así la coherencia homogénea de una figura, escindiendo el pensamiento y carácter de un personaje, descubriendo distintas identidades y relaciones temáticas con variados símbolos y referentes mítico-literarias opuestos entre sí. A la ya de por sí retadora yuxtaposición o enfrentamiento de símbolos y referentes opuestos en la concepción de un mismo personaje se le une la técnica utilizada por el narrador de *BT*, quien opta por buscar rasgos de unión entre los polos opuestos y por identificar, salvando las distancias, símbolos tradicionalmente abismales.

El paso de la dualidad a la fragmentariedad y de ahí a la integración conjunta de facetas dispares a través de elementos de simbología e intertextualidad es llevado a cabo a muy diferentes niveles: *BT* es un compendio de asociaciones de muy variado carácter e interactivos, comenzando por la mitología clásica e imágenes religiosas para terminar en alusiones yuxtapuestas a referentes intertextuales.

Plano mítico: Anna Koljaiczek v. Schwarze Köchin

El origen y reflejo de una primera escisión interna de Oskar Matzerath se resume y concreta, en principio, en su relación con la figura materna y la representación iconográfica de la misma. La interpretación psicológico-mítica jungiana (Roberts 1974) remite a la traumática separación de la madre como clave de la naturaleza psicológica bipolar del protagonista de *BT*. El momento del nacimiento se convierte en una simultánea mirada, por un lado, retrospectiva desesperanzada por el obviamente imposible retorno, y por otro lado, atemorizada hacia el futuro, donde nada agradable se intuye. Oskar tratará de caminar hacia adelante con sus propias normas para volver a su lugar de origen, misión imposible rematada precisamente a la muerte de Agnes Matzerath, quien en ese momento paradójicamente se encuentra embarazada.

Auf den Sarg wollte Oskar hinauf. Obendraufsitzen wollte er und trommeln. Nicht aufs Blech, auf den Sargdeckel wollte Oskar mit seinen Stöcken. (...) Mit Mama und dem Embryo wollte Oskar in die Grube. Unten bleiben, während die Hinterbliebenen ihre Hand voller Erde hinabwarfen, nicht hochkommen wollte Oskar, auf dem verjüngten Fußende wollte er sitzen, trommeln, wenn möglich unter der Erde trommeln, bis ihm die Knüppel aus den Händen, das Holz unter den Knüppeln, bis ihm seine Mama, bis er ihr, bis jeder dem anderen zuliebe faulte, das Fleisch an die Erde und ihre Bewohner abgab; auch mit den Knöchelchen hätte Oskar noch gerne den zarten Knorpeln des Embryos vorgetrommelt, wenn es nur möglich und erlaubt gewesen wäre.

La muerte de la madre biológica pondrá punto final al alejamiento comenzado en el mismo momento del nacimiento. Pero las dos direcciones en mirada y acción seguirán su desarrollo, pues el personaje seguirá enmarcado, por una parte, por el punto de referencia facilitado por una meta y, por otra, por las sombras infantiles no superadas.

Las dos direcciones hacia las que Oskar mira sin cesar y cuyo punto de partida se sitúa en ese definitivo corte del cordón umbilical de Agnes Matzerath — “Zudem hatte die Hebamme mich schon abgenabelt; es war nichts mehr zu machen” (*BT*, 47) — están concretadas en dos figuras evidentemente opuestas en *BT*: la abuela Anna Koljaiczek y la llamada Schwarze Köchin.⁴⁷ Ambas representan la figura materna, en ellas está delegada la visión escindida que Oskar posee del concepto de madre,

⁴⁷ Figura popular de la alemana canción lúdica infantil “Ist die Schwarze Köchin da?” que representa la encarnación de los temores infantiles. Oskar escuchará con frecuencia e interiorizará dicha canción en su infancia, convirtiéndose en la imagen de sus propios temores ni siquiera vencidos en su edad adulta.

extensible a su concepto vital dadas las connotaciones de la misma respecto al proceso mítico de la vida.

La abuela Anna, presencia física del inicio mítico de la dinastía Koljaiczek, personifica a los ojos del heredero todos los rasgos positivos de una madre: en realidad el cálido espacio bajo sus cuatro faldas sirve de sustitutivo al útero materno, especialmente tras la muerte de Agnes Matzerath, y así,

Meine Großmutter konnte nicht mehr weinen, ließ mich aber unter ihre Röcke.

Wer nimmt mich heut' unter die Röcke? Wer stellt mir das Tageslicht und das Lampenlicht ab? Wer gibt mir den Geruch jener gelblich zerfließenden, leicht ranzigen Butter die meine Großmutter mir zur Kost unter den Röcken stapelte, beherbergte, ablagerte und mir einst zuteilte, damit sie mir anschlug, damit ich Geschmack fand.

Ich schlief ein unter den vier Röcken, war den Anfängen meiner armen Mama ganz nahe und hatte es ähnlich still, wenn auch nicht so atemlos wie sie in ihrem zum Fußende hin verjüngten Kasten. (BT, 192-193)

Frente al desolador momento anímico descrito se pone de relieve una sensación de protección y refugio de que el narrador, por el contrario, afirma carecer en su presente. El refugio hallado en el aislamiento protector del sanatorio no cubre obviamente las necesidades proclamadas por Oskar Matzerath. La simbólica unión de Oskar con su madre recientemente muerta se produce precisamente a través de una figura aglutinadora de la experiencia próxima familiar y significado mítico de la maternidad: la conexión será doblemente maternal, debido a esa experiencia simbólica rememoradora de la madre muerta, así como por la condición de abuela materna.

Frente a ella se sitúa la figura femenina presente en el juego infantil >Ist die Schwarze Köchin da< como encarnación de los miedos y la desesperanza de Oskar por la ausencia de la madre y por la responsabilidad de todos los actos cometidos desde su salida del refugio materno. Como la 'negra honra' aludida y acarreada por Lázaro de Tormes, 'die Schwarze Köchin' nunca dejará de perseguir al protagonista: a pesar de los intentos de huida de Oskar, el reencuentro con ella es inevitable, tan inevitable como el reencuentro del pícaro tradicional con sus genéticas lacras sociales y morales. La figura de Schwarze Köchin es mencionada por el narrador en su relato del proceso judicial aplicado a la banda de jóvenes delincuentes liderados por él mismo. Significativamente

la culpa está presente en los episodios en los que se alude a la Schwarze Köchin:⁴⁸ a pesar de la inocencia legal en el proceso de los jóvenes delincuentes —debido a la condición infantil de Oskar—, la testigo principal de cargo es recordada por Oskar como Schwarze Köchin, como la llamada de la conciencia, como la voz que lo llama a saltar al vacío, llamada a la que el resto del grupo de acusados ha obedecido:

Bis zum heutigen Tage habe ich es mir nicht abgewöhnen können, auf den Straßen und Plätzen nach einem mageren, weder hübschen noch häßlichen, dennoch unentwegt Männer mordenden Backfisch Umschau zu halten. Selbst im Bett meiner Heil- und Pflegeanstalt erschrecke ich, wenn Bruno mir unbekanntem Besuch meldet. Mein Entsetzen heißt dann: Jetzt kommt Luzie Rennwand und fordert dich als Kinderschreck und Schwarze Köchin letztmals zum Sprung auf. (BT, 458-459)

El aspecto más desconcertante llega cuando el narrador acaba por ofrecer un punto de unión entre las imágenes en principio opuestas de la maternidad benevolente de Anna Koljaiczek y de la destructiva y aterrorizante Schwarze Köchin. En su retrato de Luzie Rennwand Oskar la describe como devoradora insatisfecha:

die Augen rastlos hinter zwei schwarzen Schlitzen, die Haut wie gehämmert, ein kauendes Dreieck, Puppe, Schwarze Köchin, Wurst mit den Pellen fressend, beim Fressen dünner werdend, hungriger, dreieckiger, puppiger— Anblick, der mich stempelte. Wer nimmt mir das Dreieck von und aus der Stirn? Wie lange wird es noch in mir kauen, Wurst, Pellen, Menschen, und lächeln kann, und Damen auf Teppichen, die sich Einhörner erziehen? (BT, 453)

Esta doble vertiente de bondad ilimitada y maldad insaciable y despiadada no sólo está reflejada en la figura de la madre, sino también en la imagen de las enfermeras: presentadas como claro objeto del deseo y protección de Oskar, combinan a sus ojos un

⁴⁸ Cuando Oskar Matzerath llega al final de su relato y trata de presentar un balance de su pasado antes de tomar determinantes decisiones sobre su futuro fuera del sanatorio una vez liberado, enumera todas las ocasiones en las que Schwarze Köchin ha estado presente: “was mich früher auf Treppen erschreckte, was im Keller, beim Kohlenholen buhhh machte, daß ich lachen mußte, was aber dennoch immer schon da war, mit Fingern sprach, durchs Schlüsselloch ustete, im Ofen seufzte, schrie mit der Tür, wolkte auf aus Kaminen, wenn Schiffe im Nebel ins Horn atmeten oder wenn zwischen den Doppelfenstern stundenlang eine Fliege starb, auch als die Aale nach Mama verlangten und meine arme Mama nach den Aalen, wenn die Sonne hinter dem Turmberg verschwand und für sich lebte, Bernstein! Wen meinte Herbert, als er das Holz berannte? Auch hinterm Hochaltar —was wäre Katholizismus ohne die Köchin, die alle Beichtstühle schwärzt? Sie warf den Schatten, als des Sigismund Markus Spielzeug zusammenbrach, (...) Immer war sie schon da, selbst im Waldmeisterbrausepulver, so unschuldig grün es auch schäumte;“ (BT, 706-707)

aire de maternal protección con un fuerte erotismo y su misión está descrita como un arma de doble filo.⁴⁹

El binomio formado por Anna Koljaiczek y Schwarze Köchin concreta en imágenes la relación de Oskar con su madre, con sus orígenes vitales, por tanto, con su pasado: la primera es identificada con el viaje hacia el este, el origen geográfico de la dinastía y la segunda con la huida hacia el oeste, el nuevo mundo elegido por el abuelo Joseph Koljaiczek; por una parte, la vuelta al refugio de la preexistencia y, por otra parte, la constatación de la perenne presencia de la conciencia de los errores cometidos. La relación establecida por el pícaro tradicional también posee estas dos direcciones opuestas: la preferencia de una posición social y la situación final apartada de la sociedad contemporánea refleja una resistencia a perder las ventajas gozadas en su más tierna infancia, fase previa a su introducción en la sociedad; por otra parte, y a pesar de un continuo silencio sobre el ambivalente origen familiar y social en pos de un medro material —y sin embargo una constante manifestación de orgullo ante el lector de la novela—, la determinación social del pícaro descubre la ineludible presencia del pasado en el presente, por lo que en su vida se cumple el principio pronunciado por Raskolnikoff a Oskar Matzerath: “Nichts ist vorbei, alles kommt wieder, Schuld, Sühne, abermals Schuld” (*BT*, 564).

Schwarze Köchin persigue a Oskar como una sombra: incluso en el destino final, cuando el protagonista no tiene ninguna relación material con el pasado llega la hora de enfrentarse a ella.⁵⁰

So werde ich also jenes Liedchen, das mir immer lebendiger und fürchterlicher wird, auf mein Blech legen, werde die Schwarze Köchin anrufen, befragen, damit ich morgen früh meinem Pfleger Bruno verkünden kann, welche Existenz der dreißigjährige Oskar fortan im Schatten eines immer schwärzer werdenden Kinderschreckens zu führen gedenkt; (*BT*, 706)

⁴⁹ “Pflegerinnen machten mich krank, wahrscheinlich unheilbar krank, (...) die Sucht der Patienten, sich von Krankenschwestern pflegen zu lassen, ist ein Krankheitssymptom mehr; (...) Sie [die Krankenschwester] verführt den Patienten zur Genesung oder zum Tode, den sie leicht erotisiert und schmackhaft macht.” (*BT*, 575-576)

⁵⁰ “Die das ganze Schlußkapitel bestimmende >>schwarze Köchin<< kann interpretiert werden als Symbol der Angst, der Schuld, des drohenden Schicksals, von dem Oskar sich bisher tragen ließ, das er aber von jetzt ab, dem Zeitpunkt, wo der Roman endet, bewußt auf sich nehmen muß. Deshalb heißt es, daß die >>schwarze Köchin<<, die ihm früher >>im Rücken saß<<, ihm >>nun und fortan entgegen<< kommt. Er sieht jetzt bewußt auf sich zukommen, was ihn vorher nur trieb” (Thomas & Will 1969: 96).

Ante la imposibilidad de la unión eterna con un estado de inocencia, de refugio y placer protector, ante el acceso cerrado hacia el este, ante el imposible retorno bajo las faldas de la madre de todas las madres, Oskar Matzerath se adapta a la sombría presencia de la Schwarze Köchin, a la puerta abierta hacia el oeste, a la incesante angustia de la exposición indefensa ante el mundo exterior.

Plano religioso: Jesucristo v. Satán

La segunda gran relación simbólica y dual establecida por Oskar Matzerath se contextualiza en el plano religioso.⁵¹ No obstante, el triángulo creado entre Cristo, Satán y Oskar no está tratado en términos religioso-bíblicos, sino en una relación sorprendentemente mucho más mundana.⁵² Si en “Glaube Hoffnung Liebe” el tono pueril, fabulador y bíblicamente esperanzador del relato contrasta con la crueldad y el dolor de la tragedia descrita, en los capítulos “Kein Wunder”, “Die Nachfolge Christi” y “Das Krippenspiel” el contenido relativo al fervor religioso católico parece distanciarse de los términos lúdicos, sensuales, delictivos, incluso eróticos, del narrador. En el relato de su primera visita a una iglesia católica, Oskar describe su fascinación por este rito con los siguientes términos:

Ich gebe zu, daß die Fliesen in katholischen Kirchen, daß der Geruch einer katholischen Kirche, daß mich der ganze Katholizismus heute noch unerklärlicherweise wie, nun, wie ein rothaariges Mädchen fesselt, obgleich ich rote Haare umfärben möchte und der Katholizismus mir Lästerungen eingibt, die immer wieder verraten, daß ich, wenn auch vergeblich, dennoch unabänderlich katholisch getauft bin. (BT, 156)

La transgresión de Oskar se produce predominantemente en dos frentes: por una parte, el razonamiento infantil refleja una admiración ambigua que no tiene lugar en un

⁵¹ Aunque el estudio de las alusiones intertextuales religiosas está ceñida en este caso a Jesucristo y Satanás, es digna de mención la descripción de la relación presuntamente paterno-filial y oficialmente fraternal como aquella bíblica de Caín y Abel: el narrador se identifica a sí mismo con la víctima Abel, mientras se refiere a su hijo/hermanastro como Caín: “Und immer höher hinauf lockte mich Kain mit der Peitsche, da hatte ich Kreide in der Stimme, da ließ ein Tenor sein Morgengebet fließen, so mögen aus Silber getriebene Engel singen, die Wiener Sängerknaben, gedrillte Kastraten —und Abel mag so gesungen haben, bevor er zurückfiel, wie dann auch ich unter der Peitsche des Knaben Kurt zusammensackte.” (BT, 416-417).

⁵² Para un análisis más detallado del tema religioso y del tratamiento de la Iglesia Católica en *BT* véase André Fischer (1992: 131-135).

sincero fervor religioso, combinando experiencias inmediatamente cotidianas y espiritualmente vanas con contenidos religiosamente más elevados; y por otra parte, la experiencia vana y cotidiana resulta mostrar claras asociaciones erótico-festivas. Esta combinación entre asociaciones lúdicas y eróticas se mantendrá en el tiempo, pues años más tarde, a pesar de la pesada carga de la culpa sobre sus hombros, Oskar no evita la continua mezcla de lo espiritual y terrenal incluso en sus oraciones por sus muertos:

Anfangs versuchte auch Oskar, betend einiger Verstorbener zu gedenken, verlor sich aber, als er für seine Roswitha zum Herrn flehte, ihr ewige Ruh und Eingang in die himmlischen Freuden erhandeln wollte, dergestalt in Einzelheiten irdischer Art, da sich ewige Ruhe und himmlische Freuden schließlich in einem Pariser Hotel angesiedelt fanden. (BT, 421)

Tras una primera fase de observación de la imagen de Cristo, la relación más directa con Jesús, de igual modo que con el resto del mundo, es emprendida por mediación del tambor. La escena es lúdico-ritual, pues Oskar desea comprobar la aptitud del Niño Jesús para tocar el tambor:

Drei Stufen: Introibo ad altare Dei. Zu Gott, der mich erfreut von Jugend auf. Die Trommel vom Hals, das Kyrie ausdehnend hinauf auf die Wolkenbank, kein Verweilen beim Gießkännchen, vielmehr, kurz vor dem Gloria, dem Jesus das Blech umgehängt, Vorsicht beim Heiligenschein, runter von der Wolkenbank, Nachlaß, Vorgebung und Verzeihung, aber zuvor noch die Knüppel in Jesu maßgerechte Griffe, eins, zwei, drei Stufen, ich erhebe meine Augen zu den Bergen, noch etwas Teppich, endlich die Fliesen und ein Betschemelchen für Oskar, der niederkniete auf dem Pölscherchen und die Trommlerhände vor dem Gesicht faltete —Gloria in excelsis Deo—, an den gefalteten Händen vorbei zum Jesus und seiner Trommel hinblinzelte und auf das Wunder wartete: Wird er nun trommeln, oder kann er nicht trommeln, oder darf er nicht trommeln, entweder er trommelt, oder er ist kein echter Jesus, eher ist Oskar ein echter Jesus als der, falls er nicht doch noch trommelt. (BT, 162)

La actitud de Oskar respecto a la imagen de Cristo es, en primer lugar, interrogante y, más tarde, desafiante: más que devoción de fe hacia el salvador cristiano, Oskar siente identificación por su parecida condición de eternos infantes de fuerzas ocultas especiales y, por consiguiente, experimenta en primer lugar una infantilmente natural curiosidad por los poderes milagrosos y finalmente desprecio y superioridad ante la nula respuesta de la imagen ante su propuesta.

Während Mama mich aus der Herz-Jesu-Kirche trug, zählte ich an meinen Fingern ab: Heute ist Montag, morgen Kardienstag, Mittwoch, Gründonnerstag, und Karfreitag ist Schluß mit ihm, der nicht einmal trommeln kann, der mir keine Scherben gönnt, der mir gleicht und doch falsch ist, der ins Grab muß, während ich weitertrommeln und weitertrommeln, aber nach keinem Wunder mehr Verlangen zeigen werde. (BT, 165)

A pesar de esta “enemistad” iniciada entre ambos, Oskar acabará por experimentar un milagro del Mesías: Cristo finalmente accederá a tocar el tambor para el protagonista, precisamente una mezcla desacralizadora de fragmentos musicales terrenales y sorprendentes en una figura sagrada católica por las connotaciones lúdicas y políticas implicadas en dichas canciones (>Es geht alles vorüber<, >Lili Marlen<, >Glas, Glas, Gläschen<, >Stundenplan<). El llamado milagro de Jesús está compuesto, por tanto, como el relato-mensaje de Oskar Matzerath, por fragmentos aislados de muy distintas canciones que no forman ningún mensaje convencionalmente coherente.

La fase final de la relación entre Cristo y Oskar se culminará en dos distintas acciones. Tras la adopción del liderazgo de Oskar sobre la banda de los Stäuber como simulacro de la misión del verdadero Jesucristo con los apóstoles, las acciones llevadas a cabo por la banda —robos y sacrilegios— son narradas como pasos previos a la sucesión de Oskar como nuevo Mesías (“Das Krippenspiel”, 440-453), aunque los actos delictivos se aproximan en mayor medida a la maldad y destrucción encarnadas por Satán. En segundo lugar, la salida de Oskar a la libertad del mundo tras su estancia en el sanatorio está tratada en términos de misión mesiánica. El protagonista cuenta con treinta años, la edad de Cristo al comienzo de su labor apostólica y cristianizante y Oskar siente esa responsabilidad delegada en su figura: “Man (...)spricht mich frei, entläßt mich aus der Heil- und Pflgeanstalt, nimmt mir mein süßes Bett, (...) und zwingt einen dreißigjährigen Oskar, um sich und seine Trommel Jünger zu sammeln” (*BT*, 695).

A pesar de la fuerte presencia de la imagen y el referente de Jesús en las acciones llevadas a cabo por el protagonista de *BT*, sin embargo, la voz de Satán no dejará de insistir en la destrucción desde la primera visita de Oskar a la Iglesia del Corazón de Jesús. A diferencia del contacto con las imágenes de Cristo, a las que Oskar debe acercarse con esfuerzo frente a la pasividad del Niño Sagrado, la experiencia de la maldad se presenta sin ser llamada: el contacto del protagonista de *BT* con la religión católica está sumido entre dos signos, por una parte visual (las rígidas e inamovibles imágenes de Cristo) y por otra parte auditiva (la voz del incitador a la destrucción del cristal: “Satan hüpfte und flüsterte: >>Hast du die Kirchenfenster gesehen, Oskar? Alles

aus Glas, alles aus Glas!<<“, (BT, 155)). Oskar seguirá el mensaje auditivo, con plena confianza en su excepcional agudeza natural, tal como ha actuado desde su nacimiento.

Por tanto, Oskar sentirá atracción por la imagen física de Jesús, por otra parte admirada desde un punto de vista exclusivamente sensual: “Was hatte der Mann für Muskeln! Dieser Athlet mit der Figur eines Zehnkämpfers ...” (BT, 158); mientras, los actos vandálicos y destructores se aproximan en mayor medida a los dictados del mal: Oskar emplea terminología “mesiánica” para referirse a hechos “satánicos”, considerando un milagro su destrucción de cristales, liderando un grupo de jóvenes a modo de Mesías, pero traicionándolos como Judas en el proceso judicial. En *BT* la figura del Mesías cristiano sufre, como otros tantos referentes del texto, un giro brusco y termina por prestar su imagen a una combinación que encarna rasgos opuestos a su identidad original.

Plano mitológico: Hermes, Apolo y Dionisos

En el transcurso del relato autobiográfico de Oskar Matzerath varios seres mitológicos son nombrados expresamente y otros quedan implícitamente aludidos por mediación de actos. Sin embargo, el estudio se circunscribirá a Hermes, Apolo y Dionisos, puesto que éstos ejemplifican de manera obvia la escisión y al mismo tiempo dualidad de Oskar.

Hermes, como mito clásico relacionado por la crítica (Blackburn 1979; Roskothen 1993; Mayer 1976; Guidry 1991; y Seifert 1976) con la figura del pícaro, especialmente en su versión del siglo XX (véase además el apartado 1.2.4. dedicado al estudio de los paralelismos entre Felix Krull y Hermes), se convierte en un referente mitológico inevitable en el análisis de Oskar Matzerath. No obstante, a los rasgos de ambivalencia, dualidad, capacidad de transformación y transmisión de mensajes confusos presentes tanto en Hermes como en el pícaro se le añade en *BT* la asociación de Oskar Matzerath con otras figuras mitológicas. De ahí resulta una relación compleja entre Oskar y Hermes, dios de los ladrones, mensajeros y comerciantes, repleta de similitudes y antítesis: como buen practicante del pragmatismo picaresco y del espíritu hermético, Oskar Matzerath con su relato autobiográfico logrará ser asociado a la

imagen de Hermes, al mismo tiempo que debido a otros rasgos opuestos Oskar mantiene una distancia respecto a él.

BT, a diferencia de *FK*, presenta a un ser de apariencia opuesta a la belleza proporcionada, a un personaje que no puede ser denominado como ladrón, marcado por la incomunicación con el exterior y por la iniciativa de evitar a toda costa su futuro como comerciante. A pesar de esta apariencia física y de la ausencia de cualquier referencia directa al dios griego, sin embargo, Oskar Matzerath establece con sus actos una doble reacción ante Hermes: la antinaturalidad de la prolongada infancia y la desproporción física de la madurez poseen el ingrediente de misterio intrigante y confusión para la ciencia y las enfermeras —el colectivo femenino más deseado por Oskar Matzerath—, el silencio verbal voluntario del niño es el caso extremo de la multiplicidad de interpretaciones y la voz destructiva de Oskar induce al robo, sin que él mismo se convierta en ladrón. La ambigua conexión está de este modo establecida, aunque esta moderna versión de pícaro no pueda ser absolutamente identificado con el dios mitológico. Por tanto, el narrador de *BT* no posee belleza física derivada de la proporción de medidas, no luce por su don de lenguas —antes bien se resiste a pronunciar palabra hasta pasados unos años de vida— sino por su arte del tambor lanzando así un mensaje malinterpretado como mero aporreo en la mayoría de los casos y su actividad delictiva no consiste en el robo directo, sino en la seducción del más proclive a cometer ese delito. Oskar Matzerath es una elaboración hermética y/o picaresca del dios Hermes:⁵³ en su conexión con el referente clásico predomina la ambigüedad, la movilidad, la contradicción de la mera apariencia y el mensaje oculto, y por último, la seducción velada.

La conexión entre Oskar y Hermes se produce en el texto a través del posicionamiento del protagonista respecto a Apolo y Dionisos. Se refiere a ellos en términos de armonía y caos cuando ante el inminente viaje a París con la compañía de teatro de su mentor Bebra debe seleccionar las posesiones literarias necesarias para la

⁵³ Roskothen ha estudiado en el capítulo dedicado a *BT*, la velada relación entre Oskar Matzerath y Hermes desde distintos planos: la precocidad, el distanciamiento, la actividad delictiva, la función de intermediador entre parejas de amantes y el hermético lenguaje (1993: 229-267).

vida aventurera. Hasta el momento y a través de sus actos Oskar ya ha mostrado su actitud frente al orden y al desorden: Oskar se ha dedicado con su tambor y voz a destruir el orden de la sociedad nacionalsocialista, mientras con su actividad intelectual trata de poner orden al caos, de encontrar principios sólidos por los que guiarse.

Wenn Apollo die Harmonie, Dionysos Rausch und Chaos anstrebte, war Oskar ein kleiner, das Chaos harmonisierender, die Vernunft in Rauschzustände versetzender Halbgott, der allen seit Zeiten festgelegten Vollgöttern außer seiner Sterblichkeit eines voraus hatte: Oskar durfte lesen, was ihm Spaß machte; (BT, 383)

La filosofía de Oskar respecto a las normas establecidas y la guía ofrecida por religiones, mitos, enseñanzas de sabios y mensajes de grandes obras literarias no dista de la actitud picaresca tradicional: lograr sintetizar opuestos, producir un beneficio de las situaciones caóticas y confusas y convertir en caóticas las escenas aparentemente apolíneas y ordenadas. Esta capacidad proteica de rescatar el reverso de la realidad (la visión y el boicot bajo el escenario, la perspectiva desde la parte posterior de la tribuna y desde las faldas de la mesa, así como el viaje ineludiblemente retrospectivo en un momento histórico de olvido colectivo) consigue ‘adionisar’ a Apollo, mientras la visión descrita como “inszenierte Naivität” por André Fischer (1992) —la presentación de unos acontecimientos sin sentido, fragmentarios, monstruosos y caóticos desde la interpretación de una perspectiva marginal que aparentemente recibe esta realidad como una vida de pleno significado coherente— alcanza a ‘apolinear’ a Dionisos. En este doble acto caotizante y armonizante llega la unión con Hermes: al final se impone la ambigüedad, los esfuerzos del protagonista por encontrar el camino parecen llevarle a un laberinto cada vez más sinuoso.

Plano literario: Goethe v. Rasputín y Hamlet v. Yorick

El punto de referencia provisto por Hermes, Apolo y Dionisos permanece reforzado en la novela con la alusión intertextual a dos obras literarias expuestas como opuestas y complementarias entre sí: *Wahlverwandtschaften* (1809) de Goethe y *Der heilige Teufel: Rasputin und die Frauen* (1927) obra de R. Fülöp-Miller. Oskar declara haber basado su educación intelectual para la vida principalmente en estos dos textos —al

margen de las enseñanzas de Bebra—, coordinadas literarias correspondientes a los principios de armonía y pasión representados por Apolo y Dionisos respectivamente.

Dieser Doppelgriff sollte mein Leben, zumindest jenes Leben, welches abseits meiner Trommel zu führen ich mir anmaßte, festlegen und beeinflussen. Bis zum heutigen Tage —da Oskar die Bücherei der Heil- und Pflegeanstalt bildungsbeflissen nach und nach in sein Zimmer lockt— schwanke ich, auf Schiller und Konsorten pfeifend, zwischen Goethe und Rasputin, zwischen dem Gesundbeter und dem Alleswisser, zwischen dem Düsteren, der die Frauen bannte, und dem lichten Dichturfürsten, der sich so gern von den Frauen bannen ließ. (BT, 99)

Frente a la imagen ofrecida del mundo ficticio de *Wahlverwandtschaften* como un compendio de normas para la armonía en la vida y en el amor, así como de Goethe como un juez rígido que sentenciaría desfavorablemente las acciones de Rasputín y el mismo Oskar, la disipada y dionisiaca forma de vida del Rasputín ofrece mayores atractivos y enseñanzas más útiles que Goethe, teniendo en cuenta la existencia de una realidad asimismo más dionisiaca, material y caótica. Sin embargo, y a pesar de la fundamental diferencia en el comportamiento de ambas figuras frente a la mujer, la amalgama y fragmentación de ambos textos queda simbólicamente de manifiesto en la creación —de manos de Oskar— de una nueva obra a partir de estas dos presentadas como polarmente opuestas: tras el paulatino y fragmentario robo de ambos textos —canónicos para la educación de Oskar— de la casa de la profesora Scheffler,

Wenn Oskar mit seinem ungebundenen Buch auf dem Dachboden oder im Schuppen des alten Herrn Heilandt hinter Fahrradgestellen hockte und die losen Blätter der Wahlverwandtschaften mit einem Bündel Rasputin mischte, wie man Karten mischt, las er das neu entstandene Buch mit wachsendem aber gleichwohl lächelndem Erstaunen, sah Otilie züchtig an Rasputins Arm durch mitteldeutsche Gärten wandeln und Goethe, mit einer ausschweifend adligen Olga im Schlitten sitzend, durchs winterliche Petersburg von Orgie zu Orgie schlittern. (BT, 102)

Los dos textos descubiertos de forma individual terminan por convertirse en fragmentos caóticos de una misma obra y se concreta de este modo la idea lanzada previamente por Oskar sobre la complementariedad de textos literarios tan diversos.⁵⁴

⁵⁴ “allzu wurde mir klar, daß auf dieser Welt jedem Rasputin ein Goethe gegenübersteht, daß Rasputin Goethe oder der Goethe einen Rasputin nach sich zieht, sogar erschafft, wenn es sein muß, um ihn hinterher verurteilen zu können.” (BT, 102)

La universal obra inglesa *Hamlet* de William Shakespeare se erige como otra gran referencia intertextual en la novela de Grass. El gran dilema vital al que Oskar Matzerath debe enfrentarse tras la desaparición de su padre legítimo Alfred Matzerath está relatado por el narrador en términos de tragedia, precisamente en un acto de reelaboración de las escenas más significativas y claves de *Hamlet*. Esta obra literaria le servirá a Oskar de un doble referente, pues halla en ella dos ejes opuestos de acción: por una parte su identificación con la duda de Hamlet es plena, pero por otra parte la actitud más práctica ejemplificada por Yorick se le presenta atractiva.

El capítulo titulado “Soll ich oder soll ich nicht” refleja por una parte el decisivo momento positivo del inicio de la madurez física y social de Oskar Matzerath, la aceptación de la responsabilidad familiar y social que ha negado durante veintiún años, y por otra parte se producen ecos de la trama hamletiana de la venganza por el asesinato planeado del padre: en este caso Oskar comprueba la crueldad de su supuesto hijo/hermano Kurt y sospecha su absoluta determinación en el hipotético caso de venganza germánica hamletiana.

als Oskar mit dem neuen »Ich soll!« auf der Zunge und »Ich soll!« im Herzen zu den Totengräbern hinstrebte, da knarrte der Wellensittich, weil Kurtchen ihn getroffen hatte, und ließ blaugelbe Federn. Ich fragte mich, welche Fragestellung wohl meinen Sohn bewogen haben mochte, so lange mit kleinen Steinen nach einem Wellensittich zu werfen, bis ihm ein letzter Treffer Antwort gab. (...) Hatte er [Kurt] sich entschlossen, nun endlich in mir den einzig wahren Vater zu erkennen und zu lieben? Entschloß er sich etwa jetzt, da es zu spät war, zur Blechtrommel? Oder hieß sein Entschluß: Tod meinem mutmaßlichen Vater Oskar, der meinen mutmaßlichen Vater Matzerath nur deshalb mit einem Parteiabzeichen tötete, weil er die Väter satt hatte? (BT, 479-480)

Por tanto, el paralelismo establecido con Hamlet será doble, pues, por una parte, se siente víctima, en el lugar del dubitativo Hamlet y, por otra parte, se considera a sí mismo verdugo, identificado con el rey Claudio, asesino tío usurpador del trono, por tanto justo objeto de la venganza del hijo de Alfred Matzerath, Kurt.

Oskar Matzerath frecuenta asiduamente los cementerios, primero como asistente a entierros y más tarde por su trabajo como lapidario: este gesto relaciona al protagonista, no sólo con Hamlet, sino también, en directa referencia a la escena primera del acto V de la tragedia shakespeariana, con el bufón Yorick. En realidad, el capítulo “Fortuna Nord” muestra un giro absoluto de la mencionada escena hamletiana,

cuando ante los dedos corazón y anular exhumados de una mujer fallecida Oskar se identifica con Yorick, mientras observa los dedos como si de la iluminadora calavera del loco Hamlet se tratase.⁵⁵ La marginalidad de Yorick le brinda más esperanza que la desorientación del pobre individuo asediado por el destino y la tradición férrea de su sangre: la locura bufonesca cortesana de Yorick sirve a usos más pragmáticos que la simulada y desesperada locura de Hamlet ante el complot tramado por el traidor Claudio. Sin embargo, aun sintiéndose más cercano a Yorick, la pregunta final formulada por Oskar será: “Heiraten oder Nichtheiraten, das ist hier die Frage” (*BT*, 547). Los papeles han sido invertidos y/o entremezclados, con lo cual cada figura shakespeariana adopta los rasgos universalmente asignados al otro. Oskar se debate en una decisión determinantemente vital para su integración social y emocional y el hallazgo del dedo corazón y anular —como la calavera de Yorick a los ojos de Hamlet— iluminan su decisión. El matrimonio con Maria, ahora viuda de Matzerath, supondría la maduración social del individuo “monstruoso” boicoteador de la evolución convencional: de esta forma, Oskar se dispone a introducirse en el papel de marido, padre y ciudadano al asumir la responsabilidad del negocio familiar.

Por tanto, en la reelaboración de Oskar, Hamlet es quien guía a Yorick, pero al final Oskar acaba convirtiéndose en el propio Hamlet, ante su fracaso en la integración en una vida normal:

Für mich (...), Oskar Matzerath, Bronski, Yorick, begann ein neues Zeitalter, und ich betrachtete, des neuen Zeitalters kaum bewußt, noch schnell, bevor es vorbei war, des Prinzen Hamlet vergammelte Finger auf meinem Spatenblatt. (...) Maria (...) weigerte sich aber, nochmals und dringlich befragt, eine Ehe mit mir einzugehen.

So wurde aus Yorick kein Bürger, sondern ein Hamlet, ein Narr (*BT*, 546-547)

Esta conversión en Hamlet será traducida en hechos en forma de inmersión en el mundo del arte y en la determinación de buscar refugio en una institución: Oskar vuelve a adoptar el papel de “monstruo” social, de ser exótico digno de ser esculpido y retratado

⁵⁵ “die Finger der Frau berührten mein Herz, auch wenn ich mir die Evakuierte als Mann vorstellte, weil das besser in meinen Kram fürs Entschlüssefassen paßte und für den Vergleich, der mich zum Yorick machte und die Frau —(...)— zum Manne Hamlet, wenn man Hamlet als Mann bezeichnen will.” (*BT*, 546)

en cuadros artísticos, de músico exitoso y excéntrico y caso clínico de trastorno psiquiátrico. En su labor autobiográfica, sin embargo, la vertiente iluminadora, bufonescamente reveladora, así como provocadora de risa y reflexión hacia el mundo y hacia sí mismo, remite al modelo de Yorick. Frente al mundo Oskar puede seguir pareciendo el loco Hamlet, mientras ante el lector el loco se presenta en el papel de Yorick.⁵⁶

* * * *

La asociación de la figura de Oskar Matzerath a una serie de imágenes, mitos y personajes literarios expuestos de forma bipolarmente dialéctica y, según la tradición, clara y opuestamente delimitados produce una primera impresión de escisión interna del protagonista: *BT* permite por medio de variados recursos una radical introspección en la complejísima figura del pícaro y una gran profundización en su interpretación picaresca de la realidad —visión caracterizada por descubrir las contradicciones y los sinsentidos encubiertos y desapercibidos para el individuo medio—; por otra parte, mediante el uso de dichas imágenes, símbolos y figuras literarias se alcanza la imagen de la “*verkehrte Welt*” presente también en la novela picaresca tradicional: tras la “*diseción*” de la realidad y del pícaro, por una parte, se expone la posibilidad y necesidad de armonizar dionisiacamente extremos en principio totalmente opuestos; por otra parte, las realidades aceptadas como lógicas, normales y coherentes terminan por escindirse y revelar su sinsentido.⁵⁷

⁵⁶ A este respecto coincidimos con la afirmación de Thomas y Will: “Oskar ist Spielball und Souverän seiner Umgebung zugleich, er ist Kind und Clown, Kleinbürger und Intellektueller” (Thomas & Will 1969: 93). La dualidad aludida por Thomas y van der Will incide en esta dualidad hamleto-yorickiana

⁵⁷ Gelley califica la obra de Grass como un conglomerado de recursos, actitudes y estilos dispares, pero todos ellos necesarios para reflejar el mundo de *BT*: “What Grass has done in facing the challenge of his subject-matter is to devise strategies of deception and irony directed both at himself and at the reader that recall Rabelais, Swift, or Sterne. Against a society which is massive, unyielding, uncomprehending, where any direct attack must fail, Grass’s weapons are mock-innocence cloaking a savage thrust, madness and fantasy disguising the bitterest of realities. And it is primarily in the language that this mode of parody and assault finds its fullest realization, a language whose perverseness and Baroque prodigality is so different from the carefully modulated styles that we have become used to in recent fiction” (Gelley 1967: 119).

En el relato de Oskar Matzerath las realidades anormales ofrecen una lógica comprensible, mientras que las realidades normales están plasmadas como acciones cuestionadas, lejanas y extrañas. La búsqueda de un significado guiará a Oskar Matzerath a su relato autobiográfico, compuesto por contradicciones; y, sin embargo, al final del mismo la larga serie de dualidades ha dado paso a una multiplicidad caótica y al mismo tiempo integradoramente armónica. El narrador ha fragmentado su realidad vital en las fotos de su “Fotoalbum”, para integrar dichos fragmentos mediante recursos dionisiacamente armonizadores.

4.2.3. Ambiguo contacto con el mundo del arte.

El vínculo entre el pícaro y el arte está basado en dos conceptos: la marginalidad y la libertad creativa. El contacto del pícaro tradicional con el mundo del arte emerge desde el campo artístico socialmente más marginal, es decir, desde el mundo del teatro. De la actuación interpretativa de la supervivencia de cada día, y tras la adquisición de suficiente experiencia en estas lides, el pícaro tiende a sentirse tentado por la marginal vida teatral: además de proporcionar un marco social colectivo al margen de la convención, le brinda la ocasión de ejercitar sus habilidades más cotidianas y recrearse en ellas al margen de fines pragmáticos. Pablos, protagonista de *VB* es el ejemplo más frecuente mencionado por la crítica. Sin embargo, ya Lázaro de Tormes se acerca a la teatralidad en su ejercicio de pregonero, en cuanto a la adquisición de una voz frente al pueblo llano y al contacto con un público desde una posición distanciada.

El contacto establecido por Oskar Matzerath con el mundo del arte presenta una serie de peculiaridades respecto a la novela picaresca tradicional, tanto en la frecuencia (el pícaro tradicional suele tener una experiencia artística puntual) como en la calidad, pues este pícaro del siglo XX experimentará de distintas maneras con variadas artes. En ello tiene gran influencia su particular recepción de los referentes ofrecidos por la tradición en general y de las figuras mitológicas de Apolo y Dionisos en particular: la amalgama de elementos dispares será su mayor punto de referencia, primer ejemplo del cual será la presentación de sus más tempranos actos destructivos como arte. La

afirmación de Oskar se convierte en la fulminante negación de la esencia misma del arte, cuando menos la reinterpretación del arte.

La fase infantil del protagonista está marcada por una doble actividad artística en cuanto a creación y destrucción se refiere: por una parte, en la vertiente creativa, en el caso de Oskar Matzerath se cumple la sentencia popular sobre el carácter innato del actor, pues al arte del disimulo es innato en él y el niño nace dispuesto a ello; por otra parte, las circunstancias, de una forma material o situacional, despiertan en él su capacidad destructiva en términos musicales, revelándole las posibilidades destructivas del tambor y la propia estridente voz.

La independización de Oskar del hogar familiar se produce con el exclusivo deseo de incorporarse a la compañía teatral circense dirigida por Bebra: en esta etapa muy importante en el proceso de aprendizaje de Oskar se unirán las tres facetas, la vertiente creativa de la interpretación con la doble destrucción del tambor y la voz. Oskar Matzerath adopta la ficticia identidad de Oskarnello Raguna frente al público y actúa como ‘tambor vitricida’: la simulación de una falsa identidad queda ahora relegada a sus actuaciones, mientras en el microcontexto del teatro de Bebra no necesita interpretar entre sus semejantes.

La dialéctica entre creación y destrucción en el arte se une a otra oposición dual establecida entre actividad y pasividad: de una primera relación artísticamente activa —o reactiva— respecto al mundo, Oskar Matzerath pasará a convertirse en objeto mismo del arte. La participación del protagonista de *BT* en el mundo artístico en esta tercera fase no se deberá a sus acciones, sino a su naturaleza física y su enigmática mirada dignas de ser captadas por el arte. Apartado del tambor —presencia continua del pasado y voz de una conciencia manchada— y despojado de su prodigiosa voz, Oskar experimenta la incapacidad del arte por capturar su verdadera naturaleza hasta que su figura es complementada por Ulla. Como resultado de sus posados en pareja serán posibles los cuadros “Fauno y Ninfa”, “La Bella y la Bestia”, “La Dama y el Unicornio”, “Madonna 49”: en todos ellos Oskar representará el principio opuesto/complementario a Ulla, hasta el punto de posar paradójicamente como Niño Jesús desnudo en una escena erótico-maternal sobre el muslo de Ulla, imagen de la

Virgen Maria. Este último posado, en el que Oskar está caracterizado como imagen de la inocencia en su unión materno-filial, será culminado, no obstante, en la última sesión, con la incorporación de un elemento discordante: el tambor. Tras varios años de renuncia al tambor en un gesto de crecimiento psicológico y olvido de la culpa del pasado, la última obra de arte pictórica con intervención pasiva de Oskar presenta la latente escisión de su interior, concreta una vuelta al pasado: por una parte, Oskar forma parte de una imagen dual de la Sagrada Familia; por otro lado la figura de Oskar no es completa sin el tambor. Oskar, al fin y al cabo, es tan sólo un fragmento del cuadro, del mismo modo que Oskar es parte fragmentaria del relato dictado por ese mismo tambor, aunque simultáneamente esta figura parcial proporcionará el marco general al relato.

La contrapartida activa a esta fase pasiva, en la que tiene lugar el involuntario e impuesto reencuentro con la culpa del pasado, se produce durante la carrera musical del protagonista e integra una dualidad más en la relación de Oskar con el arte. La invasión de la presencia del pasado tras la reaparición del tambor en la vida de Oskar será reelaborada para crear música en el momento recibida como transmisora de significado e impresiones y provocadora de emociones en el público. Por primera vez, el dolor y la culpa darán un fruto creativo que vuelve a los orígenes artísticos de Oskar: con el tambor recordará y recreará el pasado que el público alemán de la posguerra intenta olvidar; ineludiblemente vuelve a él aquéllo de lo que ha huido y en esta fase de maduración personal, y no por ello menor pragmatismo picaresco, se esfuerza por conciliar su actividad y el reconocimiento social. Esta culminación artística de Oskar presenta, no obstante, visos de ambigüedad respecto a la trayectoria ideológica expresada por Oskar desde el comienzo de su vida: a pesar de la imagen de excentricidad hábilmente explotada con fines comerciales, la admiración social y la rendición de Oskar ante el poder dominante y ante el camino tomado por Bebra confirman el abandono de los principios vitales más básicos en Oskar. La marginal concepción de su arte destructiva como creación de su respuesta al destino trazado, su mirada camuflada desde los rincones más ocultos y desapercibidos, su consideración de la rotura de los cristales como expresión de la conexión artística con los edificios oficiales afectados y como ofrecimiento de autoconocimiento intelectual del prójimo

quedan relegados, incluso descartados, cuando Oskar acepta entrar en el mecanismo corrupto del poder, simbolizado en este caso por la gran empresa discográfica regentada por el igualmente corrupto Bebra, una vez rebelde e idealista maestro del protagonista.

Como el pícaro tradicional en el llamado “segundo despertar” —o reflexión religiosa, filosófica y moral sobre su picaresco proceder en pos del medro—, el encuentro y la amistad entablada con Vittlar le señalan a Oskar los aspectos negativos y absurdos de su acomodado, socializado, envidiado y exitoso presente —tal como su mirada a la sepultura de Alfred Matzerath le muestra su estéril aferrarse a la niñez. Desde esta valoración de Oskar surge la decisión de unir una vez más el arte interpretativa teatral y musical, pero en un espacio reducido, cálido, aislado del sistema, en la reclusión de una institución mental. Desde este espacio continúa su interpretación frente a cuidadores y médicos, mientras desde su tambor y a través del relato reúne todos sus fragmentos vitales para armonizarlos y darles sentido desde su punto de vista subjetivo.

La finalidad de este último acto artístico, a diferencia de los motivos que inducen al pícaro tradicional a escribir su autobiografía, no presenta ninguna relación con intereses sociales. La reivindicación proclamada al comienzo de su relato se eleva a un plano artístico aunque en clara conexión con el prestigio social dominante en la literatura: en un retorno al desafío literario lanzado por la novela picaresca en el siglo XVI la presentación de la empresa autobiográfica por parte de un enfermo recluido en un sanatorio sitúa en el centro del relato a un protagonista descrito como antiheroico por la convención literaria y como carente de credibilidad por la convención médica. Oskar defiende la relevancia de figuras aparentemente insignificantes y antiheroicas —Bruno Münsterberg y él mismo— quienes, no obstante, son los únicos en encontrar un significado al mundo que a los demás ojos parece carecer de ello: “Wir beide sind Helden, ganz verschiedene Helden, er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch; und wenn er die Tür aufmacht, sind wir beide, bei aller Freundschaft und Einsamkeit, noch immer keine namen- und heldenlose Masse” (*BT*, 10).

5. THE HORSE'S MOUTH

HM (1944) se ha convertido en la novela más conocida y más ampliamente estudiada de Joyce Cary. Tanto el autor como su obra han sido objeto de análisis e intentos de contextualización en el tiempo y en el espacio literarios, sin que la crítica haya llegado a una calificación consensuada. Este novelista irlandés, aun sin haber alcanzado la fama y categoría literaria de James Joyce o Joseph Conrad en la historia de la literatura británica, disfrutó, sin embargo, de cierto éxito literario. Robert Bloom se lamenta: “We have come to a point, at any rate, where to approach Cary’s novels at all is to be concerned inescapably, with his failure, by and large, to interest the best critical minds of our time” (1962: vii). Tras su inicio tardío en la creación literaria, recreó algunos de los avatares de su vida pasada¹ que le proporcionaron base suficiente para una variedad de obras literarias: entre sus obras se pueden encontrar novelas cuya acción tiene lugar en África y cuyos temas giran en torno a la violencia de una sociedad escindida (*The African Witch*, *An American Visitor* y *Mister Johnson* entre otros); por otra parte, Joyce Cary no renuncia a escribir sobre tipos humanos y sociales de la sociedad británica de entreguerras (*Herself Surprised*, *To be a Pilgrim* y *HM*).

¹ Bloom resume al inicio de su estudio sobre la novelística de Cary los episodios más importantes de su vida hasta su asentamiento definitivo en Oxford: su vida hasta el inicio de su carrera literaria está compuesta por su formación artística en pintura en Edimburgo, sus estudios de derecho en Oxford, su experiencia parisina, su participación en la Guerra de los Balcanes (1912-1913), su misión como magistrado en el servicio Nigeriano, su participación en la campaña contra Camerún (1915-1916) y sus graves heridas de guerra que finalmente le obligarán a volver a Europa (Bloom 1962: 1). Para un estudio más amplio de la biografía de Cary, véase Malcolm Foster (1968).

La narración en primera persona por parte de un narrador de avanzada edad forma parte de una serie de rasgos que *HM* posee en común con las otras dos novelas integrantes de la primera trilogía de Joyce Cary: *Herself Surprised* (1941) y *To Be a Pilgrim* (1942). Denominada como “novela múltiple” por Jack Wolkenfeld² por la tan bien ensamblada estructura internovelística de la trilogía, las tres novelas comparten personajes, aproximado periodo temporal y ciertas acciones, relatadas, no obstante, por distintos narradores. El diseño formal de la trilogía ha sido considerado una innovación (Bloom 1962; Noble 1973). En las tres novelas se presenta al lector un narrador (narradora en el caso de *Herself Surprised*) en algún modo marginal y se dispone a relatar los episodios más significativos de su propia vida, así como los fragmentos percibidos de las vidas ajenas. Alan Warren Friedman ha estudiado esta trilogía como una novela multivalente, siendo ésta “a work of fiction whose hallmarks, (...) are its expressing an overt consciousness of itself as artifact and its juxtaposing of different ethical perspectives” (Friedman 1978: 2). La multivalencia implica una variedad de perspectivas sobre la realidad, con la consecuente confusión moral, afirma Warren Friedman: las perspectivas únicas ofrecidas en *Herself Surprised*, *HM* y *To Be a Pilgrim* representan distintas verdades presentadas como las únicas. Mediante la multivalencia se llega —no al relativismo amoral— sino al pluralismo multimoral, reflejo de un deseo de abarcar voces irreconciliables y dispares que proclaman autoridad. Cada uno de los integrantes de la primera trilogía de Cary —más adelante escribió otra formada por *Prisoner of Grace* (1952), *Except the Lord* (1953) y *Not Honour More* (1955)— ofrece nuevas perspectivas de la realidad sin desacreditar totalmente las visiones de los demás.

Esta aportación de la novela “múltiple” o “multivalente” a la narrativa inglesa del siglo XX ha sido apreciada en la crítica y considerada como una contribución equiparable a las de sus coetáneos D.H. Lawrence, Joyce, Woolf y Conrad (Noble 1973;

² La tendencia de Cary a escribir trilogías con los mismos personajes, aproximadamente el mismo periodo, pero con distintos narradores en cada novela refleja en opinión de Jack Wolkenfeld la peculiar visión del autor sobre la vida: “One reason, for instance, why Cary moved so naturally toward the multiple novel is that he saw reality as made up of a number of fragments. His use of the multiple point of view corresponds to his conviction that an individual can only grasp one portion of that reality. The interlocking of the segments grasped by the various points of view, on the other hand, corresponds to an equally strong conviction that there is a single objective reality” (Wolkenfeld 1968: x).

Hardy 1954). Pero a pesar de poseer rasgos formales en común —el uso del *stream of consciousness* como en las novelas de Joyce y Woolf, y la magistral elaboración de imágenes como en la obra de Lawrence y Conrad—, las novelas de Joyce Cary escapan de los paradigmas ofrecidos por las tres grandes figuras mencionadas. *HM* y las demás obras han sido relacionadas la tradición de la novela inglesa de los siglos XVIII y XIX: frente a la experimentación formal llevada a cabo por los escritores ingleses coetáneos, Cary parece mantener una técnica narrativa tradicional, convirtiéndolo en un autor literario “no-moderno”. Especialmente la dimensión humorística y la forma tomada de la autobiografía para las novelas que componen la primera trilogía de Cary remiten a la tradición inglesa picaresca del siglo XVIII: esta descripción parece ajustarse especialmente a *Herself Surprised* y *To Be a Pilgrim*.³ La novela que ocupa este estudio, no obstante, presenta innovaciones técnicas como el monólogo interior, pasajes de *stream of consciousness* y desajustes temporales, con lo cual la definición de *HM* ofrece cada vez mayores obstáculos.⁴ La asociación de la obra de Cary con el estilo narrativo tradicional representado por Defoe, Fielding, Dickens o Trollope no deja de establecer cierta relación de parentesco con la tradición picaresca, en especial respecto a *HM*. Esta observación ha sido, no obstante, rechazada desde el estudio llevado a cabo por Alexander Blackburn:

A number of critics have placed *The Horse's Mouth* within picaresque tradition. (...) Criticism of this kind tells us more about confusion in literary vocabulary than about the art of Joyce Cary. *The Horse's Mouth*, it is true, exhibits certain affinities to the episodic fictions of Defoe, Fielding, or Dickens, and the character of Gulley is flavored with delightful roguery as well as with aspirations to convert patterns of social failure into triumphs of honored acceptance. These affinities and ingredients, however, do not make *The Horse's Mouth* a picaresque novel nor its hero a picaro. (Blackburn 1979: 211)

HM presenta, por tanto, una indefinición tipológica atractiva desde el punto de vista crítico: se ajusta a ese desconcierto que en su tiempo suscitó *LT* y sólo la eficaz comparación con la tipología de la novela picaresca tradicional española podrá ofrecer

³ Bloom establece una relación directa entre *Herself Surprised* y *MF* al considerar a la segunda prototipo de la primera; del mismo modo señala el parentesco entre *To Be a Pilgrim* y *Pilgrim's Progress* (1648) de John Bunyan, escritor de obras picarescas en el siglo XVII (Bloom 1962: 49-53).

⁴ Estas características prueban la relación entre la novela de Cary y la novela modernista inglesa. Para una panorámica sobre el *modernism*, véanse, entre otros, Bradbury & McFarlane (1989); y Ellmann & Feidelson (1965).

una conclusión convincente sobre su pertenencia a la serie de novelas europeas del siglo XX herederas de la tradición picaresca comenzada en España y extendida a diversos países de Europa en el siglo XVII.

5.1. Reinterpretación de los rasgos considerados “antipicarescos”.

5.1.1. Ausencia de claro dualismo temporal.

El esquema narrativo de la novela picaresca tradicional muestra con claridad las distintas fases vitales del protagonista, estableciendo de forma clara dos líneas cronológicas: el pasado del protagonista y el presente del narrador. El relato autobiográfico de Gulley Jimson también muestra una vida caracterizada por la superación de distintas etapas vitales, profesionales y artísticas. El veterano pintor protagonista de *HM*, sin embargo, no opta por la tradicional línea narrativa estructurada en episodios secuencialmente ordenados desde su nacimiento hasta su presente; antes bien, el relato estará centrado principalmente sobre los últimos años, incluso meses de la vida del pintor, y el resumen de su pasado está llevado a cabo a través de saltos ocasionales más o menos extensos al pasado.

Estas retrospectivas aparentemente escapan a una planificación narrativa de un autobiógrafo; las alusiones de Jimson a su propio pasado responderán a asociaciones de ideas, recuerdos espontáneamente surgidos en el protagonista o apartes del narrador, todo ello muestra de la evolución ya alcanzada por la técnica narrativa inglesa hacia mediados del siglo XX. La alternancia de la narración de experiencias de un pasado más lejano con el relato de los acontecimientos de la última etapa vital de Gulley Jimson tras la salida de la cárcel aporta un nuevo esquema narrativo al paradigma picaresco: el constante movimiento narrativo entre distintos puntos temporales del pasado o presente propone una lectura más activa, el lector no debe dejar de mantenerse alerta ante las variadas alusiones del narrador; además, la impresión lograda a través del esquema narrativo de la novela pasa por la misma inestabilidad experimentada por el protagonista en su vida.

El punto de vista subjetivo y socialmente marginal sigue vigente en *HM*, además del hecho de que el título— traducible como ‘de buena tinta’, ‘según versión del mismo interesado’, incidiendo así en la autoridad de la voz que habla — indica la continuación de la novela en la tradición picaresca en cuanto al tono de veracidad y autenticidad de la historia relatada: en el transcurso del relato de Jimson el lector accederá a la vida del protagonista a través del propio afectado, el punto de vista coincidirá con el actor y ninguna visión superior perteneciente a la autoridad poseerá la “verdad” de los hechos relatados. Al igual que el pícaro tradicional, Jimson es un individuo marginal perseguido por la autoridad, pero incluso en esa circunstancia el relato está creado “straight from the horse’s mouth”.

La narración en primera persona presente en *HM*, por tanto, se ha adaptado al panorama literario, intelectual y social del siglo XX: las acciones narradas en el pasado han de ser cronológicamente ordenadas por el lector; el relato está presentado como unas memorias,⁵ en lugar de una “vida”; el narrador permite al lector descubrir su situación del presente y sus intenciones para el futuro sólo entre líneas. Sin embargo, el resultado final del relato se corresponde con la composición de un mosaico que da como fruto una imagen completa, aunque caóticamente fragmentada, de una vida. Blackburn reconoce en *HM* una forma en cierto modo tomada de la autobiografía, aunque insiste en las innovaciones incluidas: “Cary’s use of mock-autobiography in this novel does not in itself indicate picaresque tradition, but it does help to explain what is happening to the myth of the picaro in contemporary literature” (Blackburn 1979: 211).

En consonancia con una lectura y estructura más sofisticadas y dinámicas, el relato autobiográfico de *HM* presenta un inicio *in medias res*. El narrador de la novela picaresca tradicional se dispone a relatar las experiencias, los pensamientos y el continuo aprendizaje de su pasado desde una supuesta actitud de reforma. Teniendo en cuenta que la convención de la forma de la autobiografía fue inaugurada por la novela picaresca tradicional en cuanto a su uso ideológico, estético y literario con un contenido

⁵ “If, while I am dictating this memoir, to my honorary secretary, who has got the afternoon off from the cheese counter, I may make a personal explanation, which won’t be published anyhow; I never meant to be an artist.” (*HM*, 55) Nótese la paradójica profesión atribuida al secretario encargado de redactar las memorias del artista Gulley Jimson.

ficcional, es necesaria en ese punto de la historia literaria la exposición de un contexto de ficción justificador para un relato autobiográfico de un pícaro. Por tanto, el narrador picaresco de los siglos XVI y XVII inicia su discurso proporcionando a su audiencia o destinatario de su relato autobiográfico ciertos datos necesarios para contextualizar una fórmula narrativa innovadora en la ficción del momento y sorprendente para el lector.⁶ Gulley Jimson, en cambio, comienza su relato sin ninguna presentación previa de sí mismo, ni de su labor autobiográfica; el lector del siglo XX es estimulado de una forma distinta a la novela picaresca tradicional: es situado en un punto determinado del pasado, en un lugar determinado de Londres, sin que el narrador haya facilitado ninguna información sobre sí mismo, ni sobre su situación en el presente:

I was walking by the Thames. Half-past morning on an autumn day. Sun in a mist. Like an orange in a fried fish shop. All bright below. Low tide, dusty water and a crooked bar of straw, chicken boxes, dirt and oil from mud to mud. Like a viper swimming in skim milk. The old serpent, symbol of nature and love. (*HM*, 1)

Frente a la directa relación establecida entre el autobiógrafo picaresco y su destinatario, el lector de esta novela de Cary recibe al comienzo del relato un vacío de información respecto a la figura del narrador. El lector deberá recopilar los dispersos datos facilitados por el narrador para recuperarse de su desorientación: el narrador ofrece un primer contacto con un espacio muy concreto, pero con un personaje y narrador desconocidos. El eje formado en la novela picaresca por el presente del narrador, aunque ambiguo y vago, está ausente en *HM*, por lo que el relato en su conjunto será construido y recibido de distinta forma.

⁶ Nótese la convención establecida respecto al comienzo de una novela picaresca tradicional. Los ejemplos representativos de ésta incluyen siempre una introducción que sitúa al lector en el plano de un narrador dispuesto a retroceder en sus recuerdos para relatar su propia vida. Lázaro inicia su relato facilitando su nombre y el de sus progenitores: “Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca.” (*LT*, 12). Guzmán explicita su intención de contar su vida: “El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta priesa para engolfarte en ella...” (*GA*, 125). Pablos comienza indicando su lugar y familia de origen: “Yo, señora, soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo (Dios le tenga en el cielo), fue tal como todos dicen, de oficio barbero,” (*VB*, 73). Simplicius nos sitúa en su presente de narrador maduro al aludir a la sociedad coetánea: “En los tiempos que corren, que muchos consideran como los últimos, se da entre la gente humilde una epidemia que los pacientes que la sufren —y tanto han raído y regateado— tan pronto poseen cuatro cuartos en su faltriqueras, lucen ropajes extravagantes a la última moda, con miles de cintas de seda.” (*SS*, 51)

Ya ha sido destacado el hecho de que en la novela picaresca la tensión típicamente picaresca entre *erzählendes Ich* y *erlebendes Ich* comprende, tanto una distancia temporal, como una pretendida disociación entre el protagonista condenable y el narrador presumiblemente reformado. Esta tensión, no obstante, está manifiestamente complementada por la relación interdependiente entre el pasado y el presente: la función presente narradora del pícaro es consecuencia de su pasado, es decir, responde a la necesidad del pícaro maduro de justificar, explicar, confesar, ejemplificar, o incluso presumir de su pasado. En esta misma línea y en alusión a toda la trilogía de Joyce Cary, Wolkenfeld emplea el término de “apología”: “Each individual volume is essentially an *apologia* —a conscious attempt by each character to explain his general attitude toward life” (1968: 21). El relato autobiográfico de Gulley Jimson entra en un marco de justificación, a la vez que celebración, de acciones criticadas.

HM ofrece una estructura y una situación de autobiografía más veladas. La tensión entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* ofrece una serie de características más complejas y entretajadas de una forma distinta: la forma tomada de la autobiografía no posee unos rasgos tan lineales, ni las expectativas del autobiógrafo Jimson son las mismas que las del narrador picaresco tradicional. En *LT*, *GA*, *SS* y *VB* es significativa la presencia de un narrador maduro, recopilador de los sucesos más importantes de su propia vida, pues proporciona una referencia vaga de un presente que aún va desarrollándose en el transcurso del relato autobiográfico. El narrador picaresco traza ambiciosos proyectos para el futuro tras la redacción de su autobiografía: el lector recibe alusiones a un futuro posterior al final del relato, y, por consiguiente, es posible unir la figura del narrador a la del actor al final de la novela picaresca. Este final abierto y las referencias a un futuro son menos plausibles en *HM*. Al final del relato el protagonista yace en el interior de una ambulancia a consecuencia de un ataque al corazón tras el derrumbamiento de un edificio en cuya pared el artista estaba creando una obra de arte pictórica: los propósitos de enmienda y las afirmaciones respecto al inicio de una nueva fase en la vida dan paso en la novela de Cary al peculiar balance de la vida, aparentemente en las proximidades de la muerte. Las últimas reflexiones de la novela están plasmadas en una conversación entre el joven Nosy, discípulo de Gulley

Jimson, una enfermera religiosa y el propio protagonista. Además del recuerdo de las experiencias más memorables, reducidas a la vertiente artística de su vida, Jimson lanzará lecciones a su discípulo:

“Walls have been my salvation, Nosy, not forgetting the new types of plaster board. (...) Yes, I have been privileged to know some of the noblest walls in England, but happy fortune reserved the best for my last —the last love of my old age. (...) Yes, boys, I have to thank God for that wall. And all the other walls. They’ve been good to me. The angel, in fact, that presided at my birth —her name was old Mother Groper or something like that— village midwife. Worn out tart from the sailor’s knocking shop. Said, little creature born of joy and mirth. Though I must admit that poor Papa was so distracted with debt and general misery that I daresay he didn’t know what he was doing. And poor Mamma, yes, she was glad to give him what she could, if it didn’t cost anything and didn’t wear out the family clothes. And I daresay she was crying all the time for pity of the poor manny and herself too. Go love without the help of anything on earth; and that’s real horse meat. A man is more independent that way, when he doesn’t expect anything for himself. And it’s just possible he may avoid getting in a state.” (HM, 310-311)

Paradójicamente, los últimos pensamientos de Gulley Jimson en su relato aluden, por una parte, a los muros que han albergado sus obras pictóricas y, por otra, al muro que ha propiciado, con su derrumbamiento el ataque al corazón. El relato autobiográfico es interrumpido, no obstante, sin ninguna advertencia. Su final no está indicado de ninguna manera por el narrador, en cuanto que la acción simplemente llega a su fin. La reconciliación de la figura protagonista y narradora de la novela picaresca se produce al final del relato,⁷ tras un periodo de tensión. Jimson no propicia, por el contrario, esta

⁷ Véanse los finales de las novelas picarescas tradicionales: “Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso; (...) Desta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa.

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna.” (LT, 134-135); “Aquí di punto y fin a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos.” (GA, II, 480); “determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, haber si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte.

Y fueme peor, como vuestra merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres” (VB, 256); “me encaminé hacia otra espesura y volví a reanudar mi antigua vida del Spessart. Si perseveraría hasta el final, como mi difunto padre, quedaba aún por saber.

Que Dios nos otorgue a todos su gracia para poder conseguir de Él, lo que es nuestra mayor preocupación, a saber, un bienaventurado” (SS, 485). De una forma u otra el narrador de la novela picaresca tradicional logra abstraerse de la mera acción al final de su relato, para concluir con una reflexión u observación en la que incluye la alusión a un futuro y la presencia del lector. De esta forma queda cerrado el marco comunicativo que ha sido abierto al comienzo de la novela, y, por lo tanto, se considera al protagonista pícaro al final del relato como parte del narrador.

tensión entre su labor narradora y experimentadora, por lo que el fin de su relato está presentado de forma tan abrupta como el mismo comienzo.

En la novela de Cary la tensión entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* —concretada en la novela picaresca en una oposición entre la ingenuidad, inexperiencia y errores del pícaro personaje y la reflexión, experiencia y reforma del narrador— se encuentra desplazada hacia un mismo plano (*Erleben*). Frente al vacío de información sobre Jimson narrador, el personaje está desarrollado de una forma más amplia, con una destacada tensión en sí mismo. Mientras el pícaro tradicional separa su identidad ante el mundo exterior (*erlebendes Ich*) de la verdadera identidad que supuestamente refleja en su relato autobiográfico (*erzählendes Ich*), en el personaje protagonista Gulley Jimson se aprecian dos figuras ya en el plano de la historia. Gulley Jimson desempeña un doble papel en su avanzada madurez creando así distintas identidades: por una parte, se encuentran las acciones, pensamientos y razonamientos de un artista de edad avanzada que lucha por sobrevivir cada día y, por otra parte, está la voz de la experiencia que aconseja al adolescente Nosy sobre la vida y el arte. La labor reflexiva, enjuiciadora y ejemplificadora del narrador de la novela picaresca ha sido trasladada en la novela de Cary en gran parte a la labor asesora de Jimson respecto al joven aspirante a artista. Afirmaciones similares a las frases valorativas, de arrepentimiento y reforma presentes en el relato del pícaro tradicional pueden ser halladas en los diálogos mantenidos entre el maestro y el discípulo:

“Now look here, Nosy, you’re on the road to ruin. Do you want to break your mother’s heart, and your wife’s heart, and your children’s hearts, unless they’re all bastards and stand on their own feet. I know what I’m talking about. My son Tommy was a scholarship boy —went to Oxford, and now he’s a gentleman. (...) And how did he do it? From sticking to the books. And what do you think would have happened to Tommy if he’d begun to play around with all this art nonsense. I told him. I said, ‘If I catch you you drawing or painting, Tommy I’ll skin you with a blunt rake. Art and religion and drink. All of them ruin to a poor lad...’” (*HM*, 38)

Frente a este primer consejo ofrecido por Gulley Jimson a Nosy el lector comprueba el totalmente opuesto comportamiento del propio Jimson en su vida: predica tanto a su hijo Tommy como a Nosy el perjuicio del arte, de la religión y la bebida; no obstante, su propia vida está frecuentada por todos estos elementos. En el pasado ha rechazado una

vida estable y respetable por la creación artística, basada precisamente en temas bíblicos, y desahoga sus frustraciones con la bebida. La experiencia adquirida en el pasado ya no le es útil a Jimson para reformar su propia vida, pero sí para poder transmitir a la siguiente generación los logros conseguidos y advertirles de los errores cometidos. En definitiva, se trata de la misma finalidad aseverada por el pícaro tradicional. Asimismo, se genera la misma irónica relación picaresca entre las palabras pronunciadas y las acciones cometidas.

Jimson tratará de establecer ante Nosy la frontera entre su pasado y su presente, del mismo modo que el narrador picaresco de los siglos XVI y XVII se esfuerza ante su lector. Las técnicas para marcar esta distancia entre Jimson artista y Jimson consejero de Nosy coinciden con las empleadas en la novela picaresca tradicional. Como primera técnica se puede aludir el uso que el protagonista hace de la tercera persona al referirse a sí mismo en el pasado y en su faceta artística:

“I'll tell you a secret. Jimson never was an artist. He's only one of the poor beggars who thought he was clever. Why, you know what the critics said about his pictures in 1908—that's thirty years ago. They said he was a nasty young man who didn't even know what art was, but thought he could advertise himself by painting and drawing, worse than a child of six—and since then he's gone off a lot. (...) He's a fraud. Don't you have anything to do with him” (*HM*, 16)

Además de distanciarse a sí mismo de la figura del artista Jimson a los ojos de Nosy, y por consiguiente a los ojos del lector, en su referencia al progenitor establece una gran diferencia entre el arte de su padre y sus propias obras. Desvincula el verdadero arte del marco de la academia de las artes, del reconocimiento social de sus coetáneos y de una vida de bienestar. Presenta a su padre como un verdadero artista, mientras critica con dureza su propia creación. De este modo, y en el análisis de la relación establecida entre Gulley Jimson y Nosy, se obtiene la escisión de una misma figura entre varias identidades: en primer lugar se encuentra el Gulley Jimson que niega su propia identidad ante Nosy; en segundo lugar, la imagen criticada y distanciada ofrecida a Nosy de sí mismo, y, por último, la imagen paterna, la cual representa en las enseñanzas dirigidas a Nosy al verdadero artista.

Desde la visión distanciada del consejero Gulley Jimson son observados tanto el artista Gulley Jimson como su padre, el viejo Mr. Jimson. La voz de la experiencia

opone ambas figuras en términos de arte, de modo que Nosy es inducido a aspirar a convertirse en un verdadero artista como el viejo Mr. Jimson, no en un fraude como Gulley Jimson. La imagen del viejo Jimson está retratada como la oposición a las tendencias artísticas surgidas a finales del siglo XIX, como una dura crítica a la convención artística que termina por dominar el panorama inglés y que deriva en el arte moderno. El viejo Jimson representa el arte tradicional (“He painted people with their noses right between their eyes” (*HM*, 17)) y en la defensa de su arte Gulley Jimson adopta la voz de la crítica tradicionalista contraria a los “ismos”. Aunque él mismo haya creado cuadros impresionistas y en el momento se encuentre en el proceso de creación de una imagen moderna de la caída de Adán y Eva, en sus conversaciones con Nosy el protagonista de la novela encarna la postura opuesta: “Look at the awful disgusting pictures Jimson paints —look at that Adam and Eve— worse than Epstein or Spencer. Absolutely repulsive and revolting, as Dickens said about Millais. A shocking thing. Thank God Jimson’s papa never saw it” (*HM*, 18). La tradición queda así antepuesta a la innovación, a la ruptura; sin embargo, el artista Gulley Jimson en su obra ha apostado por esto último. Las acciones, una vez más, contradicen las palabras del maestro: Nosy supuestamente tiene acceso a ambas, del mismo modo que el lector de la novela picaresca tradicional conoce tanto las acciones del pícaro como las palabras del narrador aparentemente reformado. La ignorancia e inocencia de Nosy frente al experimentado Gulley Jimson es equiparable al estado del lector al enfrentarse al narrador picaresco.

La alusión de Gulley Jimson a sí mismo en tercera persona —tal como ha quedado constatado en las citas anteriores— se produce primordialmente en los diálogos, exceptuando casos aislados de estilo indirecto libre. Esto no sucede, no obstante, en un afán de destacar su indefensión en determinados momentos de su pasado, tal como se producía en la novela picaresca tradicional, sino antes bien en situaciones en las que Gulley Jimson desea plasmar los pensamientos de su amante Sara respecto a él. El estilo indirecto libre le facilita la introducción en pensamientos ajenos, al mismo tiempo que la objetivación de sí mismo:

Poor old Sall’s face the first time I hit her. She couldn’t believe it. Dear little Gulley to punch a lady on the neb. A flap on the tap. And when she’d done so much for *him*. Given up

everything for *him*. What unkindness. What ingratitude. All those tactful arrangements and nice comfortable little formulas just thrown away. (La cursiva es nuestra, *HM*, 45-46)

En el relato de este episodio de violencia infligida a Sara por parte de Jimson se ha producido la disociación entre la voz narradora de Jimson y el punto de vista de Sara. Por tanto, el propio narrador, por cuya iniciativa conoce el lector el episodio, será inculcado por el hecho, al abstenerse de introducir su versión y razonamiento. Sara aparece como víctima, cuando en puntos anteriores del relato ella misma ha sido descrita como una auténtica pícara. Más adelante Jimson llegará a justificar sus propias reacciones violentas con las provocaciones recibidas por su amante.⁸

Una segunda técnica para alcanzar el distanciamiento entre el Jimson artista y el Jimson que reflexiona sobre su pasado será la introducción de fragmentos líricos provenientes de la obra literaria de Blake. Integrados en la narración en primera persona, los fragmentos de poemas narrativos blakeanos exponen escenas de personajes. Así, el lector puede relacionar en algunas ocasiones las figuras de los fragmentos citados con el protagonista de la novela y recibir una imagen más objetivada de Gulley Jimson. La intertextualidad y la identificación de Jimson con la imagen insertada es emprendida por el narrador, sin embargo, bajo el signo de la negación: en este aspecto se debe recordar que esta tendencia es claramente picaresca, en cuanto que el punto de partida del relato de Lázaro de Tormes es precisamente la negación de las acusaciones públicas, las cuales terminan siendo irónicamente confirmadas en el transcurso del relato. El pícaro tradicional trata de disociar su imagen pública condenada de aquella verdadera identidad de su madurez. Jimson trae a su relato imágenes que declara opuestos a su propia identidad.

⁸ Sara también justificará su violencia en el transcurso de su propio relato en *Herself Surprised*: “Now I daresay I ws so angry and so upset that I didn’t pick my words, or consider how Gulley might be feeling. (...) No man can see his life and work thrown away without a pang, and Gulley was already gray. (...) So then he turned savage and told me that if I said another word, he would hit me. And I daresay I said the word, for he gave me the worst beating of all. I was so obstinate, indeed, that even while he was punching me with all his might, I was full of bitterness and anger against the dramatic society and the village and the churchwardens, and all the world;” (Cary 1961: 126-127). Aunque Sara insiste en la bondad innata de Gulley Jimson (“he carried his own burden, which was a heavy one; and even if he was cruel, it was only when driven mad.” (Cary 1961: 161), el tono de la narradora y las acciones relatadas destacan la gratuidad de la violencia ejercida.

En relación al extrañamiento que experimenta ante tres visitantes legos que observan, sin apreciar, su obra inacabada de Adán y Eva, Gulley Jimson recuerda un fragmento blakeano, procedente de “The Mental Traveller”. Sin embargo, Jimson niega que su situación sea la misma, niega la identidad entre él mismo y Blake:

Come, I said, you're not one of those asses who takes himself seriously. You're not like poor Billy, crying out:

I've traveled through a land of men
A land of men and women too
And heard and saw such dreadful things
As cold earth wanderers never knew.

Which probably means only that when Billy had a good idea, a real tip, a babe, some blue-nose came in and asked him why he drew his females in nightgowns. (*HM*, 41)

El narrador niega el paralelismo entre la incompreensión sufrida por William Blake —la superficialidad de los críticos de su época, interesados en detalles insignificantes como la selección de las vestimentas retratadas por Blake— y el extrañamiento y los ataques recibidos de la crítica. Pero, nada más negar este paralelismo entre Blake y él mismo, la acción contradice las palabras del narrador y destaca esa identificación:

And making a strong manly effort, I opened my mouth, smiled my charming smile from ear to ear, and was just about to say that the weather was colder but on the whole the rain might be expected to keep off, or not, perhaps.

When Blue-nose gave another sniff and said, “I notice that it is the fashion for modern artists to paint the female limbs very large. I must not say that there appears to be a cult of ugliness—I merely stand to be instructed.” (*HM*, 41)

Las observaciones del visitante aludido como “Blue-nose” coinciden con las demandas reduccionistas de los críticos de Blake y, por tanto, esta figura que aparece en el fragmento de “The Mental Traveller” incluido en este punto del relato de Jimson podrá ser identificada con él.

Del mismo modo, Jimson recurrirá a este poema para destacar su cansancio físico y artístico y retratarse a sí mismo como una sombra anciana que vaga una vez perdida la luminosidad conservada con esfuerzo durante largo tiempo. La decadencia de

Jimson queda así plasmada poéticamente, pero como sensación al mismo tiempo objetuado y observado desde una cierta distancia.

I felt so old I wondered how my legs kept hanging on to my body. And I couldn't even think of what to do with the blank canvas. My eyes were dead as cods and my ears only heard noises.

An aged shadow, soon he fades
Wandering round on earthly cot
Full filled all with gems and gold
Which he by industry hath got. (*HM*, 51)⁹

En la relación de las diferentes fases experimentadas en su carrera artística también están alternados pasajes narrativos en primera persona y fragmentos de “The Mental Traveller”. Por tanto, la evolución de Gulley Jimson en su maduración artística puede ser seguida en el personaje central de los fragmentos incluidos: Jimson es representado como un individuo que vaga sollozando en busca de una dama —en su época de crisis—; como un pobre hombre con una dama en sus brazos —durante su época de ‘ismos’—; y en tercer lugar como un hombre que vuelve a su infancia ante la visión de una chica —en referencia al cubismo.

⁹ La descripción de la conflictiva y tormentosa relación erótico-artística entre Gulley Jimson y Sara Monday también incluye varios fragmentos de ese mismo poema de Blake. Esta larga composición gira en parte en torno a la inevitable convivencia de polos irreconciliables y a la conflictiva relación entre el lado masculino y femenino del universo. El narrador no duda en proporcionar un fragmento del poema, en el que fácilmente puede el lector identificar a Sara Monday como “ella” y a Jimson como “él”: “Yes, I found out how to get Sara on the canvas. Some of her, anyhow. And I was always at her, one way or another. The flesh was made word; every day. Till he, that is Gulley Jimson, became a bleeding youth. And she, that is, Sara becomes a virgin bright. And he rends up his manacles And binds her down for his delight He plants himself in all her nerves Just like a husbandman his mould And she becomes his dwelling-place And garden fruitful seventy fold. As Billy would say, through generation into regeneration. Materiality, that is, Sara, the old female nature, having attempted to button up the prophetic spirit, that is to say, Gulley Jimson, in her plackethole, got a bonk on the conk, and was reduced to her proper status, as spiritual fodder.” (*HM*, 46) En la última parte de la cita se puede comprobar que además de la objetivación mediante imágenes poéticas, el narrador se decanta por la alusión en tercera persona tanto a Sara como a sí mismo para poder ofrecer una distancia más contundente.

La distancia entre dos identidades de Gulley Jimson y dos planos temporales se manifiesta especialmente en la relación establecida por éste con su discípulo Nosy. El papel adoptado por el experimentado pintor al narrarle al joven las vicisitudes de Mr. Jimson como artista y las suyas propias se aproxima al *erzählendes Ich* del autobiógrafo picaresco. La tensión entre las dos facetas de Jimson —personaje y narrador— está concentrada en el nivel de la historia —entre el Jimson que actúa y el Jimson que aconseja a Nosy—, ocultando o atenuando la importancia de su labor narradora ante el lector. Sin embargo, el mismo personaje es muy consciente de la oposición entre su pasado y su presente, entre su vertiente artística y su lado pragmático.

5.1.2. Gulley Jimson: ¿pícaro sin evolución?

La lectura de la novela *HM* como obra picaresca británica del siglo XX presenta una distinta experiencia para el lector en cuanto a su conocimiento del protagonista. El relato autobiográfico del pícaro experimentado tradicional, protagonista de todos los episodios, da testimonio de todo un proceso vital referido en un orden secuencial, desde la genealogía familiar, pasando por el nacimiento, infancia e iniciación del pícaro, el consiguiente aprendizaje en la supervivencia, y hasta la madurez y el propósito de reforma social, moral y vital. Joyce Cary, por el contrario, presenta ya al comienzo del relato a un protagonista que ha alcanzado casi la séptima década de su vida: el inicio de la historia está situado a la salida de Gulley Jimson de la cárcel tras una prolongada estancia, a diferencia del comienzo tradicionalmente marcado por el nacimiento del pícaro. Manteniendo el paralelismo con la estructura establecida por el paradigma narrativo picaresco, puede afirmarse que Jimson experimenta al inicio de la historia un renacimiento, pues la recuperación de libertad supone el previo pago de los errores cometidos y con ello el protagonista emprende en cierto modo una vida nueva, a pesar de la avanzada edad. El renacimiento está mezclado con la urgencia provocada por la avanzada edad: “And I perceived that I hadn't time to waste on pleasure. A man of my age has to get on with the job.” (*HM*, 1)

El pasado del protagonista, no obstante, también será esbozado en el relato. El vacío de información respecto a la infancia de Gulley Jimson no será completo, pero el

lector protagoniza un papel más activo en la reconstrucción retrospectiva de la evolución del protagonista. El vacío ideado por el narrador picaresco tradicional respecto a su situación en el presente de la redacción del relato autobiográfico ha sido complementado en *HM* con la ausencia de información continuada respecto al pasado de Gulley Jimson. La novela picaresca tradicional se caracteriza por incluir como innovación un narrador de cuya sinceridad se desconfía, cuyas lagunas informativas crean curiosidad y cuyo futuro presenta interrogantes. El relato de Gulley Jimson en primera persona posibilita la creación este mismo tipo de narrador: el relato del presente posterior a la estancia en la cárcel despierta, por una parte, curiosidad sobre el vacío informativo del pasado; y, por otra parte, surge desconfianza respecto a la escasa información ofrecida debido a sus versiones contradictorias en función del interlocutor.

La escasez de información lineal y ampliamente desarrollada sobre el pasado del protagonista no implica una ausencia de proceso vital y artístico en Jimson, sino una disposición distinta del discurso narrativo. En *HM* son fácilmente reconocibles, al igual que en la novela picaresca tradicional, tres elementos decisivos para el seguimiento de la evolución picaresca de Gulley Jimson:

Genealogía familiar.

La creación de *HM* como última parte de una trilogía moderna ofrece un nuevo campo de recepción y estudio en este caso para el conocimiento del pícaro Gulley Jimson. La trilogía formada por *Herself Surprised*, *To Be a Pilgrim* y *HM* está basada en unos mismos sucesos o en todo caso en un mismo entramado de personajes, entorno y periodo histórico. Los narradores, no obstante, serán distintos en cada novela: en *Herself Surprised* Sara Monday ofrecerá un relato autobiográfico, en el que obviamente la figura de Gulley Jimson ocupará gran parte de su atención narrativa debido a la intensa y conflictiva relación mantenida; por otra parte, *To Be a Pilgrim* es resultado de la narración en primera persona de Mr. Wilcher, un personaje mucho más secundario en *HM*, por tratarse del último compañero de Sara Monday tras su ruptura con Gulley Jimson; por último, el relato autobiográfico de *HM* gira en torno a Gulley Jimson y su percepción de su pasado y presente. En el conjunto de la trilogía se puede adentrar, por

tanto, en un mismo mundo de ficción, teniendo acceso a los mismos personajes presentados de distinta forma en función del narrador de la novela y situados en distintos puntos cronológicos en función del periodo cronológico abarcado por cada relato. *Herself Surprised* da a conocer la vida de Sara Monday desde su nacimiento hasta su temprana madurez, periodo anterior a la época reflejada en *HM*; por tanto, en esta primera novela de la trilogía es posible conocer la madurez vital de Gulley Jimson, desde una visión ajena a Jimson: Jimson será enfocado precisamente desde el punto de vista de la mujer que el mismo artista criticará y defenderá de forma alterna en *HM*. El relato de Sara Monday, similarmente picaresco, servirá como una importante fuente de información sobre los sucesos ocurridos en los años pasados de la vida de Jimson, al mismo tiempo que podrá desempeñar la función de contraste respecto a las versiones ofrecidas por Gulley en su relato de *HM*. De esta forma, no sólo el pasado sentimental y artístico de Gulley Jimson podrá ser conocido con más detalle en *Herself Surprised*, sino desde la voz de una narradora no menos picaresca que el propio Jimson: aunque en algún periodo relatado los hechos narrados en una y otra novela coincidan, sin embargo, la presentación será divergente en ambas novelas, así como las declaraciones sobre la intervención y culpabilidad de ambos personajes en los conflictos en los que se han visto envueltos.

Al margen de las distintas versiones ofrecidas por Jimson respecto a su pasado familiar,¹⁰ las palabras de Jimson pronunciadas en *HM* sobre su genealogía familiar por

¹⁰ Se puede comprobar la modificación a la que Gulley Jimson somete su pasado mediante la comparación entre su relato autobiográfico en *HM* y las referencias incluidas en el relato de Sara Monday. Mientras Jimson relata a Nosy los logros artísticos más importantes de su padre —el gran y verdadero artista Mr. Jimson—, de acuerdo con la información transmitida por Sara Monday en *Herself Surprised*, la genealogía familiar de Gulley Jimson posee sorprendentemente otros rasgos distintos: “So he told me a great deal about himself, how he had been the son of a doctor, and sent to a good school. But his father had died without a will and all the money had gone to the eldest son, who gambled it away on horses in no time. The schoolmaster had given him free schooling until he was sixteen and then he had gone into an office.” (Cary 1961: 64). En la versión ofrecida en *HM* a Nosy, el viejo Mr. Jimson es presentado como un gran artista, de vida material y social miserable: en las conversaciones mantenidas con el joven Nosy Jimson desea disuadirlo de sus aspiraciones artísticas. En sus primeros contactos amistosos con Sara Monday, por el contrario, Jimson persigue obviamente causar una impresión de respetabilidad y benevolencia, para atenuar la imagen de artista heterodoxo y marginal, así como de económicamente fracasado. La imagen familiar connotada por la respetable profesión del padre, así como la desgracia arbitrariamente sufrida, junto al victimismo implicado en la alusión al derroche del hermano mayor, logran la presentación de una víctima del entorno, tal como sucede en la novela picaresca.

separado ante Nosy y Coker concuerdan entre sí y con sus recuerdos íntimos sobre la infancia en Francia:

I remembered my father in the little Normandy farm where we went to live, or starve, because starving was cheaper in the Pas de Calais. Painting still more girls in gardens. (...) How my mother kept him in paint and canvas I don't know. (...) Art came first. Even before the children. (...)

The proof was that she gave up all for him. (...) Her family was shocked. But she had all the will of a beauty. And, besides, papa was making a lot of money in the 'fifties. (...) And when papa stopped selling pictures and she found herself with five children to feed and no money, and a husband who was already broken-hearted; (...) she carried on with duty and devotion. She went on worshipping real art, papa's art, and she even went on having children, or where should I be now. She went on conducting her life in the grand classical style. (*HM*, 51-52)

La figura paterna representa así al artista marginado, grande en el arte, pero insignificante, incluso odiado en la sociedad; mientras, la figura materna es presentada por Gulley Jimson como la verdadera admiradora, incluso creyente en el verdadero arte. Frente al artista alejado de la supervivencia diaria, Mrs. Jimson será la verdadera clave del bienestar familiar. A pesar de la distancia artística expuesta por el mismo Gulley Jimson entre la obra del viejo Mr. Jimson y los fraudulentos dibujos de él mismo, el destino seguido por ambas figuras masculinas comparte muchos rasgos en común, tanto en su vertiente social, como en el económico. Tanto Gulley Jimson —el fraudulento artista moderno dominado por las modas artísticas— como el viejo Mr. Jimson —el verdadero artista encaminado en la dirección del arte eterno, inamovible ante las modas— sufren mayores desventajas que ventajas en sus vidas. Además de la pobreza experimentada en la infancia, el desprestigio social y artístico también es compartido por el padre y el hijo:

“he [Old Mr. Jimson] was thrown out [of the Academy]. (...) because he wasn't an associate. He was just going to be when something happened and they threw him out instead. Bang. Three girls in three gardens. Lovely girls. Lovely picture. But somehow nobody wanted any more nice girls in gardens. Not Jimson girls. Only Burne-Jones girls and Rossetti girls. So papa and mama and their numerous family had nothing to eat.” (*HM*, 18)

Desde un prisma picaresco, la historia presentada sobre el viejo Mr. Jimson se convierte en el antecedente genealógico más inmediato del protagonista de la novela, por lo que el

destino que se le presenta a Gulley Jimson parece inevitable a juzgar por los genes de su sangre. Si el destino del pícaro tradicional está determinado por la sangre de sus venas —heredera de una ascendencia supuestamente judía, confirmadamente delictiva—, la vida de Gulley Jimson no puede seguir otro camino que el impuesto por desestabilizador arte que corre por sus venas.

La influencia familiar y social de la picaresca tradicional ha sido adaptado, como otros muchos rasgos picarescos, al ámbito del arte en el relato de Gulley Jimson. Si la importancia de la genealogía familiar se refiere en la novela picaresca tradicional básicamente a la divergencia de la familia respecto a aspectos religiosos de la convención, la diferencia entre el protagonista de *HM* y el resto de la sociedad radica en otro tipo de religión. Igual que en el caso del pícaro, Jimson es receptor pasivo de una herencia que determinará sus actos. La integración voluntaria en una vida normal se revela como un fracaso, y el narrador puede explicar, tanto a otros personajes como al lector, los derroteros de su vida gracias a esa herencia inevitable.

Por consiguiente, en referencia a la genealogía de Gulley Jimson y el rendimiento logrado de ella por el protagonista y narrador de *HM*, se puede llegar a la conclusión de la ingenuidad de los interlocutores, tales como Nosy, Coker y Sara frente a la maestría de Jimson. Estos papeles de víctima y verdugo irán alternándose, no obstante, en la vida de estos personajes, y especialmente en la relación erótico-artística entre Jimson y Sara. La subversión del punto de vista del pícaro mediante el relato de otro personaje picaresco se ha venido produciendo realmente desde la etapa tradicional: por ejemplo, Coraje en *La pícaro Coraje* de Grimmelshausen matiza la versión de Simplicius en *SS*. El universo de *Herself Surprised*, *To Be a Pilgrim* y *HM* está repleto de personajes, bien permanentemente o provisionalmente, picarescos, lo cual incluye un gran aliciente a la lectura de la trilogía: ninguna verdad propuesta en las tres novelas puede ser aceptada sin tener en cuenta la existencia de otras verdades pronunciadas por otras figuras, por lo cual la participación del lector llega a su clímax.

Innegablemente el narrador de *HM* facilita datos tanto de su genealogía familiar como de su infancia, juventud y madurez, aunque de una forma distinta a la novela picaresca tradicional. Las referencias al pasado están incluidas en diálogos y reflexiones

improvisadas a raíz de ciertos detalles del presente del maduro artista. Por ello, no se puede detectar ningún orden en los saltos al pasado: Gulley Jimson rechaza el orden secuencial y la selección de los momentos más importantes de su pasado para ofrecer los recuerdos de forma automática,¹¹ tal como llegan a su mente, en una muestra de cierto toque modernista de la novela.

De este modo, la primera alusión a su pasado no se remonta a su nacimiento o infancia, sino a la estabilidad económica y social disfrutadas durante un periodo de su vida, previa a su anterior ingreso en prisión en 1937:

Last time I was locked up, in 'thirty-seven, I left a regular establishment behind. Nice little wife, two kids, flat and a studio with a tin roof. Watertight all round. North light. Half-finished picture, eight by twelve. The Living God. Cartoons, drawings, studies, two painter's ladders, two chairs, kettle, frypan and an oil stove. All you could want.

When I came back, there was nothing. Wife and kids had gone back to her mama. Flat let to people who didn't even know my name. And the studio was a coal store. (*HM*, 4-5)

Este recuerdo ha venido a su mente a su regreso al lugar de su última residencia: la desoladora visión de un desvencijado barco considerado como hogar y estudio por Gulley Jimson es destacada por el recuerdo de la posesión de una verdadera vivienda y una vida familiar en el pasado. Sin embargo, la actitud de Jimson respecto a su presente y su pasado es en principio inesperado, pues, lejos de mostrar nostalgia por su cómoda vida convencional del pasado, expresa alivio por su estilo de vida en el presente. La obvia decadencia económica y social es descrita como un acto de libertad:

My trouble is I get big ideas. My last one was the Fall, twelve by fifteen, and you can't get room for an idea like that in a brick studio under two hundred pounds a year. So I was glad to get the boathouse. It had a loft. I took the planks off the beams at one end and got a very nice wall, seventeen foot high. (*HM*, 4)

A esta visión del barco ("A bit rotten in places, but I had been glad to get it(...) There was nothing inside except a lot of pools on the floor from last night's rain" (*HM*, 4-5)) le sucede la visión de la anterior vivienda abandonada y destrozada a su vuelta de la cárcel: "You can't leave things like that about for a month in any friendly neighborhood

¹¹ Frente a la técnica modernista utilizada en el relato de Gulley Jimson, en el que el "yo" se remite a su vertiente artística y a las alusiones surgidas automáticamente en su mente, el relato de Sara Monday facilita datos sobre aspectos más materiales, prosaicos y cotidianos de la vida de Jimson desde su entrada en la vida de la narradora de *Herself Surprised*.

and expect to find them in the same place. (...)When I came back from jail even the smell had gone”, (*HM*, 5)). A pesar del bienestar que representa una vivienda en comparación con un viejo barco, Jimson rechaza este razonamiento y se decanta por la libertad creativa.

Las referencias de Jimson a su infancia se concretan bien en sus diálogos con otros personajes, o bien en sus propias reflexiones fugaces, pero nunca en secuencia cronológica. La primera alusión no se remonta a su más lejana infancia, sino a sus duras experiencias tras la muerte de su padre. En un intento de consolar a Coker, amiga y propietaria del bar “Eagle”, Gulley Jimson le transmite el consejo de su madre:

When I was a kid my father died and I went to live with an uncle who used to try which was harder, his boot or my bottom. And when my poor mother saw me cry, she would take me in her arms and say, ‘Don’t hate him, Gull, or it will poison your life. You don’t want that man to spoil your life.’ (...) ‘Yes, this minute, you mustn’t let that feeling stay one minute. It’s a very bad poison.’ (*HM*, 11)

Del mismo modo que en otras alusiones a su infancia y su vida familiar, Jimson desea convencer a su interlocutora: Jimson pretende calmar a Coker y demostrarle la vana utilidad del rencor y el odio al hombre que la ha abandonado.

La labor llevada a cabo por el narrador picaresco tradicional es desempeñada por el protagonista de la historia de *HM*: las alusiones a su pasado están dispuestas en función de la impresión que el personaje Jimson desea causar en sus interlocutores. El lector asiste a sus conversaciones con otros personajes disponiendo de más información y más abiertamente expuesta que en la novela picaresca tradicional.

Iniciación.

Entre las intermitentes referencias sobre la actividad artística de su pasado y presente están insertos también ciertos datos sobre las pésimas consecuencias de la misma sobre su supervivencia cotidiana. Se pueden detectar puntos decisivos en su evolución, tales como momentos equivalentes a la salida del pícaro al mundo y a su iniciación en la vida picaresca.

La introducción en el mundo del arte pictórico está expresado por Gulley Jimson como una inevitable enfermedad, una desgracia ineludible y superior a su voluntad, un

ataque inesperado que desestabiliza su vida ya encaminada. Del mismo modo que el pícaro tradicional ante circunstancias incontrolables, Gulley Jimson afirma haber experimentado el final de una vida tranquila para sumirse en la zozobra y en el dominio de una fuerza inexplicable y superior:

I hated art when I was young, and I was very glad to get the chance of going into an office. (...) When I came to London in '99, I was a regular clerk. I had a bowler, a home, a nice little wife, a nice little baby, and a bank account. (...) A nice happy respectable young man. I enjoyed life in those days.

But one day when I was sitting in our London office on Bankside, I dropped a blot on an envelope; and having nothing to do just then, I pushed it about with my pen to try and make it look more like a face. And the next thing was I was drawing figures in red and black, on the same envelope. And from that moment I was done for." (*HM*, 55)

La fortuna de la novela picaresca tradicional ha sido sustituida en *HM* por la fuerza de la llamada vocacional del arte. Aunque a una edad más avanzada que en el pícaro de los siglos XVI y XVII, la desorientación y la situación de necesidad de Jimson conserva muchas similitudes con los inicios de Lázaro, Guzmán o Pablos. La obsesión por la creación lo aparta del trabajo convencional y lo sume —a él y su familia— en la pobreza. Por tanto, este episodio del pasado supone la salida de Jimson al mundo abierto, la renuncia a la vida cómoda de la estabilidad para dedicarse al arte. Tras este cambio vital forzado, el protagonista de *HM* deberá pasar por una experiencia iniciática en el conocimiento de ese mundo que acaba de descubrir. Si el pícaro tradicional deberá su iniciación a un primer maestro, Jimson encuentra su primera relevación en un maestro del mundo del arte:

I was the old school, the old Classic, the old church. (...) But one day I happened to see a Manet. Because some chaps were laughing at it. And it gave me the shock of my life. Like a flash of lightning. It skinned my eyes for me, and when I came out I was a different man. And I saw the world again, the world of color. By Gee and Jay, I said, I was dead, and I didn't know it. (...) In the living world that I'd suddenly discovered, it looked like a rotten corpse that somebody had forgotten to bury. But the new world wouldn't come to my hand. I couldn't catch it, that lovely vibrating light, that floating tissue of color. Not local color but aerial color, a sensation of the mind; that maiden vision. (*HM*, 56-57)

Jimson comprueba tras la experiencia epifánica que los valores del pasado no pueden valer tras el descubrimiento de un mundo nuevo totalmente distinto. La iniciación artística de Jimson en el impresionismo supone el rechazo a los valores tradicionales,

precisamente aquellos que su propio padre representa permanentemente. La sensación descrita por Jimson y la impresión de comenzar una nueva vida, el renacimiento en un mundo nuevo es consecuencia de la adquisición de una verdad nueva. Como sucede en la novela picaresca del siglo XX, la verdad es alcanzada desde una experiencia espiritual epifánica, frente al dolor traumático sufrido por el pícaro tradicional. Igual que en el caso de Felix Krull u Oskar Matzerath, la iniciación ha sido fruto de un acto visual, despojado del contacto físico doloroso de la novela picaresca.

Mientras la iniciación tradicionalmente picaresca acerca al protagonista al sufrimiento físico de la vida y lo hace consciente de la necesidad material de la vida diaria, la iniciación de Jimson lo aleja de la vida corpórea y material. La iniciación del pícaro tradicional explicita y conciencia al iniciado sobre el conflicto entre su ingenuidad y el entorno de poder superior. La iniciación sirve de conocimiento de las continuas tensiones por las que el individuo deberá pasar en su vida. La iniciación de Jimson explicita un conflicto interior: Jimson reconoce las fuerzas conflictivas y contradictorias en el mundo de la creación artística: a raíz de su descubrimiento de Manet, Jimson es consciente del conflicto existente en su propio interior. Si el pícaro tradicional debe aprender a vencer su innata ingenuidad y adaptarse a la astucia reinante en el exterior, Jimson pasa por un proceso de superación de su antiguo tradicionalismo y potenciación de su vertiente impresionista. Todo este proceso interno, no obstante, no paraliza las necesidades materiales de su familia, a pesar de la total alienación del artista: “Of course, I lost all my kind patrons. (...) But that didn't upset me. What gave me the horrors was that I couldn't paint. I was so wretched that I hardly noticed when we were sold up and my wife went off, or even when my mother died.” (*HM*, 57).

La evolución plasmada en el relato de Jimson se refiere a su carrera artística, resumida principalmente en un mismo capítulo. Jimson reduce la línea de su proceso vital al aprendizaje en términos de arte y su trayectoria artística remite de ese modo el trasfondo de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX. Las condiciones económicas de su vida durante ese periodo (“My wife was nearly starving, and we had pawned most of the furniture, but what did I care” (*HM*, 56)), los altibajos de su vida familiar, las complicaciones judiciales y los asuntos turbios de fraudes a

consecuencia de la compraventa de sus obras de arte son referidas como un plano secundario de su evolución. Estas alusiones, sin embargo, sirven para reflejar las coordenadas socio-económicas de las clases menos favorecidas y más marginales de Londres durante las primeras décadas del siglo. Gran parte de la información sobre su vida familiar y amorosa será facilitada por Sara Monday en *Herself Surprised*. A raíz de la lectura de ambas novelas puede ser completada una imagen más compleja sobre la base de la versión, las alusiones fugaces y los silencios de Jimson, por una parte, y la visión externa de Sara Monday, por otra parte.

Aprendizaje junto a una pícara.

La figura de Sara Monday no sólo reviste importancia como fuente de información externa en su papel de narradora en *Herself Surprised*: ya en el relato del mismo Jimson puede ser observada la relevancia de esta figura femenina en su vida emocional y en su bienestar económico, así como en su creación artística. En realidad, todas las mujeres mencionadas en su relato autobiográfico comparten su aportación económica durante un tiempo y la consiguiente partida del lado del artista; pero sólo Sara Monday se convierte en modelo para sus cuadros y sirve de nombre para un periodo artístico de Jimson, el llamado “periodo Sara Monday”. Este personaje femenino unifica la vida física del mundo exterior y la vida artística del protagonista de la novela: ella se convertirá en el arquetipo femenino universal y mítico plasmado en el arte blakeano, guía espiritual y artístico de Jimson.

Jimson, como el pícaro tradicional, proclama su independencia y soledad —física o espiritual— en el mundo, aunque dos son las principales figuras que se encuentran siempre presentes, tanto en el pensamiento, como en el relato de Gulley Jimson. William Blake guiará a Jimson en su camino artístico, intelectual y espiritual; la mujer como tipo humano, representada por Sara Monday, aparece como una figura admirada, tanto por su belleza artística, como por su manejo de las convenciones sociales y del hombre para su propio beneficio.

En el esquema de aprendizaje del pícaro tradicional se yuxtaponen episodios de un mismo patrón: un primer conflicto en el que le es asignado el papel de víctima da

paso a una segunda fase de superación de esa vertiente de víctima en esa misma situación; la víctima aprende a manejar el arma contra ese engaño sufrido previamente. Los maestros del pícaro causan, en primer lugar, un sufrimiento a fin de despertar la agudeza del pícaro. Tras la lección aprendida, el pícaro puede acusar al maestro de cierto rasgo reprochable, pero con la particularidad de que él mismo ha adquirido dicho rasgo. Este mismo fenómeno puede ser apreciado en las alusiones de Jimson a su relación con Sara. Jimson descubre la picardía, a juzgar por las reflexiones y observaciones integradas en su relato, de manos de Sara Monday: "I've known some liars and crooks, but Sara was the queen." (*HM*, 22). Esta observación no deja de ser paradójica cuando previamente en el relato de una conversación con su amiga Coker él mismo se revela como un mentiroso pragmático, al querer despedirse de ella con una falsa excusa:

"I've just arranged to meet a man about a picture. May mean a nice commission," and so on. Pitching a tale. For the truth was, I wanted to get on with my work. (...) "I'm sorry, Coker, but this is a real chance for me. I might get a couple of hundred out of it, pay you off." "Is this true?" "On my honor." "You're such a liar, Mr. Jimson." (*HM*, 21)

Las mentiras de Jimson tienen normalmente el objetivo de evitar situaciones no deseadas, de lograr un negocio provechoso y de prometer saldar deudas. Con el mismo fin negocia Jimson con los dueños de tiendas de artículos de pintura con una estrategia de engaño, regateo y complicadas condiciones de pago.¹²

El modelo ofrecido por Sara es también útil en el aprendizaje de combinar comportamientos opuestos, especialmente los lamentos y el regocijo por las transgresiones cometidas:

"And afterwards, you know, Coker, she used to shed tears —real tears— and it was: Oh, Mr. Jimson, how did it all happen, I can't believe it, it all seems like a dream, doesn't it. Just a bad dream. And I'm so fond of my husband. He's such a true good man. Oh dear, I feel so awful— (...) Sara could commit adultery at one end and weep for her sins at the other, and

¹² Una de las escenas más trepidantes tiene lugar en la tienda Ike's, cuando Jimson, recién salido de la cárcel, intenta hacerse con suficiente material sin pagar la cuenta. Tras una larga negociación Jimson explica al lector: "In all such negotiations the proper financial course is the double entry. You get out and then you get in again. So that the enemy doesn't know whether you're advancing backwards or he's retrieving forwards, or you're retreating forwards while he's advancing to fresh positions in the rear. This confuses him, as he hasn't time to look up the rules of war; or if he does remember them he can't quite see how they apply to the situation." (*HM*, 116-117)

enjoy both operations at once. She wasn't a woman —she was a bag full of women, and everyone worse than all the others" (*HM*, 23-24)

Jimson por su parte actúa de esta misma forma: se lamenta de su pasado ante Nosy, mientras que muestra placer y regocijo al recordar su pasado ante el lector. Además, simula falsas identidades según la conveniencia de la situación: las llamadas de amenaza a Mr. Hickson son anónimas y cuando la policía le reprende, sus justificaciones son humorísticas y ratificadoras:

I went out. But the copper came along. And outside he took my arm. "Excuse me a moment, Mr. Jimson."

"Which Mr. Jimson?" "Did you at six thirty this afternoon send a telephone message of a threatening character to Mr. Hickson, 98, Portland Place." "I only said I'd burn his house down and cut his liver out." "You know what will happen to you if you go on at that game." "Yes, but what will happen if I don't? What will I do in the long evenings?" "Mr. Hickson doesn't want to prosecute. But if you go on making a nuisance of yourself, he'll have to take steps." "Would he rather I cut his liver out without telephoning?" "Put yourself in his place, Mr. Jimson." "I wish I could, it's a very nice place." (*HM*, 68)

Los rasgos que Jimson admira en Sara son precisamente las técnicas tradicionalmente picarescas de la mentira, la simulación, y la creación de diferentes identidades en función de las circunstancias y los intereses. El narrador la describe como falsa ante el mundo, pero honesta con él:

"Oh yes. Too well," said Sara, bursting out as honest as she always did when she was touched in the right place. (...) But all at once she noticed that Coker had taken her nose out of her bag and was making a point at us. Frozen. And Sara became at once the duchess again, easy and false as an old madame. (*HM*, 29-30)

La capacidad de adoptar comportamientos elevados a pesar del entorno, costumbres y apariencia de los estratos más bajos de la sociedad fascina a Jimson. En el enfrentamiento entre Sara Monday y Coker a propósito de los cuadros dejados por el artista bajo la tutela de Sara a su ingreso en prisión y entregados por ésta sin previo aviso a Mr. Hickson para la especulación, Jimson destaca la habilidad de Sara para mostrarse relajada, amigable y amable en una situación tan embarazosa: "All said like a duchess, so sweet you couldn't tell how it was meant, if you hadn't known that Coker was an enemy" (*HM*, 25). La ambigüedad de los mensajes de una pícaro como Sara puede ser empleada con mucha utilidad, pero un segundo pícaro como Jimson descifra

automáticamente esa ambivalencia. Traduce para el lector las observaciones literales de Sara Monday: “ ‘It’s quite like old times,’ Sara said, looking at me with both eyes and smiling for the first time. ‘And how well you look,’ meaning I looked so old and ugly she was sorry for me and wanted to stuff me up” (*HM*, 27)

La contradictoria vida de Sara sirve de ejemplo para conocer el igualmente contradictorio comportamiento de Gulley Jimson. La aparente devoción religiosa de Sara pierde su coherencia por sus amoríos extramatrimoniales (*HM*, 23), del mismo modo que los sermones de Jimson a Nosy en cuanto al perjuicio del arte sobre la vida humana se revelan incoherentes respecto a su propia obsesiva creación.

La inferioridad de Jimson respecto a Sara queda en evidencia, pues la reaparición de esta figura femenina en la vida del protagonista tras tres años de distanciamiento no deja de conllevar situaciones de engaño y estafa contra Jimson por parte de Sara. Jimson se jacta de su profundo conocimiento de los trucos y tretas de Sara. No obstante, frente a negocios dudosos del artista en relación a la compraventa de cuadros y peticiones de adelantos a futuros clientes, Sara Monday permanece bajo la fuerte sospecha —más adelante confirmada— de haberse apropiado injustamente de varios cuadros de Jimson, además de mentir sobre su paradero. El verdadero engaño presenciado por el lector viene, sin embargo, cuando ella aparentemente se aviene a devolver los cuadros y Jimson confía en ella, para percatarse posteriormente del engaño:

I let her wrap the canvas in brown paper, which was just as well. (...)

So I unrolled my parcel. And there was nothing inside but four rolls of toilet paper done up in newspaper. I got such a surprise that I couldn’t even swear.

(...) And I laughed. It was either that or wanting to cut the old woman’s throat. (*HM*, 197-198)

El profundo conocimiento alegado por Jimson queda así cuestionado y el poder ejercido por Sara sobre él evidenciado.

Sara Monday encuentra en el periodo abarcado en *HM* una principal oponente, Coker, quien se halla al frente de un proceso judicial contra la amante de Jimson. La imagen de Sara ofrecida por Coker revela claramente la ingenuidad del narrador, muy a pesar de las alegaciones de éste: ante las negativas de él Coker expone su teoría sobre la

manipulación de Sara (“[you] let her grab you as soon as she’d murdered her husband.(...) she’ll grab you again if you aren’t careful.” (*HM*, 23-24)). Por otra parte, la agudeza y rapidez mental de Sara no pasa inadvertida para Coker:

I sat down, but Coker gave me a look and said, “Don’t do that, Mr. Jimson —that’s just what she wants. If you sit down in her house it will all come out against you in the court.

“Why,” I said. “You don’t know Sara. She’s no idea of taking that kind of advantage. Don’t need to. She’s got better tricks than that.” (*HM*, 26)

De este modo, con la visión crítica y aguda de Coker se contrarresta, no sólo la imagen que Sara desea proyectar ante Gulley Jimson, sino también la ingenuidad que en el fondo sigue conservando el artista respecto a su musa. Coker sirve como testigo de la superioridad de Sara sobre el creador de su mito pictórico.

La relación del artista se define en una alternante ambivalencia: en el marco artístico Sara Monday tan sólo representa el modelo para los cuadros, pero en la vertiente material de la vida real ella es quien posee las obras que servirán a Jimson para poder seguir sobreviviendo con el comercio de sus cuadros, esbozos y retratos. En el plano artístico Jimson posee el poder sobre ella, posee el genio que convierte el cuerpo de Sara en una obra de arte y, sin embargo, en la vida real el artista aparece como un ser ingenuo dominado por la modelo.¹³

¹³ Sara Monday adquiere el rango de artista a los ojos de Jimson: “As an artist, I fell in love with Sara, and her grand forms, but she was an artist herself, and she appreciated herself so much that she couldn’t bear me to paint anyone or anything else.” (*HM*, 262)

5.2. Contribuciones a la novela picaresca tradicional.

5.2.1. Ampliación cronológica de la carrera picaresca.

Inserción de una tercera línea temporal.

En el relato de Gulley Jimson se percibe la latente presencia de tres líneas temporales: éstas equivalen a tres distintas fases o tres distintas identidades en la vida de Jimson. El inicio del relato se sitúa en los últimos años de la década de los treinta, tras una estancia de Jimson en la cárcel: la acción abarca varios años de dura supervivencia y creación artística del protagonista. En el transcurso de la narración en primera persona, no obstante, Jimson introducirá, tal como se ha comentado, referencias analépticas a distintos momentos de un pasado previo a ese periodo central. Las analepsis intercaladas en la narración principal no son suficientes, sin embargo, para la construcción de la historia completa anterior a los meses relatados por Gulley Jimson. Ese pasado anterior permanece fragmentario. El marco espacio-temporal del narrador permanece aún más oculto, no obstante: el lector ignora la situación desde la que el narrador relata su historia, con la única indicación sobre la existencia de un secretario redactor del relato autobiográfico oralmente transmitido por Gulley Jimson,.

El planteamiento estructural narrativo propuesto en *HM* ofrece una nueva vía al relato autobiográfico picaresco. En la novela picaresca tradicional el relato se centra en la infancia, juventud y madurez del protagonista, con una manifiesta tendencia a una mayor ambigüedad conforme el relato se aproxima a la madurez y al presente del narrador. Debido al objetivo del relato autobiográfico del pícaro, el foco de atención estará centrado siempre en un periodo vital determinado supuestamente superado, tras el cual el protagonista cambia el rumbo de su vida y se integra en otro modo de vida, supuestamente respetable, socializado, convencional y apacible, tan sereno y estable que no merece ser detallado relatado al lector. La peculiaridad de la descripción del pícaro en el pasado y de la narración de las experiencias más marcadamente decisivas lanza, no obstante, la advertencia sobre la ironía del pícaro autobiógrafo y da pie a la construcción del retrato de la verdadera madurez del pícaro y de la figura del narrador retrospectivo.

El núcleo narrativo de *HM*, en cambio, se centra en el último periodo vital de un artista que continuamente alude a su vejez física. A partir de la etapa vital relatada centralmente por Jimson y de sus escasas referencias al pasado más remoto se debe reconstruir su infancia y juventud, así como construir el retrato del narrador.

Al igual que el pícaro, Jimson alude a varias fases vitales, con sus consiguientes altibajos. En el relato autobiográfico del artista están incluidos unos precedentes familiares, un despertar vocacional, una serie de episodios que ponen en evidencia la precariedad económica, una época de bienestar, una etapa de reconocimiento, varios episodios de abandono y soledad y, por encima de todo esto, un continuo aprendizaje. El trazado conjunto de la autobiografía presenta un orden distinto: como viene siendo frecuente en los ejemplos de narrativa picaresca en el siglo XX, el bienestar económico y social se convierte en la situación inicial de Jimson, en el estado previo al conflicto exteriorizado como ruptura con el pasado. En el proceso ejemplificado en Gulley Jimson, el modelo paterno es rechazado radicalmente al comienzo de su juventud, por lo que el hijo toma el camino opuesto a la actividad creativa del padre. La estabilidad económica y emocional es alcanzada, por tanto, por Gulley Jimson sin grandes conflictos y sin mucho esfuerzo físico e intelectual: el objetivo material deseado en primer lugar por el pícaro tradicional es posible en la vida de Jimson. El conflicto con el entorno surge posteriormente en el curriculum del protagonista de *HM*: la revelación se produce en la vida de Jimson tras un tiempo de vida respetable, con una familia fundada y una estabilidad social y profesional.

Las experiencias de necesidad económica, persecución social y alienación respecto a sus semejantes —siempre relacionadas con la juventud en la novela picaresca— están unidas a las reflexiones y sensaciones de la vejez en el relato de Jimson: los rasgos característicos del pícaro causan un efecto más dramático en *HM*, puesto que a las duras condiciones de vida se les une las limitaciones puramente físicas de Gulley Jimson. Los rasgos más infantiles integrados en la figura del pícaro —principalmente su ingenuidad, indefensión y espontaneidad— chocan con la imagen física y la etapa vital de Jimson: a una edad a la que la figura del pícaro tradicional no es retratada, Gulley Jimson conserva todo el talante infantil propio del pícaro. En una fase

vital posterior a la de los narradores picarescos de los siglos XVI y XVII, Jimson continúa comportándose de una forma picaresca que el narrador picaresco tradicional afirma haber abandonado para siempre. Esta innovación dentro del paradigma picaresco es posible gracias a la inclusión del mundo del arte en la vida del pícaro en el siglo XX: la actitud de Gulley Jimson mantiene su coherencia por su naturaleza de artista. La posición marginal y heterodoxa, así como la profunda concepción física de la vida, se concreta como expresión de su forma de ser artística.¹⁴

La risa como estrategia filosófica e intelectual picaresca.

El comienzo *in medias res* del relato de *HM* implica un profundo conocimiento mundano del protagonista: al comienzo de la acción este moderno pícaro ya ha alcanzado la experiencia que el pícaro tradicional habrá alcanzado sólo al final de la historia narrada. Por ello, esta peculiaridad de Jimson lo convierte desde el inicio de la acción narrada en maestro de un arma ambigua e inherentemente picaresca ya comentada en relación a la novela picaresca tradicional: la risa. La búsqueda de instrumentos más efectivos y menos perjudiciales para el éxito frente al entorno ha sido llevado a cabo en el pasado, y, a consecuencia de ello, ya al comienzo de la acción de *HM* Jimson se muestra dueño de estrategias característicamente picarescas como la simulación de distintas identidades o *Rollenspiel*, la delincuencia menor, la mentira y la ambigüedad lingüística. Junto a estos métodos, el narrador Gulley Jimson proclama un arma innatamente humana, de múltiple interpretación y sutilmente ofensiva. Este aspecto se encuentra también presente en el pícaro tradicional y más adelante de forma especial en la actitud vital de Oskar Matzerath en *BT*, tal como se ha analizado en el apartado referente a las alusiones intertextuales de Goethe v. Rasputín y Hamlet v. Yorick (pgs. 294-297). *HM* destaca por exponer de una forma más filosófica esta

¹⁴ El arte, la violencia, la marginación y las duras condiciones de vida están por tanto unidos en la figura de Jimson: "Part of his [Jimson's] pattern of violence is the result of his unsuccessful relationship to society. Knowing himself to be devoted to art, and seriously concerned for his work, he is yet ignored by the social system and forced to spend much of his time just getting the basic necessities of food, shelter, and the tools of his trade: paints, brushes, canvas. At the same time the society has no interest or understanding of what he is trying to achieve" (Wolkenfeld 1968: 26).

reacción picaresca. El narrador establece una conexión directa entre su risa concebida como escudo y su inconformismo y disposición a un enfrentamiento.

Como se ha comentado anteriormente, el relato autobiográfico de Gulley Jimson está principalmente frecuentado por dos pícaros: él mismo y Sara Monday. Ésta se caracteriza, según la visión del narrador, por su ironía engañosa, su pragmatismo sin escrúpulos, su agudísima inteligencia, sofisticados y sutiles engaños, su ambición, su falso arrepentimiento, y, por otro lado, por una apariencia de indefensión, debilidad por compañías masculinas inconvenientes, destino adverso y una continua situación de necesidad. Sin embargo, en la última etapa vital ambos personajes representan dos posibles formas de envejecer en el pícaro.

Ambos personajes se encuentran limitados por sus condiciones físicas y el tema del paso del tiempo figura entre sus recurrentes reflexiones filosóficas, ofreciendo así claves para la interpretación de ambos personajes en función de su actitud frente al mencionado tema. La orientación de los pensamientos de cada uno sigue un camino distinto: mientras Sara se limita a lamentar la irrecuperabilidad del pasado y la equivalencia de la vejez con la “no existencia”, Jimson utiliza su larga trayectoria para lanzar consejos basados en su experiencia. Frente a la desesperanza de Sara, el artista se esfuerza por hallar ventajas a su edad. En una misma etapa vital ambos personajes muestran actitudes vitales de distinto grado de optimismo. Aunque Sara haya sido descrita como una pícara astuta y ambigua, en sus encuentros con Jimson se presenta como una mujer indefensa que añora su fortaleza del pasado: su presente de debilidad y vejez ha supuesto un desajuste entre su cuerpo y su espíritu, entre la realidad ofrecida por su cuerpo cansado y los incansables deseos de su mente, entre la debilidad de su cuerpo y los obstáculos de la vida: “Well, aren't I a picture of fun. But there, when you're old, what can you do. If you don't feel anything about anything, you might as well be dead” (*HM*, 80). La decadencia física y el adormecimiento sensual, consecuencia de la adaptación del espíritu al aplacamiento del cuerpo, significan la muerte para Sara. Luchar contra ello se opone, no obstante, a la norma social aplicada a la vejez. Esta etapa vital final presenta, por tanto, un conflicto más a la existencia del

pícaro. Jimson propone, por el contrario, un triunfo relativo sobre la norma social y el mundo, precisamente debido a las aportaciones de su avanzada edad:

“Don't you mind, Sara. Go on being Sara. Let yourself go. Act how you feel, and if they laugh, who cares. Why, they laugh at me. And I laugh back. That's one advantage of turning into a damned old scarecrow. Drink up, old girl, and we'll laugh at 'em together”. (*HM*, 80)

Jimson prima la espontaneidad y libertad sobre la resignación ante la realidad, en este caso ante la realidad impuesta por el propio cuerpo. Aun en un esfuerzo de adaptación necesaria para el bienestar en el contexto social cotidiano, la solución no radica en la renuncia total del espíritu aún fuerte en aras de un cuerpo cansado. Como gesto peculiar en el pícaro, el resultado de su especial visión es la revelación de la cara inesperada de la realidad: ante la constante alusión de la figura femenina a las lacras físicas, emocionales y sociales del paso del tiempo, el pícaro moderno ilumina la gran ventaja de su edad cercana a la séptima década. Lejos de la resignación, el pícaro parece haberse alejado de la integración y haber optado por fijar su atención en el lado más positivo de cada suceso (Blackburn 1979: 212-213). Tal como se encuentra el pícaro tradicional tras su salida al mundo, el protagonista de *HM*, a su edad, no ve nada que perder en su enfrentamiento con el entorno:¹⁵ la risa de Jimson ejemplifica su situación en el mundo, su convencimiento —proporcionado por la madurez y la experiencia— del triunfo sobre el mundo, su descubrimiento de la posibilidad de una relación —amistosa u hostil— recíproca con el entorno y de la impotencia del entorno para despojarle de lo único relevante en la vida, la experiencia.

La risa, en este caso del pícaro, ha sido analizada, por una parte en términos de “soziales Empfinden” por Bachtin (1985: 36). Por otra parte Erhart-Wandschneider se centra tanto en su función psicológica como sus raíces filosóficas. Ella designa la risa del pícaro como un momento de liberación y descubrimiento del mundo, tanto para el pícaro como para el lector (1995: 229) y muestra acuerdo con la descripción de Dario

¹⁵ Bloom considera esta mezcla de tragedia y comedia una gran interrogante en cuanto a la interpretación de la novela: “...the major problem in *The Horse's Mouth* is whether the novel can hold its seriousness and its comedy together. (...) the novel, as a whole, is constantly mingling the exalted with the hilarious. (...) the irrepressible comedy of *The Horse's Mouth* tends, at the last, to leave Gulley more clown than either saint or symbolist.” (Bloom 1962: 103).

Fo, al aludir a la risa como conciencia de poder vencer al oponente. En este estudio de Erhart-Wandschneider la risa picaresca está analizada, además, en relación con la teoría filosófica nitzscheana (1995: 230).

Los análisis citados convienen en la consideración de la risa como un momento de interconexión entre el individuo y el mundo a su alrededor. Bachtin califica la risa, especialmente la risa carnavalesca, como un gesto de rebelión contra el mundo, como la esencia de poder y superioridad del sujeto dueño de esa risa respecto a su entorno. En esta misma línea puede ser descrita como la única rebeldía social del pueblo: “(...) Deswegen konnte das Lachen am wenigsten zum Werkzeug der Unterdrückung und Verdummung des Volkes werden” (Bachtin 1985: 39). Como una de las escasas armas de los débiles, la risa se convierte en un emblema de subversión en el pícaro; sin embargo, la risa picaresca, aun conservando gran semejanza con la irreverente, amoral, crítica y autocrítica risa de la actitud carnavalesca, encubre ante el mundo con mayor fuerza su abierta oposición.

La risa picaresca es totalmente descifrada por el lector, pero el entorno, por desconocimiento, jamás acierta a comprender la verdadera esencia de esa risa. El relato autobiográfico de la novela picaresca está redactado —según los datos ofrecidos dentro del marco ficticio del universo del pícaro— a fin de exponer a un receptor concreto o ideal una verdad oculta e indebidamente observada: por ello el pícaro continuamente opone la ignorancia de su entorno al conocimiento que el lector adquiere paulatinamente, a medida que el relato avanza. Frente a la claridad expositiva del narrador picaresco respecto al funcionamiento del mundo, así como respecto a sus técnicas de supervivencia en el mismo, la actuación del pícaro en el mundo exterior presenta unas características mucho menos transparentes: el entorno del protagonista no alcanza a conocer al pícaro, ni a detectar su estrategia, mientras que el verdadero origen de cada novela picaresca es precisamente esa voluntad de dar a conocer la verdadera identidad y revelar los secretos de su supervivencia en el mundo.

La risa picaresca adquiere dos significados distintos en función del observador: abre el camino para una doble interpretación, bien como reacción propia de la locura, o bien como expresión de una cordura superior, de una victoria momentánea sobre el

entorno. El oponente al que la risa del pícaro está dirigida sólo puede situar la expresión espontánea y liberadora del pícaro en el ámbito de la locura, en la parcela social, psicológica y psiquiátrica más allá de la norma. El lector del relato, por el contrario, poseedor de una más exhaustiva información, interpreta esa risa del modo en que el narrador ha dispuesto, como un complicado gesto que abarca la no menos complicada relación entre el pícaro y el mundo. La risa como movimiento dionisiaco, caótico, inexcrutable, polisémico y espontáneo se produce como respuesta a la razón unidimensional, ordenada y organizada: la permanente actitud picaresca queda así unida, no sólo a la locura y a la cordura, sino también a la ignorancia y a la adquisición de un más amplio conocimiento, a la certeza de la no existencia de verdades absolutas y unívocas.¹⁶ El conocimiento adquirido por el pícaro lo sitúa en una posición superior a su entorno, en una posición intelectual y existencialmente aventajada desde la que puede simular aceptar las reglas y los valores tradicionales con un gesto conciliador y simultáneamente mantenerse no implicado en ellos: desde este posicionamiento picaresco surge la risa lúdica del protagonista de *HM*. La risa le permite a Jimson mostrarse amable y armónico con el entorno, para ocultar tras ella su verdadero genio desconocido.

La superioridad que el pícaro pretende mostrar sobre su entorno al receptor de su relato a través de la risa debe ser observada, no obstante, desde una distancia prudente. Del mismo modo que el pícaro tradicional alterna su papel de víctima y verdugo, Gulley Jimson conserva en el transcurso de su trayectoria, y a pesar de todo el conocimiento adquirido, una vertiente ingenua e incauta que Jimson no quiere reconocer y que es, a su vez, causa de sus experiencias como víctima. Al margen del bagaje artístico y existencial, se percibe en Jimson parte de la ingenuidad del pícaro de los siglos XVI y XVII a su salida al mundo: la negación de un peligro claramente apreciable desde un punto de vista externo pone de relieve el pensamiento infantil—ingenuo, poco práctico, irresponsable, espontáneo, irreflexivo—del que el pícaro es incapaz de despojarse. Las

¹⁶ “Das spielerische Lachen ist ein “überwundenes” Lachen, das erst nach Abschluß des Erkenntnisprozesses einsetzt. Das Lachen des modernen Narren bedeutet die “illusionslose Welterkenntnis”, die Erkenntnis, daß die Dinge nicht erkannt werden können, daß die Erkenntnis dadurch hinfällig wird” (Erhart-Wandschneider 1995: 233).

advertencias de otros personajes sobre el peligro de un posible engaño son generalmente ignorados por Jimson, quien en el fondo es víctima de los pillos de su propio entorno.

La superioridad picaresca de Sara ha quedado demostrada en el apartado titulado “Aprendizaje junto a maestra picaresca” de este capítulo. Jimson, sin embargo, presume de vencerla a su modo: “I used to laugh at her tricks” (*HM*, 23). Las posiciones de poder son yuxtapuestas y opuestas, hasta alcanzar el punto en que Jimson afirma ser el mejor conocedor de la pícara, sufrir a pesar de ello nuevos engaños y poder reírse de ellos una vez superados. Esta consecución resume la relación del pícaro con el mundo, así como la relación del narrador con su pasado: Jimson aplica también la risa al recuerdo de un golpe recibido como respuesta de manos de Coker:

I wanted to give Coker one on the nose. But the only time I ever tried to give Coker a slap—and that was under provocation— she got in first with a clump which blacked my eye and nearly broke my jaw.(...)

It makes me laugh to think of it. I like Coker. She's a woman of character. There's something there that will stand the rain. But next time I have to deal with Coker on the level, I thought, I'll take a hammer with me. (*HM*, 21-22)

La risa de este pícaro no es sólo liberadora, sino también preludio de su insistencia ante la adversidad, el recuerdo de la lección aprendida y preparada para una ocasión futura. En este caso la risa es testigo del fracaso sufrido en el pasado, un fracaso provocado por él mismo; por otra parte, anuncia la técnica para una victoria en el futuro.

No sólo las mujeres logran superar la violencia y las tretas de Jimson. El burlado se convierte en varias ocasiones en el burlador final en *HM*, por lo que Jimson, seguro en su papel dominante de burlador pasa a ser el pobre burlado. Dos engaños de distinto tipo se vuelven contra Jimson: uno de ellos le despojará de una cantidad de dinero, mientras que el otro lo llevará a la cárcel. En ambos casos Jimson niega la evidencia de todos los signos y advertencias para aferrarse a su confianza y profundo conocimiento de sus verdugos. Ante las sospechas que Cokey expresa sobre la posibilidad de que el mecenas Hickson denuncie a su protegido Jimson ante la policía, el artista-pícaro rechaza totalmente la idea:

“Don't be so suspicious, Cokey,” I said, “I didn't think you could be so mean. After the nice way Mr. Hickson has behaved.”

“A copper’s car’s just turning the corner,” she said, pulling her head again.(...)

“Nonsense, Cokey. Mr. Hickson would never treat me like that. You’re imagining things. (...) I don’t believe it,” I said. For I couldn’t believe that Hickson would play me such a trick. (*HM*, 108)

La realidad se impone muy a pesar de los deseos de Jimson y su propio mecenas lo denuncia a las autoridades por extorsión, un delito que, por otra parte, el propio protagonista ha narrado con marcado orgullo como una actividad lúdica. La tendencia lúdica del artista no tiene lugar, como el lector puede apreciar, en el marco de los patrocinadores y críticos de arte. La seriedad de los beneficios monetarios no permite la intromisión del juego en su visión del arte.

El segundo gran engaño referido por Jimson viene de manos del profesor Alabaster, presunto experto en historia, así como individuo sospechoso relacionado con la vertiente teórica y crítica del arte. La ingenua confianza de Jimson en la bondad de quienes le rodean en el submundo artístico-delictivo londinense nunca desaparece; siempre conserva la figura protagonista de la novela una inocencia en su mirada al mundo, lo que permite su continua sorpresa ante la vida. “And he vanished with the fourpence. “Well,” I said, after a week, “I’m surprised. I knew the Professor wasn’t quite real, but I thought he was a stronger dream than that.” (*HM*, 145). La identificación de sucesos y personas reales con el mundo de los sueños vuelve a remitir al continuo giro desestabilizador al que el mundo de *HM* está sometido: la esencia de las anécdotas del relato es retratada desde distintos y frecuentemente opuestos puntos de vista; el pícaro ofrece la visión de quien ha cruzado la frontera del país de Alicia y observa el mundo real desde allí, mientras voces indirectas aún informan sobre la visión convencional propia del mundo real. Las realidades asumidas como naturales y normales serán dibujadas también en su lado grotesco y absurdo por Jimson, mientras los hechos más extraordinarios, estrafalarios, fuera de la norma y discordantes con el orden serán apreciados como realidades naturalmente asumidas en su contexto.

Parte de este retrato de reminiscencias propias de Lewis Carrol será el celo mostrado por Jimson, precisamente frente a los personajes más inofensivos que se acercan al artista. Las sospechas, los celos y las estrategias cuidadosamente pensadas para no ser engañado por el joven Nosy ofrecen la cara opuesta a la eterna ingenuidad

ante peligros claramente apreciables: “And I was touched. I oughtn't to have been touched because obviously the young blackguard was trying to get round me for his own purposes” (*HM*, 16). Sin embargo, en este caso no existe tal peligro. Los temores del artista prueban ser infundados y revelan así la falibilidad de su instinto: la sagacidad desarrollada por el pícaro, tanto en la novela picaresca tradicional como en la moderna, refleja a veces un desatinado empleo en las situaciones de la vida cotidiana, por lo que el individuo posee los instrumentos necesarios para superar sus conflictos, pero desconoce la fórmula de reconocimiento de las fuentes y causantes del próximo enfrentamiento. De igual modo que la verdad y la visión absoluta y unívoca no existen en la cosmovisión picaresca, la superioridad lúdica del pícaro debe soportar la confusión en su tratamiento con el prójimo: los conflictos siempre sorprenden al pícaro, muy a pesar de su proclamado aprendizaje.

La risa ha sido estudiada, por otra parte, en relación con el espíritu lúdico de quien la ejerce (Heinrich 1980; Kutzner 1975; Ritter 1989). La risa será interpretada desde este punto de vista como un signo que abre un paréntesis en los sucesos considerados reales y propone una multi-realidad. El poseedor de la risa domina la relación lúdica establecida, por tanto el pícaro da comienzo a una situación cuyas reglas han sido creadas por él mismo y el receptor de la risa debe ser quien descifre el significado de esa relación propuesta. Aun cuando la realidad pueda devastar al pícaro, éste encuentra en la risa un instrumento desarmante ante el mundo, al crear un instante de desconcierto y desorientación en el oponente:

Zwischen Lachen und Spiel entsteht so eine “eigentümliche Beziehung”, die die “Lust an etwas Mehrdeutigem, das sich dem eindeutigen Entweder —oder der Wirklichkeit nicht fügt” (Plessner 1961: 154) umfaßt. Daß solches Lachen, das nicht zu trennen ist von der initiatorischen und eschatologischen Komponente des Kults —das unterste zuoberst kehren— für jegliche Philosophie gefährlich sein könnte, erscheint plausible (Erhart-Wandschneider 1995: 233).

En ambos casos —en la risa carnavalesca y en el juego— se produce la trasposición del orden establecido y la propuesta de un nuevo orden opuesto basado en principios marginales de acuerdo con la cultura convencional: “Zufall und Spieltrieb werden darin (im innersten Gelächter) gegen Vernunft und Kausalität” (Erhart-Wandschneider 1995:

234). El pícaro, maestro de la marginalidad, es la figura más acertada para ostentar esta risa lúdica desestabilizadora del sistema automatizado.

La teorización sobre la risa ha sido en parte iniciada por el mismo pícaro en *HM*. La novela picaresca ha sido descrita por la crítica como ejemplo de la narración de acciones concretas, lejana de la novela de pensamiento y del narrador filosófico. Aunque *GA* y *SS* ofrezcan una poderosa carga de reflexiones religiosas, filosóficas y morales claramente expuestas, el paradigma picaresco se compone de un núcleo central de acción en oposición a las frecuentemente paradójicas reflexiones expuestas: las acciones se imponen sobre el discurso filosófico-moral, por lo que la vertiente literalmente religiosa, filosófica y moral del narrador permanece en un constante cuestionamiento que provoca una interpretación irónica del mensaje literal. A través de experiencias individuales el lector debe construir la filosofía vital del pícaro, al margen de o junto con las lecciones ofrecidas desde un presente de arrepentimiento. En la novela picaresca tradicional prevalece el mensaje que subyace al conjunto de las acciones y las palabras del pícaro. El narrador y protagonista de la novela de Joyce Cary, sin embargo, se convierte en el pícaro moderno que más clara y al mismo tiempo más abstractamente expone su filosofía vital y sus estrategias, puesto que a las reflexiones dirigidas al lector se les debe añadir las enseñanzas formuladas en su calidad de maestro de jóvenes y consejero de amigos.

La clave de la trayectoria vital relatada por el narrador es descubierta en la concisa e iluminadora filosofía condensada por el protagonista tras muchos años de experiencia en el mundo: “For my experience is that life is full of big certainties and small surprises. You can usually tell that the knock is coming; but the details are unexpected. You get it on the right ear instead of the jaw.” (*HM*, 294) Mientras su vida diaria parece estar regida por grandes incertidumbres y pequeñas seguridades, su teoría expone todo lo contrario. La importancia clave del detalle como origen de las grandes tragedias y los grandes sufrimientos se convierte en la más relevante lección adquirida por el pícaro en sus aventuras mundanas. Por tanto, los grandes principios están calificados como lecciones fáciles y como valores previsibles, mientras los detalles variables, sorprendentes y frecuentemente inadvertidos merecen el privilegio concedido

solamente a la grandeza. El detalle se convierte en la parte central de la vida, pues provoca el cambio y la sorpresa y con ello las sensaciones básicas de la existencia. Por otra parte, la base pesimista y desilusionada de la filosofía vital picaresca está presente de forma contundente en Jimson, a la vez que combinada con la comicidad de la exposición de la misma (“You can usually tell that the knock is coming; (...)You get it on the right ear instead of the jaw.” *HM*, 294) provoca la risa agridulce que el mismo pícaro alterna con su risa carnavalesca.

La supervivencia del pícaro se debe a su mirada dirigida a lugares estratégicos, ignorados por la mente inmersa en una cultura convencional, y al paulatinamente más acertado uso de estrategias adaptadas a las ocasiones individuales. De acuerdo con la filosofía picaresca la vigencia de los principios universales es contrarrestada por el impacto del caso aislado, el principio general es desglosado en experiencias aisladas; además, el individuo adquiere la categoría de universal, puesto que la fragmentariedad reinante tan sólo posibilita la universalidad limitada a la experiencia fragmentada del individuo fragmentado en un entorno igualmente fragmentado. El privilegio de Jimson consiste en su posesión de una doble visión: “His art is such as always moving between the vision of the eye and the vision of the soul, between realism and symbolism, between the individual and the typical” (Wolkenfeld 1968: 34).

5.2.2. Imagen escindida del arte.

La conexión existente entre Gulley Jimson y el mundo de arte está descrita como una relación tan conflictiva como aquella que lo une con el mundo, en general, y con su amante y modelo Sara Monday, en particular. En una especie de relación pasional amor-odio, situada entre las categorías de enfermedad y creencia religiosa, la actividad artística ocupa todos los pensamientos y acciones del protagonista, y, sin embargo, éste se refiere a su genio creativo como mancha involuntaria que debe erradicar.¹⁷ Gulley Jimson se encuentra escindido en su interior en su relación con el arte, del mismo modo que Jimson como narrador retrospectivo acierta a revelar los entresijos artísticos, desmembrando así el etéreo mundo del arte en distintos campos y aspectos escatológicos y pragmáticos. El efecto del uno sobre el otro es la escisión recíproca.

A diferencia del significado del arte en *FK*, donde el mundo del arte está presentado como alternativa al mundo banal, como una dimensión con una coherencia propia y un entramado de significados creativos, libres y no caducos, el mundo del arte descrito por Gulley Jimson no propone ninguna solución alternativa a su entorno social cotidiano.¹⁸ El arte, desde el punto de vista del narrador, se divide en dos campos muy distintos: en un plano creativo, con momentos de revelación artística, seguidos por la obsesión de concretar plásticamente esa experiencia semi-religiosa y la creación propiamente dicha y, por otro lado, en una vertiente más pragmática y materialista, en la faceta de negocio. La doble naturaleza implicada en el acto de creación artística —la experiencia creativa en sí y la red especulativa puesta en marcha a consecuencia del acto

¹⁷ En sus conversaciones con el joven Nosy, Jimson llega más lejos, considerando incluso el más aberrante de los delitos el animar a un joven a introducirse en el mundo del arte: “He isn’t going to talk to you about art. He’s committed arson, adultery, murder, libel, malfeasance of club moneys, and assault with battery; but he doesn’t want to have any serious crime on his conscience” (*HM*, 15). La paradoja de las palabras pronunciadas por el propio Jimson aludiendo a sí mismo en tercera persona consiste en la información facilitada sobre su pasado delictivo, junto con la atenuación de todos los delitos cometidos frente al mayor crimen que significaría preparar a Nosy para una carrera artística.

¹⁸ Para la relevancia del mundo del arte en *FK* véanse, en el análisis de dicha novela del presente trabajo, los apartados “Aprendizaje del pícaro en el siglo XX: experiencias reveladoras y maestros”, pgs. 198-219 y “La vida como continua representación teatral: estrategia picaresca de Felix Krull”, pgs. 219-225. Asimismo predominan las referencias al arte en *BT*, tal como se ha estudiado en el análisis de la novela en cuestión, concretamente en el apartado “Ambiguo contacto con el mundo del arte”, pgs. 298-301.

creativo— es puesta en evidencia en una escena muy significativa de la novela. Jimson relata un encuentro de Coker y el mecenas Hickson en su propia presencia, destacando los intereses monetarios de los primeros y las muy distintas ocupaciones de su propia mente en un mismo instante. Mientras Coker y Hickson negocian sobre unos cuadros en poder del mecenas, Jimson se concentra en la admiración de su temprano cuadro “Bath”:

I saw a row coming, and I pretended not to hear. I got up and had another look at Sara (...)

“Well, what about it?” Coker said. And she turned to me again. But I dodged round and took another walk down the room. “Don’t go walking like that, Mr. Jimson,” she said to me, “come here and show your boots.” But I was taking a long eye at Sara’s left shoulder. The one holding the towels. It got the right light from the top corner of the room. Showed the modeling. More subtle than I had believed possible for myself fifteen years before. The insertion of the deltoid between triceps and biceps was a beautiful job. It almost did justice to the arm. A lovely place in any arm and enough to make you laugh or cry in Sara’s. To wonder at the glories and the mercies of God. (...)

“Mr. Jimson,” said Coker, quite loud, too loud for her manners. But I was reflecting deeply on matters of real importance. (...) I was deaf to the world. Yes, I said to myself, when you see a piece of stuff like that, spontaneous, it brings you bang up against the facts of life. Which are beauty, and so on. (*HM*, 100-101)

La inmersión en los aspectos más etéreos del arte, es decir, en la sola admiración de la belleza del arte está concebida en esta situación como refugio para el conflicto externo que está presenciando. La escena está escindida en dos distintos aspectos de un mismo tema: los negociadores están representados en posición estática, sentados a la mesa, mientras Jimson, cuyas obras son al fin y al cabo el origen del conflicto, se encuentra en movimiento paseando en la estancia, aislado del enfrentamiento entre Hickson y Coker. Jimson conscientemente delimita ambas vertientes de una misma obra, concentrándose en la admiración de la verdadera esencia del arte: sólo esta acción de admirar los cuadros provoca un enfrentamiento directo del individuo con las únicas verdades de la vida.

La actitud de Jimson frente al mundo que rodea a la creación artística será paulatinamente revelada, sin embargo, como una combinación de espiritualidad e interés empresarial. A medida que el artista va interiorizando la inevitable inserción de la obra de arte en una red de intereses y beneficios materiales para los intermediarios,

surge en él la conciencia de existencia como mera figura maleada por fuerzas ajenas. La sensación del artista en el mundo de críticos y marchantes se asemeja a la impresión de nimiedad del pícaro al comienzo de su carrera vital. Se despierta en ambos el deseo de convertirse en dueño de sus propias obras, sin pasar a ser un mero muñeco en los entresijos sociales y/o artísticos. Así termina por ejercer de creador aislado en la torre de oro, que desciende ocasionalmente al mundo terrenal a negociar con su mercancía. El mundo del arte será observado por Jimson, en este marco, desde un punto de vista muy distinto, con unas prioridades diferentes:

“A work this size is not suitable to a public gallery. It really needs a cathedral. You will say, no doubt, that none of the existing cathedrals would be able to give the necessary lighting. (...) Lighted by daylight bulbs. Open day and night. Preferably with attendants in the royal livery. I particularly want the red coats to bring up the greens. Also, if I may intrude on what is, after all, your business, I suggest free drinks should be provided while the pubs are closed. Limited of course. Let us say, to a pint for each visitor.” (...) I admitted candidly that my idea was to get people interested in the supreme works of the native genius. (...)

“I think that is a very good idea,” said the princess, who was a darling in first-class practice, “a lovely idea, to educate the masses.”

“That hadn't occurred to me,” I said, and I was now quite recklessly exposed. “My intention was more to give brewery shares a fillip, for I've noticed that any rise in brewery shares means a great increase in art appreciation—and art patrons—buyers, in fact.” (*HM*, 287)

Tras un comienzo romántico, el discurso de Jimson termina por revelar sus verdaderos intereses materiales. El razonamiento final que deja en evidencia los verdaderos intereses del artista descubre la agudeza empresarial del artista picaresco: sus obras de arte surgen de una fuerza superior la cual Jimson alega no poder erradicar, pero su gestión sirve a un beneficio monetario, no a una finalidad edificante desinteresada. El pícaro se encuentra obligado a dominar la espiritualidad y la materia implicadas en el arte, debe aprender a tratar tanto a las musas y los dioses como los críticos, mecenas y compradores que no desaprovecharán ocasión de engañar al artista en pos de pingües beneficios. La figura de Jimson está formada por un pensamiento picaresco y un genio artístico. Bloom llega más lejos en su afirmación de que “the pícaro in Gulley overmasters the representative symbolic artist” (1962: 104).

La doble vertiente artística de Jimson queda asimismo patente en la doble representación pictórica y discursiva de la realidad. Aunque presentado como pintor, su

relato autobiográfico lo muestra también como escritor. Si en el nivel narrativo de la historia Jimson se enfrenta a la representación o elaboración artística de la realidad en formas pictóricas,¹⁹ en el nivel del relato su creación ha tomado forma de discurso lingüístico. La yuxtaposición e interrelación de imágenes y discurso textual sirven como otro ejemplo de la fragmentación del relato de Jimson, a la vez que como prueba de la posibilidad de conjugación de distintos campos artísticos. La textualización de los cuadros creados por Jimson supone la conversión de una obra en otra.

5.2.3. Imágenes pictóricas de caída y renovación.

Las acciones sucedidas en la novela picaresca tradicional imponen un ritmo de alternancia entre éxitos puntuales y fracasos traumáticos y dolorosos. La superación de obstáculos individuales no posibilita la superioridad permanente del individuo, con la consiguiente acomodación del pícaro en la posición más ventajosa posible en el mundo. El final cerrado del relato autobiográfico del pícaro marca irónicamente el comienzo de una nueva etapa en la vida, una vez constatada la inevitable verdad sobre la sociedad invencible.

Las acciones relatadas en *HM* no están dispuestas en un orden alterno tan claramente estructurado como en la novela picaresca: aunque el relato está dispuesto en estructura episódica y sobre peripecias puntuales, la disposición de la acción externa no presenta tantos altibajos como el relato picaresco tradicional. El llamado “ritmo de Sísifo” es incluido en la novela de Cary, no obstante, a través de imágenes pictóricas. La tensión entre el éxito y el fracaso, entre las esperanzas de medro y la constatación de la inmovilidad está plasmada en el relato de Jimson en sus alusiones a las obras que se encuentran en proceso de creación. Los cuadros aludidos sirven de unión entre la acción externa y la dimensión interna del narrador. Al margen de las experiencias cotidianas externas, en las que el protagonista deberá recurrir a métodos diversos para la supervivencia y sufrir continuos fracasos diarios, las reflexiones, descripciones y

¹⁹ Las elaboraciones pictóricas a su vez apuntan a una simbiosis de distintos planos: “His paintings are essentially attempts to create several simultaneous levels of experience: to portray the individual quality of the object painted (mimesis), to create a formal unity (form), and to give it mythical meaning (archetype)” (Wolkenfeld 1968: 35).

connotaciones sobre los cuadros en proceso de creación proporcionan la base del movimiento alterno de caída y renacimiento.

Tres cuadros principales son mencionados de entre la obra de Gulley Jimson: “The Fall”, “The Raising of Lazarus” y “The Creation”. Todos ellos, elaboración pictórica de pasajes bíblicos, son referidos en oposición al cuadro titulado “Bath”, máximo exponente de la época temprana impresionista del pintor. Mientras la producción de esta época temprana ha gozado de gran éxito y admiración entre coleccionistas y crítica, Jimson por su parte valora mucho más las creaciones de su avanzada madurez, el encuentro del cuerpo con el espíritu, la dimensión épica de experiencias sensuales y espirituales. A pesar del rechazo y la incompreensión del público, Jimson se adhiere a su personal criterio artístico e intelectual, al intento de reconciliación artística de valores convencionalmente irreconciliables.²⁰

El significado de las imágenes plasmadas en estos tres cuadros centrales implica, como todo en el relato de Jimson, el inesperado giro de valores y principios automatizados. El desarrollo seguido por el cuadro en su proceso de creación, así como la compleja línea de pensamiento del artista durante ese proceso, ponen de manifiesto la existencia de una cara oculta y opuesta a la realidad visible. Se ha estudiado en páginas anteriores el modo en que en *BT* se produce la subversión de la tradición católica mediante la heterodoxa relación establecida entre Oskar Matzerath y las imágenes del Cristo Crucificado y Satán (subapartado dedicado a las alusiones intertextuales: “Plano religioso: Jesucristo v. Satán”, pgs. 289-292). La reelaboración de los pasajes bíblicos seleccionados distan en gran medida de la versión de las Escrituras: Jimson ofrece la visión propia del artista del siglo XX. Las experiencias religiosas recogidas están basadas en conceptos filosóficos y religioso-mitológicos, utilizados y aludidos tanto en la recreación pictórica de cada pasaje bíblico como en el relato de esa experiencia creativa. La dicotomía de caída y recuperación, muerte y renacimiento, creación y

²⁰ “Sara [in the picture] looked different from the other end of the room. The formal composition appeared. Rather better than I had expected. But nothing to my real pictures. No, I thought, it’s a masterpiece in its own kind. But it’s not the kind I like. It’s the real stuff. But in a small way. Lyrical. Impressionist. And say what you like, the epic is bigger than the lyric. Goes deeper and further. Any of my wall pictures is bigger stuff than that.” (*HM*, 99)

destrucción, está tan presente en *HM* como en la novela picaresca, pero en el caso de la novela de Cary esta alternancia está plasmada por mediación de su creación artística, por el giro radical artístico de principios bíblicos.

El cuadro titulado “The Fall” retiene la mayor parte de la atención del artista en el transcurso del relato. Se trata de una obra iniciada en el pasado, por lo que tras su puesta en libertad y su vuelta al hogar, Jimson retoma su proyecto. La caída retratada plasma una interpretación secular y sensual del pecado original de significado religioso en sus fuentes: el cuadro de Jimson no expresa la pérdida del paraíso y el comienzo de la culpa inevitable e imborrable, sino el inicio de la humanidad, la opción de la libertad y la elección, el conocimiento del placer físico e intelectual. El triángulo formado por Adán, Eva y la tentadora serpiente ejemplifica la inocencia perdida y las continuas decisiones tomadas en la vida diaria y, de acuerdo con Jimson, representa el abismo entre la naturaleza masculina y femenina. En la creación del cuadro, el narrador se detiene en las reflexiones y dificultades del artista en la plasmación de Eva, y surge el paralelismo entre la primitiva relación entre Adán y Eva y la que le une a él mismo con la incombustible Sara.

El pasaje bíblico representado equivale en el nivel de la historia a las dos caídas que el mismo artista sufre en términos legales: en el transcurso del proceso de creación de esta obra Jimson deberá pasar por dos estancias en prisión. Además, como en el caso de la definitiva destrucción del paraíso, Jimson comprobará la destrucción de su lienzo. Aunque a su salida de la cárcel aparentemente existe la posibilidad de la vuelta a su vida normal y a su creación, la segunda caída supone el fin del cuadro “The Fall”: el inacabado cuadro ha sido seccionado en innumerables fragmentos y utilizado para reparar las goteras de su casa. Por tanto, el destino del cuadro ejemplifica tanto el destino de los primeros pecadores bíblicos, como la situación actual de Jimson: a la salida de la prisión todo el mundo a su alrededor está desmembrado, puesto que su casa está ocupada, su obra ha sido destruida y sus amistades reniegan de él. En un claro paralelismo con Adán, deberá superar su caída y renacer, sobrevivir en un entorno distinto, tanto geográfico como social. Este desplazamiento coincide con un cambio artístico en Jimson: la segunda fase de “The Fall” surge de la intención de reelaborar el

cuadro con unos tintes más simbólicos, rotundos y en una versión reinterpretada. La caída y la recuperación de Adán es traducida en términos artísticos de Jimson en un estilo menos realista²¹ y más impactante:

Fire and brimstone. Blues and reds. And I saw green fire in the top left next the red tower. And the red tower opened to show a lot of squares full of blue and green flames. Symbols of something. Generation would do. Or a lot of little flames like men and women rushing together, burning each other up like coals. And then to carry the pattern upwards you could have white flowers, no, very pale green, moving among the stars, imagination born of love. Through generation to regeneration. Old antic propriety falling down on his nose and seeing constellations. Yes, the destruction of old fly button, the law by the force of nature and the unexpected entry of the devil as a lyrical poet singing new worlds for old. The old Adam rising to chase the blue-faced angels of Jehovah.” (*HM*, 118)

El paso de la imagen de la creación a la regeneración es fruto de una visión experimentada por el artista: la nueva y diferente mirada de Jimson sobre el mundo a su salida de la cárcel se adapta a su creación artística en una visión fugaz de la remodelación de su cuadro. En esta nueva etapa se mezclan la religión con el amor; la imaginación con la vida y la muerte, la constelación estelar con Dios; y el diablo con el poeta lírico. El comienzo de la humanidad será representada como un compendio de distintas fuerzas desordenadas e inclasificadas. El futuro presentado tras el periodo en prisión se presenta como una etapa de cuestionamiento de los valores tradicionales, en una tendencia a examinar la historia desde un punto de vista opuesto. De ese modo, Adán deja de ser el pecador castigado, para convertirse él mismo en perseguidor de ángeles. Por consiguiente, la tradicional imagen de la culpa original ha sido sacudida de una vez. A esta experiencia epifánica se le unen la interpretación más secular del pecado original y los principios filosóficos que le proporcionan a Jimson su nueva visión de la destrucción del paraíso:

Boys and girls fall in love, that is, they are driven mad and go blind and deaf and see each other not as human animals with comic noses and bandy legs and voices like frogs, but as angels so full of shining goodness that like hollow turnips with candles put into them, they seem miracles of beauty. And the next minute the candles shoot out sparks and burn their eyes. And they seem to each other like devils, full of spite and cruelty. And they will drive each other mad unless they have grown some imagination. Even enough to laugh. (...) The fallen

²¹ La descripción del amigo Plant sobre el cuadro en el pasado muestra una imagen tradicional del pasaje bíblico: “This one represents the Fall. Adam is on the left. He is not quite finished down the back. Eve on the right is kneeling down. The serpent on the left is speaking in Adam’s ear. The flowers at the side are daisies and margolds. Really, Mr. Jimson, I’ve got to congratulate you on those flowers.” (*HM*, 40)

man —nobody's going to look after him. The poor bastard is free— a free and responsible citizen. The Fall into freedom. Yes, I might call it the Fall into Freedom. (*HM*, 178-179)

La primera versión de la caída de Adán y Eva, plasmación tradicionalmente pictórica de la escena bíblica, evoluciona de este modo hacia una interpretación nitzscheana. A raíz de la caída Adán es dueño de su propio mundo, es responsable y creador de su propia vida, del mismo modo que Jimson se dispone a emprender por iniciativa propia un nuevo cuadro sobre el pecado original con una totalmente opuesta orientación. La caída, por tanto, ofrece la oportunidad de libertad, de nuevos comienzos, de creación.

El positivo talante artístico de Jimson debe resistir el peso de la realidad externa. Todas las obras pictóricas aludidas en el relato de Jimson como cuadros creados en su presente permanecen inacabadas y fragmentarias: la realidad externa termina por imponerse a su genio artístico e interrumpe el proceso creativo de Jimson. La voluntad creativa del protagonista refleja, por consiguiente, la realización del paso desde el fracaso hasta el renacimiento en su elección temática de cada cuadro, pero el entorno impone la imposibilidad de este paso: los cuadros “The Fall”, “The Raising of Lazarus” y “The Creation” plasman el momento de un cambio radical, el inicio de una nueva existencia, de una nueva era; de entre estas obras, sin embargo, “The Fall” y “The Creation” son destruidas una vez terminadas, mientras que en “The Raising of Lazarus” Jimson tan sólo alcanza a pintar los pies de Lázaro antes de verse obligado a abandonar su obra para emprender la huida. En la novela de Joyce Cary las fuerzas externas se imponen sobre el mundo interior de Jimson, sobre su proceso de creación: los cuadros de Jimson se convierten en el resultado del fracaso en los conflictos externos, en ellos se puede observar el campo de lucha en el que el artista se encuentra sumido. El cuadro titulado como “The Raising of Lazarus” implica igualmente una caída y una recuperación, una muerte y el renacimiento. La obra, no obstante, una vez más quedará inacabada.

La fragmentariedad del mundo está plasmada en la actividad artística de Jimson no sólo en el paradero final de los tres cuadros iniciados en su avanzada madurez, sino también en sus reflexiones sobre el método de creación de la unidad a partir de los fragmentos individuales. La insistencia en el proceso de creación de cada parte de los cuerpos retratados crea la imagen de elementos aislados a los que sólo el artista podrá

proporcionar unidad y crear significado sobre la base de una serie de partes inconexas. Los recuerdos del narrador respecto a los tres últimos cuadros se centran en la búsqueda del codo y la mano ideal para Eva, o en los esfuerzos constantes en la acertada selección de los pies de Lázaro. La espiritualidad y el significado conjunto del tema y la escena elegidos contrastan con el proceso creativo basado en una realidad totalmente corpórea y en fragmentos individuales lejanos al mundo bíblico y espiritual. La espiritualidad final del cuadro está basada, por tanto, en la corporeidad cotidiana y a veces escatológica de sus modelos, del mismo modo que el significado total se debe a la fragmentariedad. Por otro lado, esta paradoja está planteada en la novela de forma totalmente opuesta, en cuanto que la visión del artista no deja de apreciar genialidad en los instantes más anodinos y trascendentalismo en segundos insignificantes:

And what a forearm. Marble in the moon. Muscled like an Angelo, but still a woman's. (...) The sweetest elbow I ever saw, and that's a difficult joint. (...) She [Coker] wouldn't believe me if I told her an elbow like that was a stroke of genius.

And I thought, that's the forearm I want for Eve, with Sara's body. Sara as she was about thirty years ago. Sara's forearms were always too soft. Cook's arms. Mottled brown. Greedy and sentimental arms. Lustful wrists crested like stallions, with venus rings. But Eve was a worker. The woman was for hard graft. Adam the gardener, the poet, the hunter. All wires like a stringed instrument. (*HM*, 90)

La descripción de Adán y Eva como figuras del mundo real y moderno, de ocupaciones cotidianas y acentuada corporeidad, aproxima la realidad bíblica a la vida cotidiana del artista del siglo XX. Del mismo modo, la pobre materialidad de los fracasados personajes de la novela se acerca momentáneamente a la elevada y trascendental realidad bíblica a través de las alusiones a la espiritualidad y genialidad halladas en el brazo de Coker. La mirada del artista es capaz de apreciar la cara oculta, tanto de la cruda materia como del elevado espíritu, atenuando de ese modo el claro límite entre ambos polos aparentemente abismales: Jimson consigue conciliar la limitada existencia insignificante de individuos frustrados y ocupados en la supervivencia material con la épica bíblica de tragedias religiosas, con la trascendencia religiosa del pecado y con la redención divina. La relevancia de esta combinación artística entre el tema bíblico, sagrado, eterno y espiritual de sus obras con modelos corruptos, exclusivamente corpóreos, no religiosos, intranscendentes y mortales no radica en el hecho en sí, sino en

el proceso creativo interno del protagonista, es decir, en las reflexiones suscitadas en el artista en el proceso de creación y más adelante en la reelaboración del narrador en su relato.

El paralelismo con la novela picaresca se encuentra en la visión de los cuadros y su creación ofrecida por el narrador retrospectivo, en su capacidad de interrelacionar ámbitos fragmentarios inconexos a primera vista, pero poseedores de un significado relevante para el sujeto que relata su vida pasada. Si las experiencias traumáticas acaecidas en el pasado del pícaro tradicional sirven para establecer un encuentro entre los deseos internos del individuo y las posibilidades insatisfactorias ofrecidas por el entorno exterior, las tres empresas pictóricas de Jimson representan el sufrimiento infligido al artista en el desencuentro entre el genio creativo y las fuerzas externas que impiden el desarrollo del mismo. Los cuadros en sí no son unidades de acción, no son aventuras fracasadas como en la novela picaresca tradicional, suponen sin embargo tres acciones artísticas emprendidas y llegadas a su fin por destrucción, no por culminación artística. “The Fall”, “The Raising of Lazarus” y “The Creation” forman tres ejes centrales en el relato de Gulley Jimson, en torno a los cuales se puede descifrar un movimiento de ascensión, caída y retorno a un nuevo inicio.

El ritmo circular de Sísifo se hace notar tras la destrucción de cada obra pictórica de Jimson: el protagonista vuelve a su posición inicial, pero así como el pícaro tradicional ha ganado en experiencia y conocimiento como consecuencia de cada episodio, en *HM* el paso del tiempo es la única consecuencia mencionada. El ritmo estructural típicamente picaresco está plasmado en la novela de Cary con un método más simbólico y visual —por ello más estable—, y muestra además un panorama más negativo que en la vida del pícaro tradicional. La avanzada edad del protagonista y la estructura cerrada repetidamente marcada por el inicial entusiasmo aniquilado por la destrucción final de la obra ofrecen una versión más cruda del destino del pícaro. Esta negatividad de la realidad externa es compensada con el ánimo optimista —aún más extravagante que en el pícaro tradicional, si cabe— del mismo artista: a las dificultades del exterior Jimson opone su comprobada capacidad de supervivencia a través de décadas de necesidad y fuerzas contrarias, sin dejar de recordar permanentemente la

cercanía del final de su vida. La muerte del protagonista está insinuada, precisamente, tras el fracaso de su última obra, recreación pictórica de la creación del mundo por la mano divina.

La creación como escena bíblica contrasta con la dedicación del narrador Jimson a todos los datos materiales, mundanos, sociales, económicos y prosaicos relacionados con el proceso de creación del mural gigantesco. La creación en fragmentos numerados se opone, por otra parte, a la concepción romántica del artista y la participación de un buen número de aprendices en el proyecto aleja la obra del desarrollo individual y la creación aislada llevados a cabo hasta el momento. El cuadro que escenifica la creación de Dios, un creador individual, será emprendido como proyecto colectivo y como interacción entre distintas manos artísticas, aunque bajo la batuta de un solo genio. Los polos aparentemente irreconciliables serán una vez más combinados en esta obra. Las alusiones a los momentos de creación en sí están plasmadas desde una despersonalización y prosaísmo inesperados en un narrador artista, bañadas de referencias pragmáticas:

And then I (...) glided away about fifteen feet so that I could get a general idea of the whole situation. It wasn't as bad as I had expected. But the old 'un's left leg was showing too much activity, and of course the whale had far too high a value. Yes, I said, I'll have to keep that girl in her place and the only way to do that is to make the place bigger than the girl—the sea will have to roar upon the shore a little darker and the giraffes must elevate their horns to more surprising brassiness in the upper register. (*HM*, 306)

El pensamiento pragmático que Jimson aplica a los problemas presentados por el mundo pictórico creado por su propio poder resta un carácter poético a la mirada. El planteamiento de los problemas responde al punto de vista de un artesano de la imagen.

Por el contrario, el contexto geográfico, social y económico que rodean a la creación artística de “The Creation” están descritos poéticamente. La polémica surge en torno al gigantesco mural debido a la selección de una capilla en ruinas como base de la obra y por la inadecuada proximidad del mural con una escuela infantil: las autoridades temen el consiguiente mal e irreverente ejemplo mostrado por el mural para con la Biblia. La visión de Jimson no cesa de interrelacionar el conflicto externo con la realidad artística que se va formando en el mural, hasta el punto de que el último paso

del conflicto, durante el cual Jimson es desalojado de la capilla es percibida como una mezcla de vida real y ficticia:

Then I must have dozed a bit, for when I waked up, it was daylight, a wonderful top light which made that whale look at me as if I loved her.

“Good morning, sir,” said an archangel. But when I looked up I saw he was wearing a policeman’s helmet and had Gabriel with him, in a green hat. They had opened a skylight and were standing outside on a cloud or a ladder. (*HM*, 305)

Mediante la superposición de una escena real sobre el mundo representado en el mural, el artista se sitúa en un limbo entre el sueño y la vigilia, el mundo real y el ficticio: en una especie de sinestesia narrativa identifica a los policías como ángeles vestidos con cascos de policía, situados en las nubes del mural o las escaleras reales.²² Finalmente ambos mundos se vendrán abajo conjunta y simultáneamente, cuando el mural se derrumbe entre una gran polvareda:

And all at once the smile [of the whale] broke in half, the eyes crumpled, and the whole wall fell slowly away from my brush; there was a noise like a thousand sacks of coal falling down the Monument, and then nothing but dust; a regular fog of it. I couldn’t believe it, and no doubt I was looking a little surprised with my brush in my hand, and my mouth open, because when the dust began to clear I saw through the cloud about ten thousand angels in caps, helmets, bowlers and even one top hat, sitting on walls, dustbins, gutters, roofs, window sills and other people’s cabbages, laughing. That’s funny, I thought, they’ve all seen the same joke. God bless them. It must be a work of eternity, a chestnut, a horse laugh. (*HM*, 308-309)

El desmembramiento del entorno de Jimson alcanza su punto más extremo en este momento, cuando su mundo físico y pictórico se derrumban al mismo tiempo. La elaboración de este instante se acerca a la iniciación de Lázaro de Tormes, pues el gran ruido que Lazarillo ‘oye’ a su golpe contra el toro de piedra coincide con la voz de la experiencia y de la verdad sobre la vida real. El ruido es tanto físico como intelectual. Del mismo modo, el derrumbamiento del proyecto artístico trae consigo, no sólo la destrucción física, sino también espiritual, i.e. su fracaso ante la autoridad municipal

²² Un ejemplo más de esta llamada sinestesia o interconexión de planos reales y artísticos está compuesto por las surrealistas palabras dirigidas por Jimson a la ballena retratada en el gran mural de la Creación: “Yes, my pet, I said to the whale, nobody can call you slick. That’s what we don’t want. That’s what we’ve got a figure like a barrel of stout, and now I notice it, your right eye is twice the size of your left eye. Why did I do that?” (*HM*, 307). El tratamiento dedicado como si de un interlocutor real se tratase, así como la personificación del animal bíblico contribuye a la disolución de límites y fronteras que culminará en el derrumbamiento de toda la obra, así como del soporte de la obra artística.

que se opone al proyecto. La escena del derrumbe se cierra con la imagen del artista como objeto de risa (“That’s funny, I thought, they’ve all seen the same joke.” (*HM*, 309)). Por otra parte, la destrucción se convierte en una triple realidad, pues la propia vida del protagonista de *HM* parece llegar a su fin por una rotura de venas internas.

5.2.4. Intertextualidad Blakeana.

La imagen escindida del arte y del artista está elaborada, en parte, a partir de la intertextualidad (Guillén 1985; Kristeva 1967; Martínez Fernández 2001; Quintana Docio 1992) con la obra poética de William Blake. Varios fragmentos de la obra poética del poeta pintor o pintor poeta romántico establecen la relación entre la figura de Jimson y de su admirado William Blake, al mismo tiempo que sitúa al protagonista de *HM* en una tierra de nadie, entre las coordenadas románticas de finales del siglo XVIII y principio del XIX y las duras condiciones de vida del XX, entre el mundo real y el mundo poéticamente recreado por Blake.

La relación intertextual entre *HM* y la obra poética de Blake está establecida principalmente en torno a tres núcleos temáticos. Joyce Cary incluye fragmentos blakeanos a través de asociaciones mentales surgidas en las reflexiones de Gully Jimson sobre tres aspectos dominantes: la representación del mundo en el arte, la relación universal de la figura masculina y femenina y la posición del artista respecto a la humanidad.

El submundo londinense ofrece aparentemente una limitada inspiración para el artista. En línea con el poeta romántico más urbano, sin embargo, Jimson se propone hallar la poesía presente, aunque oculta, en los entornos más míseros. A través del método de *stream of consciousness* el narrador Jimson yuxtapone, por una parte, las fugaces y entrecortadas ideas y observaciones que cruzan su mente a su salida de la cárcel y, por otra parte, el fragmento perteneciente a “The Marriage of Heaven and Hell”, que ha venido a los pensamientos del protagonista:

Took a walk up and down to crack the joints. Sun coming up along a cloud bank like clinkers. All sparks. Couldn’t do it in paint. Limits of the art. Limits of everything. Limits of my fingers which are all swole up at the joints. No fingers, no swell, no swell, no art. (...)

The pride of the peacock is the glory of God

The lust of the goat is the bounty of God

The wrath of the lion is the wisdom of God

The nakedness of women is the work of God. (*HM*, 19)

Las duras condiciones de vida del artista causan el temor de haber perdido la fuente del arte, la inspiración necesaria capaz de despertar el genio interior paralizado durante varios meses. Sin embargo, este temor textualizado a través de la negación (“No fingers, no swell, no swell, no art”) será contrarrestado por el recuerdo del poema blakeano que eleva todo elemento del mundo a un nivel divino. Considerada una obra desafiante y un ataque a la ortodoxia religiosa cristiana de la época, la crítica define el poema “The Marriage of Heaven and Hell” como respuesta a los libros del teólogo místico Swedenborg. El poema defiende la unión de valores opuestos, la conciliación de pasión y razón, de deseo y autocontrol, de la condición animal del hombre y de su vertiente divina. Rechaza el gran abismo creado por el hombre clásico entre la humanidad y la divinidad.

En un paralelismo entre la búsqueda de la divinidad en la tierra y la búsqueda de la poesía en la pobreza y suciedad de la entreguerra londinense tanto Blake como Jimson lanzan un mensaje positivo: si todos los elementos del mundo son obra de Dios, y el ser divino puede ser hallado en los seres más corruptos y primitivos, el arte permanece independiente de las condiciones sociales y económicas, de los accidentes circunstanciales. El arte queda así relacionada con la mitología personal blakeana: tanto la divinidad como el arte están presentes en todo lugar y tiempo, la clave reside en el modo de búsqueda. El ojo que mira debe estar preparado para no dejarse desorientar por la aparente y obvia irreconciliabilidad de valores y atributos y captar la conexión entre opuestos. Tanto el ojo poético de Blake como la visión peculiar del pícaro optan por la mirada atípica que cruza la primera máscara para encontrar compatibilidades, asociaciones y conflictos internos insalvables. El mundo que rodea a Jimson es frecuentemente observado desde las coordenadas mitológicas proporcionadas por la filosofía de Blake. Los elementos más inferiores y nimios son elevados a niveles

poéticos, siempre plasmando la constante y conflictiva reconciliación de elementos dispares en la vida cotidiana. Por otra parte, los valores más elevados por el sistema, tomados por contado y jamás cuestionados en su verdadera esencia son relativizados tanto por el pícaro como por Blake.

“The Marriage of Heaven and Hell” sirve asimismo, en parte, como punto de referencia para la visualización de la relación entre el hombre y la mujer en la historia de la civilización. Ante las críticas de Coker por la apariencia abandonada y poco respetable de Sara, ésta es descrita en primer lugar en términos blakeanos como “soul of sweet delight”:

..., she'd always be game for a laugh, and keep her floors clean.

Because the soul of sweet delight can never be defiled.

Fires surround the earthly globe, yet man is not consumed

Amidst the lustful fires he walks, and polishes his door knob. (*HM*, 33)

La innata bondad destacada mediante esta alusión intertextual será compensada con el paralelismo más adelante establecido entre ella y la figura femenina destructora y dominante representada en “The Mental Traveller”. Frente a la positiva descripción ofrecida por la alusión a “The Marriage of Heaven and Hell”, en la segunda referencia intertextual Sara está visualizada como la vieja mujer que resta fortaleza a Jimson, a su vez auto-retratado como espíritu ingenuo, pero dominado por la pasión experimentada hacia Sara:

And I thought how I used to powder her [Sara] after her bath. I wonder she didn't kill me, the old Aphrodisiac. Fancy how once I was mad for that ancient hair-trunk. (...) And when I was mad to paint, she was for putting me to bed and getting in after me. Stirring all that fire only to cook her own pot. Growing wings on my fancy only to stuff a feather bed.

She binds iron thorns around his head

She pierces both his hands and feet

She cuts his heart out at his side

To make it feel both cold and heat

Her fingers number every nerve
Just as a miser counts his gold
She lives upon his shrieks and cries
And she grows young and he grows old. (*HM*, 45)

El poema de Blake alude, por una parte, a la figura eterna, atemporal, visionaria, representada como figura masculina, propia de los poemas proféticos como “Milton” y “Jerusalem” y, por otra parte, a la fuerza temporal, destructora, descrita como cuerpo decadente femenino, de visión limitada, absorbadora de la ilimitada naturaleza de esa figura masculina denominada como *mental traveller*. La figura atemporal y visionaria responde a la naturaleza genial del artista, en *HM* ejemplificada por Jimson, mientras que la vieja dama destructiva que se regenera gracias a la savia del joven viajero está personificada por Sara Monday. La interconexión entre fuerzas eternas y pasiones finitas terrenales se produce en una relación tempestuosa, en la que Jimson se considera dominado por una fuerza superior, por la materialidad, a pesar de que en definitiva él se ha alimentado de ella para convertirla en obra artística: “Materiality, that is Sara, the old female nature, having attempted to button up the prophetic spirit, that is to say, Gulley Jimson, in her plackethole, got a bonk on the conk, and was reduced to her proper status, as spiritual fodder” (*HM*, 46). La imagen de la vieja dama ejemplifica la serie de obstáculos hallados por el artista en su camino. Jimson comienza la enumeración por Sara, a quien manifiesta haber superado por medio de la violencia física (“[Sara] got a bonk on the conk”), pero se extiende a todo el entorno hostil que dificulta su labor y su libertad creativa.

Otra figura femenina será la encargada de representar el mundo de la riqueza, la figura opuesta de la femeneidad necesitada, descuidada, humillada por la necesidad. Lady Beeder, mujer culta de la alta sociedad londinense, posible mecenas del arte de Jimson, representa la femeneidad etérea, lejana y distante, divina, muy distinta a la primera destructiva, dominadora y devoradora dama:

“Won’t you have some more wine, Mr. Jimson?”

And I saw a face close to mine more beautiful than true. What eyes. Gray like a night sky full of moonlight and penciled all about with radiating strokes of blue-gray like the shading of petals. Darkening to the outer edges of the iris as if the color had run there and set. A white as bright as a cloud; lashes, two pen strokes of new bronze, dark as sunrise before a single ray reaches the ground. (...) Fearful symmetry. (...)

“But do you think mad people really suffer?” With a note like a dove that has laid a double egg. Oh the darling, I thought. Oh, daughter of Beulah.

She creates at her will a little moony night and silence

With spaces of sweet gardens and a tent of elegant beauty

Closed in by a sandy desert and a night of stars shining,

And a little tender moon and hovering angels on the wing. (*HM*, 159)

La participación de esta figura femenina en el mundo tiene tonos claramente positivos, divinos, mientras la figura relacionada con Sara desempeña una función destructiva respecto a la figura masculina genial. El poder de la hija de Beulah²³ está empleado para la construcción de un paraíso terrenal, un entorno de libertad aislado del mundo, rodeado de un silencio creado a su propia voluntad e iluminada por estrellas a su servicio. El subconsciente de Jimson, removido por el alcohol ingerido durante la cena, provoca la asociación mítica y literaria con la figura aludida en el poema de Blake. El aura proporcionada a Lady Beeder por la riqueza material se ha extendido al nivel espiritual, con lo cual a los ojos de Jimson ella encarna la divinidad etérea. Lady Beeder encarnará, por tanto, la figura que vela por la libertad del artista y del hombre, mientras que Sara representa las fuerzas terrenales que sujetan al artista al mundo terrenal, a la cotidianidad, a las preocupaciones mundanas.

El tercer gran tema impregnado de las referencias intertextuales responde a una preocupación universal del artista en el transcurso de la historia. Gran parte del conflicto de Jimson frente a su entorno radica en el hecho de que el artista posee la capacidad de captar la lógica del mundo, mientras ésta está lejos de aceptar ni siquiera la existencia de otras lógicas paralelas a la que rige el funcionamiento de la sociedad civilizada. El abismo entre la sociedad y el artista está plasmado a través de la alusión al *mental*

²³ Antiguo nombre de Palestina que significa ‘amada’, ‘desposada’ o ‘casada’. Véase Isaías 62:4, *Antiguo Testamento*. De acuerdo con Damon (1973: 43), las Hijas de Beulah deben cumplir la misión principal de defensa de la Libertad.

traveller, a propósito de la limitada apreciación del mundo respecto al cuadro “The Fall” y su representación artística de la caída de la humanidad:

The bloodhound then opened his mouth and bayed, “Most interesting, Mr.-ah-Mister Johnson. Of course, I know nothing about art, but I wonder could you tell me if —ah— the human form —anatomically speaking, could —ah— assume the position of the male figure. Of course, I know —ah— a certain distortion is —ah— permissible.”

(...) I couldn't get out a word. It was most embarrassing. There was the poor chap doing his best, and I had to pretend to be stone deaf. Come, I said to myself, say something, anything. Something they can understand. That's all they want. Something about the weather. Something to knock a hole in this awful situation and let down the pressure. Come, I said, you're not one of those asses who takes himself seriously. You're not like poor Billy, crying out:

I've traveled through a land of men
A land of men and women too
And heard and saw such dreadful things
As cold earth wanderers never knew. (*HM*, 41)

La ignorancia del observador del cuadro, y sin embargo su inconsciente osadía para lanzar juicios de valor, redundan sobre los dos planos de conocimiento expuestos en “The Mental Traveller” de William Blake. Blake distingue dos planos de existencia, y dos distintas visiones en función de aquéllos: el plano limitado de los sentidos y la existencia eterna de los estados. El viajero es de una naturaleza eterna, está compuesto por estados, no por sentidos, como les sucede a los habitantes de la Tierra, por lo que su conocimiento ofrece una mayor amplitud y profundidad. El conocimiento alcanzado a través de los sentidos es incompleto, sin perspectiva, inconsciente de la grandiosidad de los estados: el viajero, sin embargo no encuentra el modo de transmitir de forma clara la diferencia entre su conocimiento y el sensorial. Jimson se identifica, aun a pesar de su negación explícita, con la situación del viajero: el plano artístico se encuentra por encima de las observaciones limitadas e irrelevantes de los críticos ocasionales. Si el genio artístico se une a la necesidad como continuo estado de Jimson en su vida cotidiana, el protagonista de *HM* posee un conocimiento doblemente amplio, a la vez que doblemente marginal. Gully Jimson sufre el peso, por una parte, de la genealogía

artística, de pobreza y de marginalidad social, y, por otra parte, de su propio genio artístico que le proporciona una percepción excepcional autoaisladora.²⁴

²⁴ Wolkenfeld se extiende hasta la figura del mismo Joyce Cary en sus reflexiones sobre este punto de la creatividad, la soledad, el arte y el aislamiento, aludiendo a una posible filosofía idealista de Cary: "Society is measured by the opportunities it provides for its members to construct their reality. Art is measured by its grasp of the reality, that is, by the artist's personal construction of his reality and by his ability through the symbol to reach into the privately created world of his readers. (...) Cary's own system is rooted in what he believes to be the fundamental fact of man's existence, his necessary isolation. It is this isolation which makes it necessary for every human being to create the world for himself as an imaginative act" (Wolkenfeld 1968: 158-159).

6. *THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER.*

La interpretación de este relato corto de Alan Sillitoe ha variado desde lecturas de la obra como un relato radicalmente individualista (Denny 1965), hasta interpretaciones de la misma como un relato realista de fuerte contenido social (Maloff 1971; Bahn 1970). El protagonista ha sido analizado como individuo inconformista de pensamiento anarquista y/o nihilista (Penner 1969), mientras en otros estudios se ha tratado de establecer una relación de similitud entre la obra de Sillitoe y la llamada *proletarian novel* de la década de 1930, cuyo representante más significativo sería D.H. Lawrence (Maloff 1971; Bahn 1970). Esta indeterminación tipológica se presenta como un primer rasgo común con *FK*, *BT* y *HM*. La variedad de insistentes intentos por parte de la crítica por tipificar *LLDR* ha sido interpretada como mérito de la heterogeneidad del relato.¹

¹ Hartwig Isernhagen determina el origen de las divergencias interpretativas, así como de la causa de la inquietud surgida en la crítica de la siguiente manera: “gerade bei Texten der Moderne verschwinden (...) aber sowohl die Frage nach dem Repertoire wie die (verwandte) Frage nach dem Genre aus dem Bewußtsein des Interpretierenden, weil sie ihm aufgrund der historischen Nähe zum Text nicht von diesem selbst gestellt zu werden scheinen. Die Zwangsläufigkeit aber, mit der *Loneliness of the Long Distance Runner* in seiner kurzen Interpretationsgeschichte in die Nähe solcher Fragen nach seiner Systemreferenz geführt hat, ist m. E. Indiz einer relativ prominenten Stellung, die das Werk in seiner Epoche einnimmt; diese begründet sich darin, daß *Loneliness of the Long Distance Runner* sich nicht einer homogenen Konvention bedient, sondern im Spannungsfeld zweier die fünfziger Jahre charakterisierender Bedeutungskonventionen [“modern” bzw. “modernism” und “contemporary” bzw. “realism”] steht” (Isernhagen 1981: 137). Por otra parte, Alan Sillitoe en sus inicios literarios declaró considerarse autor realista y proletario.

LLDR pertenece a la forma narrativa llamada *relato corto*, *novella* o *Novelle*, con las consiguientes particularidades a la hora de establecer el paralelismo entre el relato de Sillitoe y la tradición de la novela picaresca. Tal como se demostrará, sin embargo, la forma seleccionada para *LLDR* no ha evitado la conservación de los rasgos formales y temáticos pertinentes para el paradigma picaresco: de una manera distinta se concretan las acciones, ideas y valoraciones presentes en una novela picaresca. La naturaleza de “relato corto” puede ser considerada, por tanto, un paso de progresión —a la vez que vuelta al origen, pues *LT* se caracteriza por su reducida extensión —, lejos de un rasgo divergente, con el paradigma tradicional.

6.1. Contribución de los rasgos considerados “antipicarescos”.

6.1.1. Estructura narrativa selectiva.

La narración en primera persona y el relato dispuesto en forma retrospectiva en *LLDR* coinciden con la forma de la novela picaresca. Ambos elementos aseguran, por una parte, una perspectiva individual ofrecida desde el punto de vista marginal del protagonista de la historia y, por otra, una faceta interpretativa de un narrador de mayor madurez, capaz de emitir juicios de valor proporcionados por el paso del tiempo y por el proceso de reflexión. Asimismo, el tono de veracidad y autenticidad procurado como en el caso del relato picaresco tradicional está garantizado en esta obra de Sillitoe, así como la selección de los sucesos más significativos de una vida disipada a fin de que sea alcanzada la comprensión de la figura central en la situación de presente y un cierto grado de placer estético. La forma narrativa más breve de *LLDR*, no obstante, muestra una serie de variaciones formales y de contenido respecto a la forma de la autobiografía, así como respecto a la disposición lineal de los episodios picarescos tradicionales.

De estructura episódica de acción a estructura episódica de reflexión.

La división del relato en tan sólo tres capítulos no titulados y sin la peculiaridad de tener como centro un único núcleo de acción episódica con unidad temático-argumental puede presentar una aparente primera diferencia respecto al esquema estructural

narrativo iniciado por *LT*, *GA* y *VB* y seguido por los siguientes exponentes de este tipo de novela. Sin embargo, se halla en *LLDR* una estructura episódica de una orientación más temática que responde de igual modo al esquema picaresco.

La distribución del discurso del narrador y protagonista Smith entre narración y disertación muestra una balanza favorable hacia la disertación, por otra parte como también se aprecia en *GA* o *SS*: en este relato corto de profunda y clara introspección, el plano de la reflexión adquiere un mayor peso específico, y por tanto discursivo, en el transcurso del relato. A ello se une una acción externa más limitada en el tiempo, con lo que la estructura episódica de la acción destaca en menor grado. El discurso del narrador y protagonista de *LLDR* gira mayormente en torno a las sensaciones internas y conclusiones alcanzadas a lo largo de sus escasos veinte años; realmente, la acción exterior está observada sólo a través de un sólido telón de reflexiones y pasajes de pensamientos filosóficos sobre la naturaleza de la vida y la sociedad. La disposición del relato está ideada en función de principios temáticos, al margen de que las acciones externas, a su vez, sigan siendo referidas en su mayoría según el principio cronológico.

El primer capítulo expone la visión personal de Smith respecto a su situación, tanto dentro del correccional, como en el mundo y en la vida: la primera frase pronunciada por el narrador, “as soon as I got to Borstal they made me a long-distance cross-country runner” (*LLDR*, 7) implica dos realidades unidas al pícaro tradicional. Por una parte, “they made me” refleja la gran influencia del entorno para su opción de convertirse en corredor: las condiciones externas insatisfactorias forman una parte importante de la decisión del pícaro. Por otra parte, la dimensión metafórica de correr, en este caso en la figura de un corredor de fondo, señala en la obra hacia el acto de pensar, de planear la vida propia. Este primer capítulo está desarrollado, en primer lugar, a fin de ampliar la información sobre esa situación de desigualdad que lo ha inducido a convertirse en corredor y, en segundo lugar, con el objetivo de explicar las armas desarrolladas para la supervivencia en dicha situación: narra las acciones cotidianas de su estancia en el correccional y su iniciación en la preparación de la prueba atlética; asimismo revela las lecciones extraídas de sus conversaciones con el director del centro. Se trata, por tanto, de un proceso de aprendizaje, tanto en el plano

deportivo como en el trato humano en el microuniverso del correccional. La conciencia adquirida por el recién llegado sobre las relaciones establecidas dentro del entorno físico y social del recinto son equiparables al conocimiento alcanzado por el pícaro respecto al funcionamiento de la sociedad.

La totalidad del segundo capítulo está situada en un pasado anterior al ingreso en el correccional, remontándose a su infancia, aunque no tanto como en el relato del pícaro tradicional. La imprescindible información de fondo es naturalmente facilitada, en forma de fugaces alusiones. En realidad, la selección de este preciso episodio del pasado más remoto se debe a la necesidad de ilustrar la segunda cuestión temática que surge en las reflexiones del narrador: la fuerza de la fortuna frente al poder del libre albedrío. El poder desestabilizador de la fortuna siempre juega en contra de Smith, y su forma de relatar los momentos decisivos que condenan al adolescente y lo delatan en el delito cometido conserva la comicidad y tinte paradójico del narrador picaresco. Lazarillo se esfuerza en aprender a marchas forzadas las técnicas de engaño para cada amo, sin que las circunstancias dejen de sorprenderle con nuevos ataques y nuevos descubrimientos sobre las peculiaridades avaras, crueles y corruptas de sus amos: a pesar de los diligentes intentos del mozo, las circunstancias siempre avanzarán más rápidamente. Smith se verá igualmente sorprendido por las condiciones exteriores: su gran capacidad de autocontrol ante las continuas pesquisas de la policía con respecto al robo de la panadería no tiene ninguna fuerza frente a la inesperada providencia. Las lluvias imprevistas descubren justo ante la presencia de la policía el dinero robado que Smith había ocultado en las tuberías próximas a su puerta. Con tragicómico estilo relata Smith el momento en que la “divina” voluntad de las condiciones climáticas descubre el escondite del botín:

I thought I'd go down in a fit: three green-backs as well had been washed down by the water, and more were following, lying flat at first after their fall, then getting tilted at the corners by wind and rainspots as if they were alive and wanted to get back into the dry snug drainpipe out of the terrible weather, and you can't imagine how I wished they'd be able to. Old Hitler-face didn't know what to make of it but just kept staring down and down, and I thought I'd better keep on talking, though I knew it wasn't much good now. (*LLDR*, 38)

No sólo la autoridad es una fuerza de medios superiores, sino que incluso la providencia se encuentra en contra de Smith. La fuerza y las habilidades de sus semejantes las

observa Smith con una actitud de superioridad; sin embargo, se siente indefenso ante los caprichos de la fortuna. El gran origen de sus desgracias radica, desde el punto de vista del narrador, en la adversa providencia: “what I ram into my runner-brain is that my luck had no right to scam just when I was on my way to making the coppers think I hadn’t done the job after all.” (*LLDR*, 20). No existe ningún aprendizaje eficaz, ni conocimiento necesario que pueda controlar los golpes de la fortuna.

El tercer capítulo del relato condensa el momento decisivo del acto de rebeldía planeado por el protagonista, así como las consecuencias del mismo y los sucesos más relevantes ocurridos posteriormente. A través de la continua interacción entre sucesos externos y reflexiones internas el narrador paulatinamente expone su visión de la verdadera honestidad: a medida que relata los pormenores de la carrera el narrador va avanzando en su definición de honestidad, frente a la versión convencional recibida del director del correccional, su supuesto e interesado pseudo-maestro y figura representativa de la ideología predominante en la sociedad británica de la década de 1950. En esta última parte del relato, por tanto, el narrador ratifica su filosofía ejercida en el pasado y descubre los principios vigentes en la sociedad: declara al lector abiertamente su moral, divergente de aquella predicada por quienes se disponen a educar a individuos marginales como él mismo. El relato finaliza, por tanto, con los papeles trastocados puesto que el recluso ha formado en su relato una lección de honestidad. La visión y la voz de Smith plasmarán, por tanto, la subversión de los principios predicados por las autoridades y revela los mecanismos que realmente funcionan en esa sociedad bajo las palabras de “integración”, “oportunidad”, “honestidad”, “solidaridad” y “honradez”.

En definitiva, los episodios que se pueden hallar en *LLDR* obedecen a una priorización de los principios y unidades temáticos, mientras que el paradigma picaresco tradicional muestra episodios basados en la acción externa. En el relato de Smith es posible hallar unidades de acción individuales con unidad argumental, pero el discurso en su conjunto está dispuesto de tal forma, que el discurrir interno del protagonista y narrador salga a la superficie con total claridad. De este modo, las acciones externas pasan en cierta manera a un segundo plano en cuanto al diseño de la exposición

narrativa de las mismas. Con ello el relato ha contribuido con una más radical introspección y con un planteamiento más temático de la autobiografía del pícaro.

Complejidad en el tiempo narrativo.

La disposición temporal de las acciones está en estrecho contacto con la orientación básicamente temática del relato de Smith. Los tres focos temáticos citados anteriormente —el enfrentamiento entre individuo y sociedad, la fortuna y, por último, la honestidad— atraerán los acontecimientos de la vida del protagonista ilustrativos de los principios defendidos por el narrador. El orden lineal de la historia dará paso así a pasajes analépticos dispuestos en un orden temático. La ausencia de una larga serie de peripecias desde el nacimiento hasta la madurez vital es debida en parte a la indudable juventud de Smith: al inicio de la historia cuenta con 17 años, una edad en cierto modo aproximada a la del pícaro en el momento de su iniciación. El material del que el narrador retrospectivo dispone al comienzo de su relato debe necesariamente ser más escaso que en el caso del narrador picaresco tradicional, quien emprende su relato ya en su madurez vital, a una edad más avanzada, lógicamente con un mayor número de anécdotas a sus espaldas.

Al margen de la diferencia en el número de anécdotas incluidas en el relato, las unidades de acción relevantes en la trayectoria vital de un pícaro están presentes en *LLDR*: el aprendizaje en una familia marginal; la condición de orfandad del protagonista; su salida del entorno familiar por fuerzas mayores; la iniciación del protagonista en actividades delictivas; la experiencia de revelación de un principio básico para la supervivencia material e ideológica en la sociedad; la reflexión y el planteamiento sobre la mejor estrategia para procurarse un estilo de vida propio dentro del correccional; la determinación de un cierto cambio de vida al final del relato y la vuelta al aislamiento físico y social como situación permanente del protagonista. La disposición temporal de todas estas anécdotas, no obstante, presenta una mayor condensación y complejidad.

La mirada retrospectiva del narrador parece retroceder por etapas al pasado: es necesario localizar ciertos puntos de orientación temporal para poder diseñar el mapa

temporal desarrollado en el relato de Smith. La ordenada secuencia temporal del paradigma tradicional ha dado paso en el siglo XX a relatos de mayor sofisticación temporal. El presente del narrador autobiográfico de *LLDR* presenta tantos enigmas como el narrador picaresco: el receptor tiene acceso a una ligera indicación según la cual al final de su relato se encuentra en una situación ambigua, alerta para no ser capturado tras haber cometido un delito, pero sin la seguridad de saberse a salvo. Por otra parte, la línea central de la acción externa abarca la estancia del protagonista en el correccional, un periodo aproximado de dos años. Sobre esta línea central el narrador construye una red de reflexiones, recuerdos de acciones de un pasado aún más remoto y recuerdos de reflexiones suscitadas por aquellas acciones a su vez. Por tanto, al final del relato el narrador ha incluido las acciones y aprendizajes más significativos de toda su vida, aunque en una disposición temporal desordenada y parcial.

Tres pueden ser considerados como los más importantes pasajes analépticos del relato, puesto que transmiten las sensaciones de tres momentos decisivos en la vida de Smith. Representaciones de experiencias traumáticas de un niño producto del estrato social bajo en la Inglaterra de mediados del siglo XX, están relatadas al modo picaresco del narrador de *LT*, *GA*, *VB*, *MF* y otras novelas picarescas: la mezcla de orgullo placentero por la tradición familiar transgresora y la marcada insistencia en el carácter pintoresco de sus primeras experiencias en el mundo se enfrentan a la naturaleza marginal y condenable de los actos relatados. En las analepsis integradas se puede observar los juicios condenadores lanzados por el sistema y la distinta apreciación de “lecciones” por parte de Smith.

La intercalación de estas referencias al pasado más remoto de Smith responde a un diseño consistente en iniciar de una manera general, sin referencias muy concretas, la interrelación entre la situación del correccional y sus experiencias anteriores de la infancia, para evolucionar hasta la inserción de episodios muy concretos y puntuales en el seno de la narración principal. Las primeras alusiones al pasado no pasan de ser fugaces observaciones y referencias generales a la educación y forma de vida recibida y

ejercida desde su nacimiento: “being born and brought up as I was” (*LLDR*, 15).² Smith incide en su consciencia ya adquirida de la no convencional educación y vida familiar experimentada, pero al inicio de su relato se resiste a proporcionar datos especialmente concretos y detallados, con lo cual crea expectación e indefinición respecto a la caracterización del protagonista, al mismo tiempo que establece paralelismos con el narrador picaresco. El recuerdo de ese pasado —aún no claramente descrito— se encuentra entre la nostalgia, el reconocimiento de la necesidad en cuanto a condiciones económicas, la ausencia de principios legales y sociales de convivencia y el orgullo por la originalidad de su entorno familiar. La dureza de su infancia y de las lecciones percibidas directa o indirectamente de la familia no empañan la presentación de las mismas como fase necesaria para la formación de una actitud vital positiva, transparente, sin dobles morales e inútiles lamentaciones. La infancia está conservada en la memoria del narrador como referencia de los peores y a la vez mejores tiempos: la crudeza de la situación económica, social y legal está acompañada por la valentía, transgresión, sinceridad y libertad de su familia respecto a las normas sociales.

El segundo pasaje intercalado en referencia a un pasado anterior está formado por el relato del suceso más importante inmediatamente anterior a su ingreso en el correccional. El segundo capítulo del relato está formado exclusivamente por el despliegue narrativo de la causa de su estancia en el correccional: el pasaje relata el delito cometido y la posterior persecución por parte de las autoridades. Los antecedentes del delito pasan por la inestable situación familiar tras la muerte del padre: la compensación económica percibida por la enfermedad mortal supone una ociosidad temporal —“she’d [mam] still near three hundred left in her bulging handbag the next day, so how could any of us go to work after that?” (*LLDR*, 21)— y un consumismo que no puede mantenerse tras la rápida dilapidación del dinero. El tradicional motivo del medro se convierte así en *LLDR* en el motivo del consumismo, tan a tono con los tiempos, conservando por otra parte la base picaresca consistente en el desajuste

² Observaciones como “running had always been made much of in our family, especially running away from the police.” (*LLDR*, 7) y “No, it doesn’t get my back up, because it’s always been up, right from when I was born” (*LLDR*, 16) completan esta serie de alusiones iniciales a su pasado.

posterior entre las limitadas condiciones económicas tras agotar la indemnización y las aspiraciones consumistas de Smith.

La posesión temporal de dinero ha despertado en la familia Smith la aspiración de este “medro” adaptado al siglo XX: la televisión se convierte en *LLDR* en la versión actualizada de los contactos del pícaro tradicional con las clases más pudientes. El pícaro, tras conocer varios amos, llega a la conclusión de que él posee las mismas condiciones morales que aquellos que disfrutaban de privilegios en la sociedad; el pícaro se convence de la doble moral de las clases acomodadas y de la corruptibilidad de la sociedad, por lo que los medios corruptos utilizados por él mismo se ajustan al entorno. En la adaptación de este motivo de medro a la sociedad inglesa de mediados del siglo XX, la televisión se convierte en una ventana al mundo del bienestar material; aun a pesar de la situación marginal del entorno de Smith, este instrumento los acerca al modo de vida de los estratos más pudientes; la publicidad se convierte en el símbolo del primer conocimiento del pícaro de la grandeza exterior del mundo. Del mismo modo que el pícaro tradicional se encuentra deslumbrado por la apariencia de los amos y otros miembros de los estratos sociales más favorecidos, Smith es desbordado por el brillo de la publicidad: tanto Smith como el pícaro tradicional se dejan engañar en un principio por una falsa imagen, toman como verdadera realidad factible una pura apariencia. El narrador de *LLDR* transmite a través de su experiencia de la recepción de la televisión y de las imágenes publicitarias los descubrimientos que Lázaro, Guzmán, Pablos, Moll Flanders y Simplicius han llevado a cabo a consecuencia de encuentros fortuitos con individuos muy distintos en los caminos de España, Inglaterra o Alemania:

To begin with, the adverts on the telly had shown us how much more there was in the world to buy than we'd ever dreamed of when we'd looked into shop windows but hadn't seen all there was to see because we didn't have the money to buy it with anyway. And the telly made all these things seem twenty times better than we'd ever thought they were. (...) We used to cock our noses up at things in shops that didn't move, but suddenly we saw their real value because they jumped and glittered around the screen and had some pasty-faced tart going head over heels to get her nail-polished grabbers on to them or her lipstick lips over them, not like the crumby adverts you saw on posters or in newspapers as dead as doornails; these were flickering around loose, half-open packets and tins, making you think that all you had to do was finish opening them before they were yours, like seeing an unlocked safe through a shop window with the man gone away for a cup of tea without thinking to guard his lolly. (*LLDR*, 21-22)

El pasaje condensa varias experiencias recogidas en la experiencia vital del pícaro tradicional: sin salir del espacio físico de la casa, Smith ha podido experimentar sensaciones pertenecientes al conocimiento del mundo exterior ajeno a su propio entorno, y sentir la tentación de poner en práctica su ambición. El contacto del pícaro tradicional con los estratos sociales superiores supone, no sólo apreciar el bienestar del que unos pocos disfrutaban, sino también ser consciente de su propia condición de excluido de ese disfrute. La situación económica de la familia Smith, aun dentro de un bienestar dentro del estrato social correspondiente, conoce límites que Smith no ha cuestionado. Sin embargo, la adquisición de una televisión implica el acceso visual directo a los productos más lujosos y caros y la impresión de mayor realidad y atractivo. Smith alude —como el pícaro tradicional al recordar el sufrimiento de observar a diario las riquezas y placeres a él prohibidos— a la tentación que despierta la realidad imagística publicitaria: los anuncios también transmiten a este pícaro moderno la posibilidad de posesión por medios no lícitos, la posibilidad de engañar al prójimo y beneficiarse de su ingenuidad. Desde ese mismo mundo de ficción televisiva le llega a Smith, sin embargo, la otra cara de la moneda, el equivalente a los castigos recibidos justa o injustamente por el pícaro de los siglos XVI y XVII de manos de sus superiores. Los esfuerzos de Lázaro por superar los obstáculos diarios se ven frustrados por castigos físicos y humillaciones, sus esperanzas de medro son frenadas cíclicamente. Smith, igualmente, comprueba dentro de la ficción la imposibilidad de supervivencia del valiente *outsider* en la sociedad:

The films they showed were good as well, in that way, because we couldn't get our eyes unglued from the cops chasing the robbers who had satchel-bags crammed with cash and looked like getting away to spend it—until the last moment. I always hoped they would end up free to blow the lot, and could never stop wanting to put my hand out, smash into the screen (it only looked a bit of rag-screen like at the pictures) and get the copper in a half-nelson so's he'd stop following the bloke with the money-bags. Even when he'd knocked off a couple of bank clerks I hoped he wouldn't get nabbed. (*LLDR*, 22)

La imposibilidad de transformar el final de las películas ofrecidas produce el mismo efecto en Smith que la desesperanza del ciclo siempre repetido en la trayectoria del pícaro. Smith se siente más próximo al transgresor que a los representantes de la

autoridad, y, sin embargo, asiste a la indefensión del primero frente al poder de los segundos.

Tal como es apreciable en la cita, la ficción proporciona al protagonista de *LLDR* toda la serie de primeras experiencias picarescas que inducen al pícaro a sus primeros actos delictivos. Smith ha conocido la gran variedad de realidades en el mundo, ha sido seducido con deslumbrantes objetos y, por último, ha podido aprender diversas formas, generalmente ilícitas, de acceder a bienes ajenos a su propiedad. El siguiente paso consiste en la acción personal, llevada a cabo con un compañero. Por experiencia personal podrá así comprobar Smith que los esquemas expuestos en la ficción de la televisión se repiten en la verdadera realidad con algunas variaciones.

El robo cometido por Smith y un amigo en una panadería será inmediatamente descubierto y la autoridad se impondrá sobre la iniciativa transgresora del individuo. La inteligencia y las destrezas psicológico-dialécticas en su enfrentamiento a la autoridad no tendrán fuerza alguna cuando la fortuna favorece al poderoso y deja indefenso al protagonista. El papel decisivo jugado por la providencia es puesto en evidencia en la presentación de la autoridad en forma de un policía inepto que tarda en reaccionar incluso ante las innegables pruebas que literalmente parecen caídas del cielo:

Old Hitler-face didn't know what to make of it but just kept staring down and down, (...) It took Hitler-boy a long time to catch on; they [notes] were beginning to spread over the yard a bit, reinforced by the third colour of a ten-bob note, before his hand clamped itself on to my shoulder. (*LLDR*, 38)

Tras caracterizarlo como incapaz de reaccionar rápidamente ante la aparición de la prueba inculpadora del robo de la panadería, el policía descrito como “Hitler-face” parece irónicamente una amenaza muy débil para Smith, aunque éste simula sentir preocupación e intimidación ante la autoridad: “I was dead sure he was still bluffing, (...) but I looked worried” (*LLDR*, 38). Cuando el protagonista se encuentra a punto de cantar victoria, confiado en su excelente actuación en el delicado trance, llega la desagradable sorpresa de la fortuna y las expectativas de Smith sufren un cambio radical. Al término de este segundo pasaje analéptico se han distanciado totalmente los juicios sociales de la convención y la actuación marginal e ilegal inspirada y apoyada

por el entorno familiar.³ Asimismo, el entorno físico y social de Smith sufre un cambio a raíz de este episodio, pues será recluso temporalmente y tendrá la oportunidad de una larga y reposada reflexión sobre su pasado.

La última analepsis se remonta a un punto anterior en el pasado, al recordar la muerte del padre. En la línea argumental esta muerte marcará el principio del fin en la familia Smith, el inicio del consumismo que llevará a Smith al robo y como consecuencia de ello al correccional. La alusión a esta muerte está situada hacia el final del relato, intercalada en la narración de la carrera de atletismo que decide no ganar:

They've seen me and they're cheering now and loudspeakers set around the field like elephant's ears are spreading out the big news that I'm well in the lead, and can't do anything else but stay there. But I'm still thinking of the Out-law death my dad died, telling the doctors to scat from the house when they wanted him to finish up in hospital (like a bleeding guinea-pig, he raved at them). He got up in bed to throw them out and even followed them down the stairs in his shirt though he was no more than skin and stick. (*LLDR*, 50)

Smith describe a su figura paterna como modelo de rebeldía y toma de posición ante el mundo. La vivencia de una pérdida y la constatación de soledad se convierte una vez más en el momento más traumático de un relato picaresco. El narrador yuxtapone la digna y rebelde muerte del padre al momento inmediatamente previo a su propio acto de rebeldía, que consiste en no ganar la carrera de atletismo.

Smith atribuye a la figura paterna el papel de la abierta heroicidad, mientras la figura materna encarna los valores de la astucia, de maquinaciones despiadadas, el pragmatismo absoluto por encima de la fidelidad. Smith no alude a enseñanzas morales transmitidas oralmente, pero sí hace referencia a su gran acto de dignidad, libertad y rebeldía. El padre al pícaro tradicional asimismo inculca al hijo una serie de valores expuestos como dignos en un mundo indigno: recuérdese las enseñanzas recibidas por Guzmán y Quevedo de sus respectivos padres en defensa de sus actividades presuntamente delictivas.⁴

³ Smith alude incluso a la tradición oral recibida acerca de sus ancestros, una épica de criminales enfrentados a la ley: "I grew up hearing the sound of 'old soldiers' who'd been over the top at Dartmoor, half-killed at Lincoln, trapped in no-man's-land at Borstal, that sounded louder than any Jerry bombs" (*LLDR*, 17)

⁴ Recuérdese la declaración de "honradez" del padre de Pablos: "Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica, sino liberal. —(...)— Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que lo alguaciles y

Los tres ejemplos de analepsis analizados establecen, por tanto, una línea temporal subyacente compuesta por la vida pasada de Smith anterior a su ingreso en el correccional. A diferencia del orden cronológico seguido en la línea narrativa principal, las inserciones de pasajes referidos al pasado más lejano ponen de manifiesto un cierto caos temporal y una estructuración del relato al servicio de intereses temáticos del narrador. De forma similar, Isernhagen interpreta este relativo caos cronológico en la narración de Smith como muestra de su intento de superar en el campo literario el determinismo genético y social inevitable en su vida. La técnica narrativa utilizada, fragmentaria en cuanto que narración en primera persona y compuesta por piezas temporales fragmentadas, es considerada como reflejo de su rebelión contra el determinismo (Isernhagen 1981: 146). Con ello, se puede observar que Smith es tan consciente de una audiencia como sus predecesores picarescos y que la planificación narrativa está llevada a cabo con distintas estrategias narrativas a aquellas del narrador picaresco tradicional. El efecto final, no obstante, coincide en la imagen compleja de una vida marcada por puntos álgidos de trauma físico, psicológico y social de un individuo en un entorno hostil.

6.1.2. Narrador como pícaro en activo: transgresión sin sentimiento de culpa.

El sentimiento de culpa, así como el arrepentimiento, parecen estar ausentes en el discurso narrativo y disertivo de Smith en *LLDR*. Ciertamente, en el transcurso de las reflexiones expuestas junto a la narración de acciones el narrador literalmente separa su pasado delictivo de su presente como reflexivo redactor de su autobiografía.⁵ En el caso de Smith se “convierte” en un sentido delictivo y en dirección opuesta al pícaro tradicional, en cuanto que tras su paso por el correccional se perfecciona en el delito del robo. No expresa arrepentimiento por ningún acto cometido en el pasado: “I don’t say to

jueces nos aborrecen tanto? (...) porque no querrán que donde están hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros. (...) Y con esto y mi oficio he sustentado a tu madre lo más honradamente que he podido.” (*VB*, 78-79).

⁵ “I suppose it took me a long time to get going on all this because I’ve had no time and peace in all my bandit life, and now my thoughts are coming pat and the only trouble is I often can’t stop,” (*LLDR*, 46)

myself: ‘You shouldn’t have done the job and then you’d have stayed away from Borstal’” (*LLDR*, 20). Las manifestaciones de Smith como narrador son abiertas y radicalmente críticas respecto al mundo exterior y su funcionamiento. Así como el pícaro tradicional en su relato designa todas las negativas vicisitudes de su pasado como castigos por su inapropiada conducta, el narrador de *LLDR* expresa su convicción acerca de su comportamiento intachable según los verdaderos principios morales y sociales. El pícaro tradicional manifiesta en su madurez el abismo existente entre su visión individual y el funcionamiento del mundo exterior. Como consecuencia, desde una posición en perspectiva vislumbra, bien con una visión puramente reformada moral y socialmente, bien con la visión puramente pragmática y analítica de que la única solución factible consiste en su adaptación —en mayor o menor medida ambigua— al entorno. En el fondo el pícaro lamenta sus errores del pasado en cuanto a la mala adaptación al entorno. Smith, por su parte, se muestra en su relato autobiográfico más combativo que el pícaro tradicional: insiste en mantener su actitud estratégica y encubierta, sin arrepentirse de sus decisiones, ni plantear una forma de vida reformada.

Los delitos cometidos por el protagonista de *LLDR* se limitan a la adquisición de bienes ajenos. El engaño no forma parte de su comportamiento hasta que sufre la persecución de las autoridades e ingresa en el correccional: en este sentido, Smith muestra un temperamento menos ambiguo, un talante más abiertamente aventurero y, por ello, más abiertamente transgresor que el predecesor de los siglos XVI y XVII. Hasta llegar al correccional el protagonista no muestra especiales dotes de simulación, los actos ilegales están estrechamente relacionados con la destreza física, agudeza visual y rapidez de movimientos. El delito de robo está concebido como una prueba física, sin connotaciones morales, y el acto en colaboración con un compañero se convierte en una experiencia que pone a prueba la fidelidad entre amigos. El robo que llevará a Smith al reformatorio se convierte así en una prueba iniciática en la vida y en la amistad. El pícaro siempre se verá desfavorecido por las circunstancias, y, por tanto, Smith será condenado, mientras el compañero saldrá inmediatamente en libertad. Este infortunio propicia, sin embargo, el desarrollo pleno de la trayectoria picaresca. La filosofía picaresca propiamente dicha se desarrollará dentro del correccional y el uso de la

simulación como estrategia social y vital comienza tras su iniciación⁶ en la microsociedad del centro. En el correccional reconoce por primera vez su lugar en la sociedad y la posición que realmente quiere ocupar y emprende su reto individual para superar al entorno en cuanto al *cunning*, uno de los términos de Smith para definir el engaño y simulación en la que se basa el funcionamiento del mundo. Estas estrategias de engaño serán aprendidas precisamente de aquellas figuras de autoridad que deberían ofrecer un modelo intachable y en realidad ofrecen un ejemplo censurable y rechazable.

La culpa está escindida en diversas sub-especies en el relato de Smith: en especial la transgresión legal y la transgresión moral están claramente diferenciadas en el discurso tanto del pícaro tradicional como en el de Smith. El castigo aplicado por el sistema judicial implica, además de una condena legal, la imposición de una culpa moral que el protagonista no acepta: reconoce los delitos legales cometidos, rechaza en cambio haber incurrido en errores morales. Acata el sistema legal, pero no lo considera apropiado para la sociedad del momento, ni coherente para los gobernantes: la raíz del conflicto no reside en el acto transgresor en sí, sino en la incoherencia de la sociedad supuestamente respetable.

La figura del observador y director del centro representa esta corrupción moral y social: la incoherencia entre sus palabras y sus actos presentan el verdadero problema de la sociedad del momento. Si Smith y sus compañeros son transgresores legales, la culpa moral y social está proyectada en la narración de Smith sobre esta figura que encabeza al grupo referido como “they”/”them”. El comportamiento censurable está ejemplificado desde el punto de vista del narrador en la figura de quien teóricamente debe ofrecer el ejemplo de comportamiento ideal y un talante de educador coherente

⁶ En la trayectoria vital de Smith se pueden hallar dos distintas iniciaciones: la iniciación en la vida delictiva y, más adelante, la iniciación en la vida picaresca. El narrador alude en primer lugar a un primer ataque y robo cometido contra una pandilla de adolescents (*LLDR*, 17-18). Como en el caso del pícaro tradicional, la iniciación en el robo está provocado en parte por la necesidad o al menos por la insatisfacción. Por otra parte, el despertar al pensamiento picaresco se producirá paradójicamente en el contexto del centro correccional. El inicio de la preparación física de Smith para la prueba coincide con la expresión de sensaciones y pensamientos similares al pícaro tras su despertar al verdadero entramado de la sociedad: “It’s the most wonderful minute because there’s not one thought or word or picture of anything in my head while I’m going down. I’m empty, as empty as I was before I was born,” (*LLDR*, 19). La idea de “renacimiento” está unida a la iniciación del pícaro, pues supone el nacimiento a un mundo que hasta el momento no habían conocido, por lo menos, verdadera y conscientemente.

para los reclusos. El director representa la alta sociedad a los ojos del pícaro, bien por su comportamiento, bien por sus amistades y contactos sociales que asisten a la prueba atlética para admirar a los jóvenes y marginales deportistas como si de un espectáculo animal se tratara. Su tratamiento hacia los muchachos está descrito a través de un paralelismo con el trato a los caballos, aludiendo a la explotación y la consideración inhumana: “They give us a bit of blue ribbon and a cup for a prize after we’ve shagged ourselves out running or jumping, like race horses, only we don’t get so well looked-after as race horses, that’s the only thing” (*LLDR*, 8-9). Si la acusación lanzada a Smith y los demás reclusos consiste en su incumplimiento de las normas legales y sociales, la acusación dirigida a la alta sociedad se refiere a la doble moral y a la automática exclusión del sector marginal de la sociedad, incluso de la condición humana. Bajo palabras de bondad generosa y amor por el prójimo Smith cree encontrar una verdadera vena muy distinta:

They’re training me up fine for the big sports day when all the pig-faced snotty-nosed dukes and ladies—who can’t add two and two together and would mess themselves like loonies if they didn’t have slavies to beck-and-call— come and make speeches to us about sports being just the thing to get us leading an honest life and keep our itching finger-ends off them shop locks and safe handles and hairgrips to open gas meters. (*LLDR*, 8)

El abismo descrito entre la acomodada sociedad y los reclusos se debe tanto a la transgresión de los segundos como a la actitud de la primera. El comportamiento de la primera obedece a intereses tan materiales y pragmáticos como en el caso de los segundos, con la culpa añadida del engaño. El albergar aspiraciones egoístas bajo la apariencia de misiones sociales se convierte en crítica principal por parte de Smith.

El periodo de reclusión sirve a Smith de profunda reflexión sobre su pasado, presente y futuro, con una reforma que se concreta en un perfeccionamiento delictivo y picaresco: de los anteriores robos derivados del consumismo Smith pasa a ejercer la delincuencia y la vida que ello conlleva por principios ideológicos:

I worked out my systems and hiding-places while pushing scrubbing-brushes around them Borstal floors, planned my outward life of innocence and honest work, yet at the same time grew perfect in the razor-edges of my craft for what I knew I had to do once free; and what I’ll do again if netted by the poaching coppers. (*LLDR*, 54)

De forma clara revela Smith su modo de vida tras la salida del correccional: la doble vida mantenida por el pícaro tradicional reaparece genuinamente en los planes de Smith, en cuanto que tras una apariencia más o menos convincente de inocencia y trabajo honrado se ocultan actividades marginales. Smith pone en marcha una más completa estrategia picaresca, como forma de ejercer un mayor poder de *cunning* que el de la sociedad, y decide seguir corriendo en un sentido metafórico: “It’s about time to stop; though don’t think I’m not still running, because I am, one way or another. (...) I’m out now and the heat’s switched on again,” (*LLDR*, 53-54).

6.1.3. Honestidad como principio básico del narrador, mentira como estrategia del personaje.

La relación de Smith con el exterior está duplicada, o bien escindida en dos vertientes, de forma idéntica a la novela picaresca: como protagonista, Smith se encuentra en un contexto físico y social, inmerso involuntariamente en un entramado de relaciones humanas basadas en el poder de la autoridad y la inferioridad de los jóvenes delincuentes; como narrador y autor de un relato autobiográfico, se relaciona por propia voluntad en este caso sobre una base de igualdad con un futuro receptor. Del mismo modo que el narrador de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, Smith alude a un pasado de dificultades, de lucha por el control individual de su destino, y en el presente se encuentra sumido en una labor de poder, en el diseño de un discurso enteramente controlado por él, en la libre recreación de una vida. Las palabras empleadas por el narrador de la novela picaresca tradicional son frecuentemente analizadas con desconfianza, puesto que su autobiografía obedece al deseo del aún semi-marginado narrador por ser aceptado en la sociedad convencional. Esta desconfianza para con el narrador picaresco tradicional no está propiciado en la narración de Smith: ha sido omitida cualquier alusión al entorno social del narrador retrospectivo, por lo que no se despierta en el lector ninguna sospecha sobre el interés oculto del narrador por relatar su vida.

El narrador no facilita ningún dato sobre su paradero, ni sobre su vida social del presente,⁷ y, sin embargo, se da a conocer su intención de llevar dos vidas paralelas: Smith, por una parte, planea lograr un trabajo honrado de un ciudadano respetable y, por otra, no piensa renunciar a su actividad delictiva. La mentira será descrita como instrumento de supervivencia ante la autoridad. El empleo de la mentira y la verdad, por tanto, está distribuido en función del entorno: el personaje miente sin cesar a su familia (“when the dough ran out I didn’t think about anything much, but just roamed the streets —looking for another job, I told mam—” (*LLDR*, 21)); a la policía (“He [policeman] asked me questions again and I didn’t tell him anything except lies, lies, lies, because I can go on doing that forever without batting an eyelid” (*LLDR*, 34)); y a las autoridades del correccional; pero en su discurso al lector ofrece las verdaderas razones y metodología de su comportamiento. Reconoce su continua mentira en el enfrentamiento con la autoridad, por una parte, como única forma de negar lo evidente de las acusaciones delictivas y, por otra parte, como única forma de beneficiarse convenientemente de un entorno que tan sólo busca ser complacido.⁸ La estrategia de Smith recuerda claramente al del pícaro de los siglos XVI y XVII: “I gave them the answer they wanted because I’d hold my trump card until later.” (*LLDR*, 39)

A pesar de la manifiesta mentira frente al entorno,⁹ el lector, no obstante, no acaba desconfiando del narrador Smith. El narrador expone una ideología y filosofía vital coherente en el transcurso de su relato: su filosofía se basa en la honestidad permanente. Su concepción de la honestidad, no obstante, dista en una gran medida de

⁷ El narrador tan sólo alude a su fiel amigo, depositario del manuscrito y encargado de publicarlo sólo en caso de que el narrador sea capturado por el delito cometido: “In the meantime (...) I’m going to give this story to a pal of mine and tell him that if I do get captured again by the coppers he can try and get it put into a book or something(...). And if I don’t get caught the bloke I give this story to will never give me away; he’s lived in our terrace for as long as I can remember, and he’s my pal.” (*LLDR*, 54)

⁸ En el proceso de investigación por el robo en la panadería la mentira es el único instrumento útil para Smith; sin embargo, en otros ámbitos y ocasiones Smith recurre al silencio, así como a la ambigüedad del mensaje como variaciones de la mentira.

⁹ La primera ocasión en la que el narrador indica la divergencia entre la realidad y sus palabras remite al acontecimiento de la prueba atlética:

“‘Good show. I know you’ll get us that cup,’ he [the governor] says.

And I swear under my breath: ‘Like boggerey, I will.’ No, I won’t get them that cup, even though the stupid tash-twitching-bastard has all his hopes in me. (...) And I’ll lose that race, because I’m not a race horse at all, and I’ll let him know it when I’m about to get out” (*LLDR*, 13) En torno a esta decisión se demostrará la coherencia de Smith en su actitud ante la sociedad.

la distinta versión de honestidad observada en el mundo exterior y, a pesar de las ventajas que supondría la anexión a la honestidad ejercida en el mundo, Smith mantiene su propio criterio. Los beneficios¹⁰ que traerían consigo su sometimiento a las expectativas del correccional y la adaptación a la moral de la sociedad no atraen al protagonista. Esta ruptura entre el individuo y el sistema está reflejada por ello en el principal acto de rebeldía del relato:

I'm not going to win because the only way I'd see I came in first would be if winning meant that I was going to escape the coppers after doing the biggest bank job of my life, but winning means the exact opposite, no matter how they try to kill or kid me, means running right into their white-gloved wall-barred hands and grinning mugs and staying there for the rest of my natural long life of stonebreaking anyway, but stone-breaking in the way I want to do it and not in the way they tell me. (*LLDR*, 45)

El hecho de perder deliberadamente la carrera puede ser considerado como un acto de desafío y rebeldía hacia la autoridad y, como tal, paga Smith con su castigo. El premio ofrecido por la sociedad por su sometimiento no coincide con el premio esperado por Smith: mientras vencer en la carrera le aportará al corredor bienestar en el periodo restante de reclusión y un puesto en el ejército —el polo opuesto a una verdadera libertad—, el premio deseado por el protagonista significa precisamente todo lo contrario, poder liberarse de ese microuniverso y romper toda relación con la autoridad. Por tanto, de acuerdo con el discurso del narrador la decisión de simular primero su total entrega a la carrera ante el director para no ganarla después obedece a un pragmatismo muy calculado, más que a un acto espontáneo y heroico de rebeldía.

Las metas deseadas son muy distintas en la ideología representada por las autoridades del correccional y en la escala de prioridades de Smith: de ahí surge el desconcierto del sistema ante el pícaro, puesto que aunque con rasgos en común, la ideología del pícaro se basa en un deseo de mantenerse ideológica y moralmente al

¹⁰ El triunfo en la competición para la que se prepara puede abrir las puertas a una futura carrera profesional en el deporte de competición. Smith imagina de forma humorística los pros y contras de esa posibilidad: “I realized it might be possible to do such a thing, run for money, trot for wages on piece work at a bob a puff rising bit by bit to a guinea a gasp and retiring through old age at thirty-two because of lace-curtain lungs, a football heart, and legs like varicose beanstalks. But I'd have a wife and car and get my grinning long-distance clock in the papers and have a smashing secretary to answer piles of letters sent by tarts who'd mob me when they saw who I was as I pushed my way into Woolworth's for a packet of razor blades and a cup of tea.” (*LLDR*, 39)

margen del sistema. El sistema, en cambio, no acierta a comprender la ideología picaresca, mientras el receptor del relato puede acceder a ella mediante las amplias reflexiones y disertaciones del narrador: “another thing people like the governor will never understand is that I am honest, that I’ve never been anything else but honest, and that I’ll always be honest. (...) I think my honesty is the only sort in the world, and he thinks his is the only sort in the world as well”(LLDR, 15).

Mediante el tema de la honestidad Smith consigue exponer la diversidad de percepciones de la realidad y de la llamada “verdad”: desde una postura abierta y comprensiva con otras visiones trata de insistir en la existencia de muy distintos modos de ver la sociedad y sus mecanismos; al final termina, no obstante, descartando la visión del “otro” para defender la validez de su propia visión. Smith rechaza el abuso de la falsa “honestidad” del director, afirmando la incoherencia entre el término y sus acciones. Como contraste Smith no tiene inconveniente en reconocer con humor la honestidad del policía que lo detiene, pues, aunque actúa según las normas que Smith rechaza, lo hace de forma abierta, sin falsas apariencias ni mensajes de doble sentido:

when the governor talked to me of being honest when I first came in he didn’t know what the word meant or he wouldn’t have had me here in this race, trotting along in shimmy and shorts and sunshine. He’d have had me where I’d have had him if I’d been in his place: in a quarry breaking rocks until he broke his back. At least old Hitler-face the plain clothes dick was honestier than the governor, because he at any rate had had it in for me and I for him, and when my case was coming up in court a copper knocked at our front door at four o’clock in the morning and got my mother out of bed when she was paralytic tired, reminding her she had to be in court at dead on half past nine. It was the finest bit of spite I’ve ever heard of, but I would call it honest, (LLDR, 42-43)

Al igual que en la novela picaresca tradicional, a medida que el análisis del narrador va ascendiendo en los estratos sociales, la distancia entre la apariencia y la verdadera realidad va en aumento. Mientras Smith irónicamente respeta la actuación del policía que sin rodeos desempeña su función, el director del centro es merecedor de recibir el mismo daño que produce en sus inferiores con sus juegos de engaño: el director es propicio para ser víctima de los engaños del propio Smith.

El protagonista de *LLDR* se muestra ante el receptor como una figura más definida en sus metas que sus hermanos pícaros: al margen de la ambigüedad empleada de cara al mundo exterior, en la relación establecida con el receptor de su relato reina un

lenguaje transparente y coherente. La ideología del narrador y protagonista divergente de los principios de la sociedad coetánea es explicada tanto explícita como metafóricamente. En sus oposiciones entre la autoridad (“them”) y figuras disidentes como él mismo (“us”), entre los principios básicos de la autoridad (“his honesty”) y los suyos propios (“my honesty”) ofrece una clara imagen de su posición ideológica respecto al sistema, aunque no renuncia a lograr el mejor beneficio de las ocasiones ofrecidas. La sinceridad de Smith narrador, por tanto, permite acceder de forma más directa a su filosofía vital, mientras que el mundo exterior continúa ignorando lo que se oculta bajo la apariencia y las acciones del pícaro: “I won’t bring off a winner to suit the governor; no, I’m being honest like he told me to, without him knowing what he means...” (*LLDR*, 46).

6.2. Aportaciones a la novela picaresca tradicional.

LLDR posee dos condiciones que lo convierten en una versión peculiar actualizada de la novela picaresca tradicional: por una parte, la breve extensión del relato condiciona determinadamente la fisonomía picaresca de esta obra narrativa y, por otra parte, la edad del protagonista y narrador en el momento de emprender la labor narradora ofrece una imagen distinta del pícaro. *LLDR*, como ejemplo de narrativa corta frente a la naturaleza novelística de *LT*, *GA*, *VB* y sus herederos, desemboca en un carácter, no sólo breve, sino más esencial, visual, metafórico y simbólico. A estas características del relato les corresponde, por otra parte, un narrador adecuado a este método narrativo: Smith, con su corta trayectoria vital y la educación visual recibida del mundo de la televisión, se ajusta a la labor narradora de un relato corto, a la vez que esa misma labor revelará la naturaleza picaresca de su vida y su entorno.

El periodo abarcado en la autobiografía de Smith equivale a tan sólo una fase vital del protagonista de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII. El proceso de selección de los acontecimientos más importantes de su pasado resulta, por otro lado, en el desarrollo de unos pocos y plásticamente marcados momentos. Por consiguiente, el paradigma picaresco ha sido condensado en su esencia en *LLDR*, tanto en extensión como en calidad y presentación de los ingredientes narrativos.

6.2.1. Retrato de un pícaro adolescente.

A pesar de la juventud, tanto del narrador en el momento de su mirada retrospectiva como inevitablemente del protagonista en el plano de la historia, el pensamiento picaresco alcanza su madurez en el relato de *LLDR*. La innovación consiste en la voz que pronuncia los principios picarescos que en la picaresca tradicional han sido formados tras muchos años de desengaños, ilusiones frustradas, enfrentamientos con el entorno y castigos aleatorios. Smith, en cambio, ya en su tercera década de vida ha formado una filosofía vital similar a la de Lázaro, Guzmán, Pablos y sus descendientes literarios: la intención y estrategia de combinar las aspiraciones propias inviables y la mejor situación posible en una sociedad que no le gusta explotando sus puntos débiles es un punto en común con el pícaro tradicional. Smith separa con un agudo juego de palabras el mundo entre *in-laws* —literalmente los parientes, no propiamente carnales, sino los del marido o la esposa, especialmente los suegros, pero también *sister-in-law* (cuñada), *brother-in-law* (cuñado), etc.— y *out-laws* —los fuera de la ley—, para designar a los que se someten al funcionamiento del mundo y a aquellos que escapan del engaño del mundo y se desentienden de la sociedad. Afirma pertenecer a los *outlaws* mientras critica la *inlawness*: no obstante, su posición no deja de ser ambigua, en cuanto que no rompe totalmente con el entorno del correccional, optando por simular tener interés por ganar la carrera cuando en realidad planea perderla. Si observamos a los pícaros tradicionales empleando los términos de Smith, Lázaro, Guzmán, Moll Flanders, etc. afirman haberse convertido a la *inlawness*, cuando existen signos de que aún conservan actitudes y acciones que delatan su situación limítrofe, semi-marginal.

Como Oskar Matzerath y Felix Krull, Smith es capaz de percibir el verdadero mecanismo del mundo sin necesidad de sufrir tantas experiencias traumáticas como el pícaro tradicional. A diferencia de Oskar y Felix, sin embargo, Smith no declara poseer rasgos geniales o sobrenaturales: relaciona sus dotes de supervivencia ideológica y la formación autodidacta de su principio vital como producto del entorno y la oportunidad de “entrenarse” tanto física como intelectualmente para la carrera, tanto atlética como vital. En este aspecto el protagonista de *LLDR* retoma la línea tradicional. La agudeza en el conocimiento del mundo y del prójimo, frecuentemente oponente, no se debe a sus

condiciones especiales, sino a la explotación de las debilidades de ese oponente, aunque éste ostente el poder. El punto de partida del pícaro se encuentra en el acto de calibrar las aptitudes del entorno: el grado de inteligencia, agudeza, crueldad, en definitiva, de peligrosidad y amenaza para las aspiraciones del individuo. Cuando el individuo llega a la conclusión de Smith, independientemente de su edad en el momento del descubrimiento, el pensamiento expuesto merece ser considerado propio de una mentalidad picaresca:

The first thing is that them bastards over us aren't as daft as they most of the time look, and for another thing I'm not as daft as I would look if I tried to make a break for it on my long-distance running, because to abscond and then get caught is nothing but a mug's game, and I'm not falling for it. Cunning is what counts in this life, and even that you've got to use it in the slyest way you can; I'm telling you straight: they're cunning, and I'm cunning. (LLDR, 7)

La clave estratégica del pícaro reside en superar el nivel del entorno en cuanto a *cunning*. La percepción de la existencia de unas reglas de juego en una relación de desigualdad es el primer paso hacia la estrategia picaresca; exteriormente simula aceptar la ineludible permanencia de dicha relación, aunque internamente trate de desestabilizarla: “So the thing is that they know I won't try to get away from them: they sit there like spiders in that crumbly manor house, perched like jumped-up jackdaws on the roof, watching out over the drives and fields like German generals from the tops of tanks” (LLDR, 8). La relación entre el pícaro y el mundo se convierte en una especie de juego establecido, en el que cada participante predice el comportamiento del oponente: los oponentes de Smith saben lo que le conviene al bienestar del pícaro (es decir, aceptar las reglas impuestas) y confían en sus predicciones, de igual modo que Smith presupone los pensamientos del oponente (es decir, su despreocupación y falta de curiosidad por el entorno, en su confiada superioridad). La estrategia bélica aludida por el mecanismo de ofensiva y reacción defensiva se combina así con el entorno lúdico del juego de “policías y ladrones” ejemplificado por las películas de la televisión y su propia carrera delictiva de transgresión y ocultamiento.

Smith va un paso más allá que el narrador picaresco tradicional en el reflejo del entorno social: no sólo describe los defectos externos, las realidades concretas de maltrato y abuso de poder, sino que también explica su teoría sobre el pensamiento del

oponente. Mientras el pícaro tradicional enfoca su atención hacia el resultado concreto e inmediato, y por ello, a la planificación de las estrategias más efectivas, el narrador de *LLDR* esboza el pensamiento más significativo del oponente. A partir de una experiencia mundana más limitada Smith lanza principios y teorías más explícitas que en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII: el narrador picaresco maduro plasma esta teoría a través de declaraciones de arrepentimiento de actos cometidos y ahora por él mismo condenados y, a continuación, establece sus prioridades morales y sociales como forma de vida ideal; Smith, en cambio, se lanza directamente a exponer su filosofía personal y transmitir los principios que él ha detectado en la autoridad de su entorno social. En su relato autobiográfico expresa el conocimiento que ha alcanzado acerca de las clases dominantes, la autoridad que ha decidido arrestarlo y mantenerlo bajo custodia:

They can spy on us all day to see if we're pulling our puddings and if we're working good or doing our 'athletics' but they can't make an X-ray of our guts to find out what we're telling ourselves. I've been asking myself all sorts of questions, and thinking about my life up to now. And I like doing all this. It's a treat. (*LLDR*, 10)

Smith se considera distinto a su entorno por su capacidad de análisis del entorno y de sí mismo. La autoridad no necesita cuestionar la realidad; en cambio, el individuo desfavorecido y con aspiraciones, como en el caso del pícaro, emprende su supervivencia con una visión crítica, un análisis sagaz, pero una actitud aparente y calculadamente pacífica ante su entorno. La mirada del pícaro se agudiza experiencia a experiencia, cuando las clases referidas como superiores, poderosas, de autoridad, no pueden ver más allá de la apariencia de buen funcionamiento de sistema: si las clases superiores se limitan a desplazarse horizontalmente y vigilar las clases inferiores, el pícaro tiende a —y puede— viajar horizontal y verticalmente (Guillén 1971c: 84). No obstante, esta movilidad es precisamente posible porque el pícaro nunca llega a formar parte del colectivo al que se aproxima; las puertas abiertas al pícaro realmente reflejan el hecho de que ni siquiera llega a ser considerado por el sistema como candidato para el medro social: la movilidad no se traduce en estabilidad en una posición deseada. La pugna se convierte en la silenciosa presión de un individuo y el fuertemente cerrado círculo. La indefensión experimentada por el pícaro tradicional a su salida al mundo es

contrarrestada con su toma de conciencia de individualidad y del poder, aunque limitado, de ese individuo en el sistema. Smith también siente esa ofensiva al individuo socialmente considerado inferior, se siente tan ignorado, incluso pisoteado como Lázaro:

I'm a human being and I've got thoughts and secrets and bloody life inside me that he doesn't know is there, and he'll never know what's there because he's stupid. I suppose you'll laugh at this, me saying the governor's a stupid bastard when I know hardly how to write and he can read and write and add-up like a professor. (...) He's stupid stupid, and I'm not, because I can see further into the likes of him than he can see into the likes of me. Admitted, we're both cunning, but I'm more cunning and I'll win in the end even if I die in gaol at eighty two, because I'll have more fun and fire out of my life than he'll ever get out of his (*LLDR*, 13)

El contraste entre la reivindicación de Smith como ser humano y el trato recibido como si de un caballo de carrera se tratara expone un ejemplo claro de exclusión: Smith y sus compañeros no sólo son excluidos de la sociedad, en su aislamiento penitenciario, sino que además son excluidos de la especie humana al entrenarlos como animales. La crudeza de las comparaciones establecidas por Smith aportan plasticidad y radicalidad.

Smith, por tanto, ha alcanzado a su corta edad el conocimiento manifestado por Lázaro y sus semejantes a una edad madura: el protagonista y narrador de *LLDR* puede apreciar la cara oculta de la aparente realidad británica coetánea tan eficientemente como el pícaro tradicional. Su cuestionamiento del orden social establecido tras la Segunda Guerra Mundial, pero velada lucha, acompañado por la exposición de los principios que verdaderamente rigen la vida muestran la figura de un pícaro totalmente formado: Smith comparte su filosofía con el pícaro tradicional en su conciencia de soledad, su relación con la tradición familiar, sus continuos giros a la visión convencional de la realidad y la autoridad, su aspiración de libertad y, por último, su opción de tomar la sociedad como está pero posicionándose en un lugar peculiar respecto a ella, en una especie de aislamiento flexible, siempre dispuesto a improvisar.

El pícaro tradicional ha aplicado sus lecciones puntuales de forma analógica a sus siguientes experiencias y así ha ampliado su círculo de conocimiento hasta formar una filosofía propia. Smith, al igual que otros pícaros del siglo XX, muestra una mayor capacidad de reflexión; por ello, precisa menos experiencias externas para construir su propia filosofía vital picaresca. Asimismo, Smith ha descubierto el poder liberador de la

risa tras una trayectoria mucho más breve: la risa¹¹ burlona y encubiertamente provocativa se convierte en la expresión más espontánea del joven delincuente. Esta reacción empieza a ser desarrollada precisamente en un entorno de reclusión, bajo el poder de una autoridad, ante representantes cuestionados interiormente por el joven, pero respetados aparentemente. Smith alude repetidamente a la risa como expresión de su actitud para con el entorno: especialmente la máxima figura representante de la autoridad es sometida a la risa del protagonista.

‘We want hard honest work and we want good athletics’, he said as well. ‘And if you give us both these things you can be sure we’ll do right by you and send you back into the world an honest man.’ Well, I could have died laughing, especially when straight after this I hear the barking sergeant-major’s voice calling me and two others to attention and marching us off like we was Grenadier Guards. (*LLDR*, 10)

La respuesta de Smith a los discursos y las lecciones morales sobre la honestidad expresa su nada ingenua observación de la autoridad. La divergencia entre las palabras del director y las acciones llevadas a cabo por las autoridades del centro revelan la incoherencia del discurso moral del director: los elementos que la autoridad afirma emplear para la promoción de la honestidad y reinserción social del recluso están en realidad al servicio de intereses individuales, es decir, al servicio del prestigio personal del director del centro. La preparación atlética no está ideada como reto personal beneficioso para el futuro individual de cada recluso, sino como explotación para lograr un triunfo, un trofeo y así prestigio personal para las autoridades del centro. La comprensión de esa cara oculta del centro correccional le descubre, por otra parte, a Smith el poder que él mismo posee en todo ese entramado de intereses: a pesar de ocupar el lugar de un caballo de carreras, sin embargo, el destino final de los superiores depende precisamente del caballo. La risa revela así el poder del pícaro ante su oponente:

...I think more on the little speech the governor made when I first came. Honesty. Be honest. I laughed so much one morning I went ten minutes down in my timing because I had to

¹¹ Este aspecto ha sido aludido, en el presente trabajo, en la tipología de la novela picaresca y más ampliamente desarrollado en el análisis de *HM*, concretamente en el subapartado titulado “La risa como estrategia filosófica e intelectual picaresca”, pgs. 332-340.

stop and get rid of the stitch in my side. The governor was so worried when I got back late that he sent me to the doctor's for an X-ray and heart check. (*LLDR*, 14)

La fortuna en este caso le propicia una esperanzadora lección: los temores descubiertos en su superior le señalan su propio poder, su lugar en cierto modo privilegiado, en la conciliación de inferioridad y superioridad. La risa es la expresión de cuestionamiento, del éxito del pícaro, mientras el llanto es concebido como consecuencia de sufrimiento, como expresión lógica de fracaso e impotencia, de resignación ante la fortuna. Por ello, Smith niega tajantemente la posibilidad del llanto: “I suppose you think this is enough to make me cry? Not likely. Just because I feel like the first bloke in the world wouldn't make me bawl” (*LLDR*, 9). En esta declaración lanzada al inicio del relato se puede apreciar el rasgo aglutinante del pensamiento picaresco: Smith se erige como el individuo que a pesar de todos los motivos para el llanto se empeña en reír. Se reirá, no obstante, con una risa en ciertas ocasiones encubierta —“it set me to laughing to myself inside” (*LLDR*, 39)—, por lo que se trata tanto de una liberación espontánea como de una manera de enfrentarse al entorno.

6.2.2. Soledad del corredor de fondo: la metáfora del pensamiento picaresco.

La limitación episódica de *LLDR* está compensada, además de la madurez ideológica del protagonista, por la dimensión metafórica que adquieren, tanto el título, como la principal acción relatada.¹²

La movilidad geográfica y social de los protagonistas de *LT*, *GA*, *SS*, *VB* etc. está narrativamente concretada en forma de viaje o viajes que establecen externamente una línea progresiva, una única trayectoria en la misma dirección; pero internamente esta serie de viajes marcan un recorrido circular, puesto que al final de cada episodio-viaje,

¹² Hartwig Isernhagen utiliza términos como “epiphany”, “Frozen moment” o “moment of being” para referirse a la experiencia y presentación de la misma en *LLDR*: “Wenn *loneliness* als *conditio humana* und der Lauf als Leben erscheint (...), schon handelt es sich (...) um jenen Typ der Erfahrung (beim Subjekt) und Gestalt (beim Text), der als *epiphany*, *frozen moment*, *moment of being* etc. durch die gesteigerte Erfahrung/Darstellung des Bedingten, in Kontexte Eingespannten den Blick freigibt auf das Unbedingte und Essentielle, und damit paradoxerweise auch auf die Gesamtheit der Kontexte” (Isernhagen 1981: 153).

el pícaro vuelve a su misma posición social y existencial. La única progresión posible e irreversible se produce en el ámbito cognitivo. En la novela picaresca tradicional se yuxtapone, por tanto, una línea temporal y espacial abierta y progresiva a una línea temática e ideológica cerrada y circular. Las acciones concretas de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII aluden implícitamente a un largo viaje iniciático emprendido por el niño aún inexperto e inocente, que lo lleva a la astucia, a la desilusión, al desengaño y a un espíritu puramente pragmático. Simbólicamente el pícaro se encuentra, por el contrario, en una muy parecida situación respecto al inicio de su viaje, en una posición marginada y apartada.

LLDR, por su parte, somete esta yuxtaposición estratégica a un giro radical: Smith no protagoniza viajes ni desplazamientos a distintos lugares, sino que el narrador se centra en explicar su propia actuación en una sola carrera. Sin embargo, esta única ocasión genera una serie de entrenamientos que sirven de múltiples viajes circulares en el transcurso de los cuales Smith se va perfeccionando en su pensamiento y actuación como pícaro¹³ con autodisciplina y distanciamiento del resto de reclusos. Cada entrenamiento se convierte así en un renacimiento diario, en una experiencia nueva iniciática.

Mientras la idea de un largo viaje iniciático —formado por varios viajes individuales— subyace implícitamente en *LT*, *GA*, *VB* etc., la prueba atlética de fondo se convierte en la acción explícita, concreta y central de la narración de Smith: tomando como objetivo el exponer, contextualizar y revelar lo sucedido en esta prueba será ofrecida la panorámica de toda una vida y la filosofía formada sobre ella. El narrador parte de una acción puntual que implica progresión lineal al mismo tiempo que recorrido cerrado para emplearlo como metáfora de la vida en general y de los individuos de su misma condición en particular. Significativamente, frente a la ampliación cognitiva producida en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII mediante la variedad de lugares, viajes, personajes y peripecias, un mismo recorrido

¹³ Los entrenamientos para esta única carrera despiertan las reflexiones y valoraciones picarescas de Smith: “on trot-trotting I went, having the time of my life, loving my progress because it did me good and set me thinking” (*LLDR*, 44); “I suppose that since I started to think on these long-distance runs I’m liable to have anything crop up and pester at my tripes and innards,” (*LLDR*, 48)

será completado varias veces en *LLDR*. El protagonista del relato recorre una misma ruta diariamente con una progresión en conocimiento y capacidad física: con la alusión a los entrenamientos y más adelante con la descripción de la carrera del día decisivo se asiste a la progresión del protagonista. La perspectiva adquirida a través de la preparación para la prueba de larga distancia no sólo es aplicable a los resultados atléticos, sino a su percepción de la vida: el corredor no sólo se va adaptando al recorrido y a las técnicas necesarias para su realización, sino que además se va acomodando a la vida en cautiverio:

It's a treat being a long-distance runner, out in the world by yourself with not a soul to make you bad-tempered or tell you what to do or that there's a shop to break and enter a bit back from the next street. Sometimes I think that I've never been so free as during that couple of hours when I'm trotting up the path out of the gates and turning by that bare-faced, big-bellied oak tree at the lane end. (*LLDR*, 11)

De unas primeras impresiones a medida que va preparando su forma física, al final del relato el narrador alcanza una completa ideología picaresca sobre la vida. Smith ofrece una visión distinta a la que pueda poseer el observador externo: ante la negativa situación precisamente la víctima menciona las ventajas de su posición. De forma peculiarmente picaresca Smith destaca la sensación de libertad precisamente en su situación de recluido, la independencia temporal precisamente en un entorno de órdenes y horarios establecidos. La interconexión entre lo particular y lo universal comienza en las reflexiones del corredor mientras sufre en su entrenamiento diario. De una primera toma de conciencia sobre su propia soledad, relativa libertad y oportunidad de reflexión, en el transcurso de la narración de la carrera Smith acierta a entrelazar la anécdota con la abstracción, la experiencia individual con los principios básicos de la vida:

...the long-distance run of an early morning makes me think that every run like this is a life—a little life, I know—but a life as full of misery and happiness and things happening as you can ever get really around yourself—and I remember that after a lot of these runs I thought that it didn't need much know-how to tell how a life was going to end once it had got well started. (*LLDR*, 19)

El optimismo del comienzo de una nueva vida con cada sesión de entrenamiento se mezcla con la ilusión del pícaro ante cada nuevo episodio. El pragmatismo del pícaro se deja apreciar en su interpretación práctica, tanto de los entrenamientos como de la vida:

la dureza de los entrenamientos y la simulación de prepararse para un objetivo en realidad ajeno a él corresponde a la dureza de la vida misma y a las técnicas de supervivencia del pícaro en la vida diaria. La continua mezcla de alegrías y penas se convierte en un pensamiento constante en Smith, a fin de mantenerse alerta en especial sobre las desgracias: tomadas la preparación deportiva y la carrera de atletismo como una prueba de cara a la vida fuera de los muros del centro correccional, éstas sirven como ensayo para el futuro:

...and I couldn't see anybody, and I knew what the loneliness of the long-distance runner running across country felt like, realizing that as far as I was concerned this feeling was the only honesty and realness there was in the world and I knowing it would be no different ever, no matter what I felt at odd times, and no matter what anybody else tried to tell me. (*LLDR*, 43)

La esencia del relato de Smith consiste en exponer el proceso por el que él mismo ha empezado a interpretar la vida como una carrera continuamente repetida y perfectible.¹⁴ Del mismo modo, a pesar de la variabilidad de anécdotas, episodios y personas en el transcurso de la vida, el narrador de *LLDR* define las sensaciones experimentadas durante la carrera como la esencia de la existencia, como la verdadera y permanente realidad que subyace a todo. En el relato de Sillitoe se ha descubierto en el plano narrativo esa esencial realidad subyacente a la apariencia, dejando en un segundo plano las anécdotas puntuales que dan muestra de la variedad de sensaciones vitales. Smith manifiesta su ideología de forma clara al receptor, mientras que el lector debe participar más activamente en el esbozo de la ideología del pícaro tradicional.

La identificación del protagonista del relato entre la experiencia de correr en un trayecto de larga distancia y la experiencia de la vida implica varios niveles. En anteriores pasajes narrativos, en relación a la preparación para la prueba atlética, ha surgido el paralelismo entre el sufrimiento físico del corredor y el sufrimiento material

¹⁴ La circularidad de la trayectoria vital de Smith, junto con su propia consciencia sobre la repetición de una misma situación en el transcurso de la vida ha propiciado la designación del narrador y protagonista como una figura del naturalismo: “Die Zirkularität seines Lebenslaufs wie des Handlungsablaufs der Geschichte entspricht (...) die Statik der dargestellten Welt, die durch die permanente Isolation des Individuums gegenüber Vertretern des establishment wie der eigenen Klasse gekennzeichnet ist. (...) und mit dieser Gestaltung läßt sich *LLDR* zunächst einmal als naturalistische Fallstudie konsistent interpretieren. Entsprechend ist das Bewußtsein des Protagonisten in naturalistischer Manier reduziert” (Isernhagen 1981 145).

del pícaro. Los entrenamientos matutinos en ayunas¹⁵ recuerdan al deambular del hambriento Lázaro por las callejuelas de Toledo; aunque el entrenamiento de Smith obedece en parte a un acto de volición, por otro lado la determinación de Smith ha sido en parte provocada por las autoridades del correccional, muy interesados en ganar la carrera. La resistencia física del atleta para sobrevivir con éxito a las condiciones climatológicas y poder terminar el largo recorrido es equiparable a la resistencia necesaria para la supervivencia del pícaro. La fortaleza psicológica para sobrellevar la soledad de la larga carrera es también condición necesaria para llegar a la posición final de Lázaro, Guzmán, Pablos y Simplicius. El plano filosófico estará representado, por último, con la referencia a distintas concepciones de la vida en función del significado atribuido a la acción de correr y a la meta impuesta por el concepto de carrera respectivamente. Por tanto, la dimensión física del sufrimiento en la vida, la situación de total soledad física y psicológica, la indescriptibilidad de la experiencia y la dimensión analítica del individuo están trazadas de forma muy plástica y metafórica mediante el relato y las reflexiones de Smith.

La descripción de las distintas fases de la carrera y el proceso de conocimiento del corredor a medida que va reuniendo metros y kilómetros en su cuerpo y mente, superando distintos obstáculos y dificultades, encontrando paulatinamente un sentido a su carrera se transforma en toda una teoría picaresca de la vida:

It was hard to understand, and all I knew was that you had to run, run, run, without knowing why you were running, but on you went through fields you didn't understand and into woods that made you afraid, over hills without knowing you'd been up and down, and shooting across streams that would have cut the heart out of you had you fallen into them. And the winning post was no end to it, even though crowds might be cheering you in, because on you had to go before you got your breath back, and the only time you stopped really was when you tripped over a tree trunk and broke your neck or fell into a disused well and stayed dead in the darkness forever. (*LLDR*, 43-44)

La descripción de Smith es acertadamente aplicable a la trayectoria vital del pícaro: el proceso abarca desde la desorientación y abrumación ante las sorpresas, a la maestría del arte de improvisación, a los constantes peligros surgidos en la vida diaria, al

¹⁵ "I moaned about it being a big thick sending me out so early to run five miles on an empty stomach, until they talked me round to thinking it wasn't so bad—which I knew all the time—until they called me a good sport and patted me on the back when I said I'd do it." (*LLDR*, 12)

bienestar material y social alcanzado temporalmente y la satisfacción del pícaro, sólo para volver a caer en el fracaso y adquirir una capacidad analítica gracias a ello. El pesimismo se deja observar en la incompatibilidad entre el bienestar y la toma de conciencia de la individualidad. El corredor, al igual que el pícaro, adquiere su mayoría de edad ante el sufrimiento ligado a la autodisciplina deportiva, tras la caída, en un intento por salir de la oscuridad. El concepto de individualidad está inevitablemente unido al sufrimiento y al conflicto con el otro.

En último lugar, la metáfora de la carrera y el corredor solitario sirve para lanzar en última instancia un mensaje análogo al del pícaro tradicional. La filosofía picaresca que se decanta por la semi-marginalidad está metafóricamente expuesta mediante la oposición entre, por una parte, la acción de correr como decisión individual y actividad placentera y, por otra, la participación en una carrera como marco impuesto, con sus respectivas normas, estructura y finalidad:

You should think about nobody and go your own way, not on a course marked out for you by people holding mugs of water and bottles of iodine in case you fall and cut yourself so that they can pick you up—even if you want to stay where you are—and get you moving again. (*LLDR*, 44)

El consejo final vuelve al tema central y origen del conflicto picaresco: la reivindicación de la libertad individual frente a las directrices del colectivo. Smith acepta participar en una carrera organizada por el sistema, una ceremonia deportiva en favor de los intereses de la autoridad, para mantener la autoestima de los superiores y conservar inamovibles las posiciones desiguales de los corredores y los espectadores. La meta consiste en lograr un trofeo destinado a las vitrinas del correccional y el prestigio para los responsables del centro a costa del sufrimiento de los reclusos. El protagonista de *LLDR* ha aceptado introducirse en un juego ajeno, con una trayectoria y una meta impuestas: con la experiencia alcanzada en el transcurso de su preparación y de la carrera en sí el corredor se ha convertido en dueño de su propia carrera. Como el pícaro tradicional, Smith ha ideado su propia estrategia y ha ejercido su libertad hasta cierto punto, puesto que ambos reconocen las limitaciones de su posición: dentro de su ámbito de poder y decisión, ambos tratan de cambiar el rumbo impuesto.

La rebeldía total y abierto no entra en el horizonte factible del pícaro, puesto que atenta a la relación que mantiene con el entorno: la ruptura total no forma parte de la actitud picaresca, del mismo modo que la posibilidad de huida durante el recorrido de la carrera es descartada por Smith puesto que afectaría a su limitado bienestar que posee en el momento. Aceptan el marco general de juego impuesto, pero atacan a quienes imponen su trayectoria: por ello, Smith termina la carrera, pero tras despertar esperanzas en quienes tienen gran interés egoísta por el triunfo del protagonista, cede el primer puesto a otro corredor de otro centro correccional.

El motivo de la carrera sirve para destacar el acto de correr como realidad fundamental que afecta al pícaro, mientras que el marco de la carrera corresponde a un entorno ajeno que ha creado esa serie de reglas y metas para que sean cumplidas por los subordinados. En el mundo de Smith es apreciable la misma paradójica situación observada por el pícaro de los siglos XVI y XVII, aunque diseñada, no obstante, de forma más esquemática, reducida a la esencia: frente a la variedad de estratos sociales y casos ofrecidos en la novela picaresca tradicional, en *LLDR* se concreta la oposición entre dos colectivos muy próximos y, sin embargo, muy opuestos entre sí. La oposición entre el grupo de reclusos y la autoridad está complementada por la oposición entre los jóvenes atletas y los espectadores ociosos, entre el sufrimiento físico de los primeros y el placer visual y social de los segundos. Los primeros se ven sometidos a un juego organizado y disfrutado por fuerzas superiores: el esfuerzo no corresponde a la recompensa recibida, puesto que quienes protagonizan y sufren la ceremonia no disfrutarán de ninguna gloria a consecuencia de ello, ni se beneficiarán de ello.

Smith se desmarca al final de la carrera del marco de esa ceremonia, creando individualmente su propia carrera, con sus propias normas y su propia meta: decide seguir corriendo. En un plano metafórico el seguir corriendo equivale a su decisión de ejercer como delincuente vocacional. Desde la perspectiva del corredor, la verdadera carrera no es la meta, sino todos los metros corridos en conjunto; igualmente la esencia de la vida no es la situación final, sino todas las individuales experiencias que lo han llevado a esa situación final: “Only if I take whatever comes like this in my runner’s

stride can I keep on keeping on like my old self and beat them back; and now I've thought on this far I know I'll win, in the crunchslap end." (*LLDR*, 48-49)

Smith toma prestados los términos y el marco externo del sistema, adjudicándoles sus propios valores. Como el pícaro tradicional, se aviene a conservar la armazón convencional para poder completarlo con significados individuales y voluntariamente seleccionados. La carrera de Smith poco tiene que ver con la carrera impuesta por las autoridades, la meta establecida en la competición carece de todo su significado para el corredor protagonista, la ruta geográfica alcanza un significado muy distinto para Smith y la relación de rivalidad se concreta, no ya respecto a otros participantes en la carrera, sino respecto a las autoridades. En definitiva, Smith comienza aceptando el marco impuesto, pero actuando en otra dimensión muy distinta. Bajo formas y ritos convencionales se oculta una ideología totalmente opuesta.

La clara, así como metafórica, exposición de la ideología picaresca de Smith está acompañada por la expresividad del título asignado al relato. El paradigma picaresco se decanta por el nombre del protagonista como título representativo de una novela picaresca, con la ocasional inclusión del término 'vida' antepuesto (*La vida de Lázaro de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *La vida de Buscón*, *Simplicius Simplicissimus*, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* entre otros). El carácter general del título, por tanto, releva la elaboración de conclusiones y la adquisición de una definición de esa vida relatada al proceso de lectura: sólo tras la lectura del relato puede ser resumida, definida y descrita la vida del protagonista. El título de esta obra de Sillitoe define desde el comienzo del relato la vida de Smith: la esencia de su vida como pícaro moderno ("la soledad del corredor de fondo") queda captada metafóricamente con las contadas palabras incluidas en el título, puesto que con ello se indica la vida como una carrera de fondo y al pícaro como el corredor en soledad.

6.2.3. Peculiar escisión del pícaro: entre la estrategia bélica, el delito y el prodigio deportivo.

Pícaro bélico.

La concepción de la vida como una constante guerra encubierta explica acertadamente la situación del pícaro en el mundo. La explícita alusión de Smith a estratégicos golpes, ataques, defensas y armas refuerza la situación de conflicto abierto entre dos polos opuestos: entre un colectivo en reclusión y una autoridad encargada de evitar las rebeliones, huidas y de educar a los reclusos. Desde el punto de vista de la autoridad no existe ningún conflicto, sino un proceso de corrección y formación, un reflejo del progreso de la civilización. Desde el punto de vista inferior del recluso ambos polos se encuentran sumidos en una guerra muy sutil, un conflicto bélico cubierto por términos distintos:

from now on I know something I didn't know before: that it's war between me and them.(...) I know who my enemies are and what war is. They can drop all the atom bombs they like for all I care: I'll never call it war and wear a soldier's uniform, because I'm in a different sort of war, that they think is child's play. The war they think is war is suicide, and those that go and get killed in war should be put in clink for attempted suicide because that's the feeling in blokes' minds when they rush to join up or let themselves be called up. (*LLDR*, 16-17)

Como es de esperar de la visión heterodoxa de Smith, el término “guerra” y la interpretación convencional del mismo están sometidos a un giro inesperado. El conflicto percibido como guerra por el pícaro es considerado un juego de niños por la autoridad en el poder, mientras que las grandes guerras del mundo son calificadas como acciones suicidas por el pícaro: mientras los conflictos bélicos entre países no merecen ningún interés al narrador, su guerra individual se convierte en la verdadera y decisiva guerra. El resto de guerras desarrolladas en el mundo no solucionan absolutamente nada, mientras que la resolución de su guerra personal servirá para demostrar algo muy valioso: la esperanzadora existencia de la llamada fortaleza del débil. El relato de *LLDR* destaca la grandiosidad de los conflictos ignorados por la sociedad estandarizada, el significado de la supuesta nimiedad cotidiana, el valor universal y abstracto de la anécdota concreta de los olvidados por la historia. El narrador lleva así a los jóvenes

marginales a la dimensión heroica de la guerra y antepone su heroicidad a la de los soldados de las grandes guerras.

La terminología bélica sirve a Smith para radicalizar el conflicto picaresco que se caracteriza por una superficie ambigua. A diferencia de las sutilezas ambiguas del pícaro tradicional, Smith se expresa con transparencia en la descripción de su relación con el entorno. Aunque la relación en sí misma pasa por ser ambivalente, de signos equívocos y falsas apariencias, el discurso del narrador interpreta la esencia oculta bajo la ambigüedad externa. El narrador describe esta apariencia ambigua con la inversión de términos y papeles:

For this is war —and ain't I said so?— and when I hit him in the only place he knows he'll be sure to get his own back on me for not collaring that cup when his heart's been set for ages on seeing himself standing up at the end of the afternoon to clap me on the back as I take the cup from Lord Earwig or some such chinless wonder with a name like that. And so I'll hit him where it hurts a lot, and he'll do all he can to get his own back, tit for tat, though I'll enjoy it most because I'm hitting first, and because I planned it longer. (*LLDR*, 46)

Esta percepción de la relación con las autoridades del centro contrasta con la aparente cordialidad reinante en sus conversaciones y saludos. El acontecimiento deportivo que debería representar la competitividad amistosa, la deportividad como cauce de superación y rivalidad sin recelos se convierte según interpretación del narrador en campo de batalla entre promotores y protagonistas. Tanto autoridades como el protagonista juegan a crear una serie de expectativas que serán irremediabilmente frustradas. El contacto entre autoridad y pícaro se resume así —y en un plano metafórico— en un duelo de navajas en el que tanto una parte como otra adoptarán una actitud pasiva y activa alternativamente, un papel de víctima y verdugo, una ofensiva recíproca.

It's like me rushing up to thump a man and snatch the coat off his back when, suddenly, I pull up because he whips out a knife and lifts it to stick me like a pig if I come too close. That knife is Borstal, clink, the rope. But one you've seen the knife you learn a bit of unarmed combat. You have to, because you'll never get that sort of knife in your own hands, and this unarmed combat doesn't amount to much. Still, there it is, and you keep on rushing up to this man, knife or not, hoping to get one of your hands on his wrist and the other on his elbow both at the same time, and press back until he drops the knife. (*LLDR*, 16)

Al margen de la ofensiva recíproca, la comparación establecida entre la relación del pícaro con el entorno y una lucha a cuerpo contra un contrincante armado pone en

evidencia la situación también expuesta en la novela picaresca. La superioridad proclamada por el pícaro es siempre subjetiva, en una dimensión distinta a la concepción material y social de superioridad. Desde un punto de vista objetivo, tanto el pícaro como Smith se encuentran en situación de desventaja: desde una visión externa ese combate aludido por Smith está abocado a ser saldado con la victoria del mejor armado. Desde el punto de vista del pobre desarmado, sin embargo, existe la posibilidad de engañar al poderoso contrincante, siendo ésta la única forma de sobrevivir.

Entre las dos principales estrategias bélicas se puede mencionar, en primer lugar, el largo proceso de planificación y cálculo de los más mínimos detalles. El proceso de preparación de la prueba de atletismo se convierte así en el periodo de análisis de la situación y el campo de combate, de observación del enemigo y captación de los puntos débiles del mismo, así como del estudio de la estrategia del oponente. Smith fomenta la imagen de debilidad frente a la autoridad para crear un clima de confianza y propiciar así una derrota mucho más convincente:

I hoped he and all the rest of his pop-eyed gang were busy placing big bets on me, hundred to one to win, all the money they had in their pockets, all the wages they were going to get for the next five years, and the more they placed the happier I'd be. Because here was a dead cert going to die on the big name they'd built for him, (*LLDR*, 41)

Tras la espontaneidad necesaria para superar cada obstáculo, Smith posee la característica de actuar a largo plazo, la capacidad picaresca de simular pasividad mientras traza un plan en silencio y prepara el camino calculando el daño que infligirá en su oponente, previendo su reacción.

La segunda gran estrategia bélica empleada por Smith se refiere al factor sorpresa aplicado al contrincante y empleado como propia salvación. La agudeza, precaución y constante alerta implican una ventaja para el más débil y una carencia para el más fuerte, debido a su actitud confiada. Las duras condiciones de vida han formado al pícaro en un estado permanente de necesidad, al acecho de ganancias repentinas y vadeando los obstáculos venidos por sorpresa. Smith se proclama infinitamente más consciente del sufrimiento aleatorio de la vida: "I know every minute of my life that a big boot is always likely to smash any nice picnic I might be barmy and dishonest enough to make for myself" (*LLDR*, 18). Este peligro afecta a todo ser humano, pero tan

sólo el pícaro ha adquirido verdadera conciencia de ello. En esta visión radica la peculiar ideología del pícaro: éste trata de jugar concienzuda pero lúdicamente con las cartas que le han sido concedidas, mientras que el mundo aún debe despertar al gran principio vital de que todo se derrumba de un momento a otro. La posesión de esta ventaja lleva a Smith a sentir cierta compasión por aquellos que se encuentran en la vida ingenuamente, posicionados en la comodidad, sin ningún esfuerzo de reflexión ni cuestionamiento. La ignorancia del prójimo, aún tratándose del contrincante, despierta fugazmente, no obstante la empatía del pícaro:

I admit that there've been times when I've thought of telling the governor all this so as to put him on guard, but when I've got as close as seeing him I've changed my mind, thinking to let him either find out for himself or go through the same mill as I've gone through. (*LLDR*, 18)

La relación con el enemigo es, por tanto, de una ambigüedad y polaridad similar a la del pícaro del Siglo de Oro. Las actitudes de anexión y distanciamiento se alternan, así como se alterna la narración de enfrentamientos y gestos de reconciliación.

Entre cuerpo de deportista y alma de delincuente.

La acción de correr se muestra desde el inicio del relato como punto de unión entre dos mundos distintos: el deporte y la delincuencia. La narración de todos los sucesos en torno a la competición deportiva anual se convierte en nexo entre el pasado anterior de delincuente y el presente de atleta en el correccional, incluso como una posible puerta abierta a un futuro prometedor.

La constitución física se convierte en un instrumento de aceptación social para Smith. A pesar de la ausencia de connotaciones sexuales, por otra parte presentes en la novela picaresca tradicional, el cuerpo de Smith es un elemento de interés deportivo para las autoridades del centro. El aspecto físico no está descrito en el relato y la relación del protagonista con su entorno en términos erótico-sexuales no está explicitada —a diferencia de Felix Krull, Oskar Matzerath y Gulley Jimson—: el cuerpo de Smith se convierte, sin embargo, en un bien deseado —en términos deportivos— dentro del entorno del correccional. Smith sabe beneficiarse de esta fascinación y por ello cuida el

único prodigio aceptado y admirado por sus superiores: como el pícaro tradicional, adopta el papel deseado en cada ocasión.

Esta condición física ideal para el atletismo de fondo tiene su origen paradójicamente en el marginal pasado de su familia: tras señalar la admiración del entorno por sus piernas, el corredor se apresura a presentar sus condiciones físicas y su aptitud para las largas distancias como herencia y educación familiar. El interés de las autoridades del correccional realmente se centra en una aptitud debida a la *outlawness* de la familia Smith:

I suppose they thought I was just the build for it because I was long and skinny for my age (and still am) and in any case I didn't mind it much, to tell you the truth, because running had always been made much of in our family, especially running away from the police. I've always been a good runner, quick and with big stride as well, the only trouble being that no matter how fast I run, (...) it didn't stop me getting caught by the cops after that bakery job. (LLDR, 7)

Esta explicación en clave metafórica al inicio de su relato establece en la figura atlética de Smith el inevitable paralelismo, al mismo tiempo que punto de unión, entre el mundo del deporte y el submundo del delincuente. En ciertos aspectos Smith tendrá que invertir las lecciones aprendidas en el pasado, tendrá que emplear de otro modo sus aptitudes; pero al final llega a establecer un nexo entre su pasado de delincuente y su presente de atleta, reconcilia su presente como recluso sumiso ante la autoridad con su parte delictiva del pasado, combina su preparación deportiva con sus labores de diseñador de un futuro de delincuente perfeccionado. El presente descubrirá el significado del pasado, del mismo modo que el pasado proporcionará sentido al presente.

Mientras la tradición familiar le ha transmitido el principio de la huida, una vez dentro del correccional el corredor deberá simular prepararse precisamente para la meta de la prueba de atletismo: los puntos de referencia serán revertidos, pero el trayecto en sí conservará las mismas características. El final del trayecto, sin embargo, supone un conflicto interno en Smith, en claro paralelismo con Lázaro, Guzmán y sus descendientes. Ante ellos se muestran dos polos opuestos: la integración y el total aislamiento. El pícaro se caracteriza por su logro de situarse en un lugar indefinido. Smith seguirá este mismo camino: en su dilema sobre su salida del reformatorio como un futuro militar o como un delincuente huido, consigue idear una solución intermedia.

En el momento decisivo de la prueba de atletismo Smith duda entre huir del correccional siguiendo la tradición familiar o ganar la carrera siguiendo las directrices impuestas por el correccional: su particular boicot a la carrera y su posterior salida del correccional para la comisión de un robo aún mayor combina tanto la mentalidad delictiva como la preparación y filosofía deportiva del corredor de fondo.

La caracterización de este pícaro del siglo XX pasa por la combinación heterodoxa, conciliadora pero polarizada de distintas facetas y filosofías: estrategias bélicas, junto a la resistencia física y psicológica del corredor de fondo y los incesantes proyectos delictivos del ladrón vocacional.

**7. NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE
LAZARILLO DE TORMES**

La novela de Camilo José Cela *NADLT* (1944), publicada cinco años después del fin de la Española, representa la obra narrativa española del siglo XX que de forma más evidente alude a la novela picaresca como inspiración y referente. El introductor de la llamada “novela tremendista” de la posguerra establece con *NADLT* una conexión entre la narrativa de posguerra y el tipo de novela mucho más anterior, pero igualmente calificada como escatológica y naturalista. El periodo histórico de su publicación se revela como punto afín con otras novelas del siglo XX consideradas picarescas: como ya se ha referido con anterioridad, 1944 supone para la sociedad española los primeros pasos de adaptación de una sociedad de posguerra, un proceso de asimilación de la pérdida de vidas y libertades con la Guerra Civil y posterior régimen instaurado, la supervivencia en un estado continuo de necesidad, la represión de toda aquella voz crítica, la vuelta a una sociedad rural y de graves problemas económicos y sociales, etc.

A juzgar por el título, literalmente se debería interpretar que la novela de Cela gira en torno a peripecias más tardías del mismo protagonista del texto picaresco publicado en 1554. Sin embargo, el narrador autobiográfico declara sus meras suposiciones sobre su condición de tataranieta del emprendedor Lázaro de Tejares.¹ El descendiente familiar de Lázaro de Tormes relatará una vida muy similar, varios siglos

¹ Cela ha recibido incluso propuestas de corrección de su título por parte del crítico Manuel Ferrer-Chivite: “comenzaré por afirmar que, en mi opinión, la obra de que paso a ocuparme, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, debiera haberse titulado más adecuadamente <<Andanzas y desventuras de un nuevo Lazarillo de Tormes>>” (Ferrer-Chivite 1995: 345).

más tarde, desde un presente y una actitud vital, sin embargo, distintas. El objetivo de este apartado será precisamente determinar el grado de relevancia literaria y tipológica de un texto narrativo que a primera vista obviamente se presenta como heredera de la novela picaresca tradicional. Al contrario que en el caso de *BT*, *FK*, *HM* o *LLDR*, el desacuerdo de la crítica respecto a *NADLT* radica en la reproducción excesivamente rigurosa del modelo picaresco en la novela de Cela. Mientras el cuestionamiento de las novelas ya analizadas se basa en una serie de divergencias de los textos del siglo XX respecto al paradigma tradicional, las opiniones contrapuestas de la crítica sobre la novela de Cela se concretan en la consideración de *NADLT* bien como mera imitación o como versión universalizada del paradigma.

7.1. Análisis de rasgos divergentes respecto a la tipología picaresca.

7.1.1. Lázaro de Ledesma: pícaro abiertamente derrotado.

El mensaje de fracaso y el pesimismo del final del relato autobiográfico de Lázaro de Ledesma están más acentuados que en el pícaro tradicional paradigmático, convirtiéndose la historia contada en “un testimonio delator de un mundo mezquino, cerrado y falto de amor al prójimo” y el pícaro Lázaro de Ledesma en “una imagen de extravío y soledad en un ambiente de incomunicación.” (Eustis 1986: 246). La diferencia con el pícaro tradicional surge, precisamente en esta confesión: Lázaro de Tejares o Guzmán de Alfarache nunca llegan a confesar abiertamente su fracaso y futilidad, nunca llegan a reconocer su inevitable desarraigo y la repudia sufrida. Aunque en una trayectoria similar de movilidad geográfica, social y emocional, la visión final del pícaro es distinta en *NADLT*. La filosofía picaresca de tenacidad y aparente optimismo parece debilitarse en la edad más madura de Lázaro de Ledesma:

Cuando al cabo del tiempo me licenciaron, tenía todo: una documentación, una cartilla, un certificado de buena conducta...Lo único que me faltaba eran las ganas de seguir caminando sin ton ni son por los empolvados caminos, las frescas laderas de las montañas y las rumorosas orillas de los ríos.

Me sentí viejo (¡entonces, Dios mío!) por vez primera en mi vida, y me encontré en la calle otra vez con el cielo encima y la tierra debajo. (*NADLT*, 228)

La situación final del pícaro conserva puntos en común con Lázaro y Guzmán. Al igual que sus antecesores, Lázaro de Ledesma se encuentra en una posición pseudo-marginal en cuanto a legalidad: aunque posee el estatus oficial de recién licenciado, por otra parte, se encuentra una vez más en la carencia total. A la oficialidad de una identidad certificada se le yuxtapone además la falsedad de ese certificado ‘creado’ a su llegada a Madrid:

—Bien. ¿Cómo te llamas?

(...)

—¿Tienes documentación?

—No, señor comisario.

(...)

¡Nunca lo hubiera dicho! El comisario se volvió hacia el escribiente, y le dijo:

—Escriba, García: el individuo a que se refiere el presente oficio, llamado Lázaro... ¡Oye! —me dijo—. ¿Cómo quieres llamarte?

—Como me llamo, señor comisario: Lázaro.

—No, digo de apellido.

—Como usted quiera, señor comisario; mi madre se llamaba Rosa López.

—Siga, García: ...llamado Lázaro López López, hijo de Pedro y de Rosa, natural de Salamanca, de veintiún años de edad, etc., etc. (*NADLT*, 226-227)

Tanto la documentación como los datos falsos incluidos en ella (identidad del padre y edad) han sido impuestos por una figura de autoridad, no responden a la iniciativa del pícaro. De este modo Lázaro queda en apariencia integrado en la legalidad, aunque bajo los datos falsos se oculta el pasado que lo distancia precisamente de la respetabilidad social. El gesto de legalizar un joven nómada indocumentado obedece, por otra parte, a intereses propios de la autoridad; el engaño sirve, por consiguiente, a dos beneficiarios: mientras el ejército logra un recluta, Lázaro entra en el sistema. Sin embargo, la situación termina perjudicando al pícaro y satisfaciendo a la autoridad: “Madrid, donde me las prometía tan felices, me metió en el cuartel, y en él, (...) me encontraba al principio como pienso que han de encontrarse los mirlos y los jilgueros al llegar a la

jaula” (*NADLT*, 228). La oficialidad y legalidad dan lugar a la pérdida de libertad: con la firma de su documentación de identidad y los impresos preparados por el comisario Lázaro habrá firmado irreflexivamente su consentimiento para la reclusión en el cuartel.

El ingreso del protagonista en el servicio militar o ejército representa dos movimientos opuestos, tanto una señal de integración como un signo de alejamiento del mundo conocido por el pícaro hasta el momento. Tras el abandono de la marginalidad de los itinerantes, Lázaro adopta la estabilidad espacial, pero aún en una situación de inferioridad: en el marco del cuartel Lázaro sigue ocupando el puesto más inferior, en situación pareja a la de su carrera de criado. La posición del protagonista de la novela se mantiene con las mismas características, con la diferencia de la ausencia de libertad de improvisación, renuncia y final de contrato laboral con cada amo. En cierto modo se trata de un paso hacia adelante en el medro social, pues supone la primera introducción de Lázaro en un sistema representativo de la autoridad: hasta este momento Lázaro se ha encontrado más bien al otro lado del límite, junto a ladrones de gallinas, dudosa adivinadora, ambicioso y negociante boticario, etc. En el nuevo ámbito accederá a lecciones desconocidas, o voluntariamente ignoradas en el pasado: “Aprendí la instrucción y los buenos modales, me acabaron de enseñar a leer y a escribir, y me metieron en la cabeza las cuatro reglas” (*NADLT*, 228). Las enseñanzas que en sus etapas pasadas el pícaro no ha juzgado oportuno aprender —los conocimientos básicos de matemática y naturaleza (*NADLT*, 85-86), así como el hábito de aseo personal que Felipe intenta inculcarle (*NADLT*, 85)— serán asimiladas ahora, no obstante, por imposición: la disciplina del cuartel será la contraposición a la forma de vida adoptada durante su primera juventud. El movimiento de introducción presupone, de este modo, una cara oculta de la moneda: el asentamiento de Lázaro trae consigo el abandono o salida del entorno considerado como único mundo para Lázaro, implica el cese del caminar del pícaro, concebido como auténtica vida. El primer paso para la inserción de Lázaro en la sociedad se produce mediante un periodo de reclusión y aislamiento con el exterior, dejando atrás la cotidianeidad de toda una vida.

Este sometimiento al orden recuerda a la estabilidad socialmente ambigua alcanzada por Lázaro de Tejares: la llamada “cumbre de toda fortuna” de Lázaro de

Tormes del siglo XVI está basada en el sacrificio de la dignidad y la humillación como pago a un bienestar económico y profesional, mientras su situación obedece a determinados intereses mundanos del arzobispo que precisamente le ha facilitado el casamiento y el oficio. En ambos casos existe una época de integración, pero debido a intereses superiores que utilizan al pícaro como mero títere. La diferencia entre el pícaro de los siglos XVI y XVII y el Lázaro de Cela radica en la forma de asimilación de esta realidad: mientras el pícaro tradicional trata de dominar la situación ante el lector y su entorno del presente, mostrándose animoso, luchador y vencedor, Lázaro de Ledesma expresa de forma abierta su derrota y desesperanza. La figura del pícaro tradicional no emplea la franqueza del personaje y narrador de *NADLT* para referirse a su derrota. Con esta actitud final de Lázaro de Ledesma la totalidad del personaje adquiere unos tintes distintos a sus antecesores, puesto que sus manifestaciones permiten entrever que la actitud vital del pícaro se ha atenuado en él ya en la veintena: el cansancio y la desgana marcan su vuelta a los caminos. Incluso la alusión a la posibilidad de escribir la segunda parte de su relato autobiográfico permite apreciar una desesperanza que no ha mostrado el pícaro tradicional: “Contar el camino, ¿para qué? Fue la espinosa senda de todos quienes conocí...” (*NADLT*, 228).

A la madurez del pícaro tradicional se le superpone la ilusión de seguir adelante y ofrecer al lector un panorama positivo con infinidad de posibilidades para el futuro. Lázaro de Ledesma, en cambio, manifiesta su apatía nada más licenciarse, en su plena juventud, y el narrador renuncia a continuar el relato: “Después empezó la segunda parte de mi vida. Pasé por momentos buenos y por instantes malos; conocí días felices y semanas desgraciadas; gocé la buena salud y padecí el hambre aún mejor..., y llegué paso a pasito, a lo que hoy soy. Contar el camino ¿para qué?” (*NADLT*, 228). Al final del relato autobiográfico se encuentra un protagonista aún muy joven con una visión propia de una edad mucho más avanzada y un individuo más desesperanzado que el pícaro. Con el rápido, superficial y general resumen de acontecimientos sucedidos entre la salida del cuartel la línea narrativa llega hasta el presente del narrador autobiográfico, pero la imagen que permanece del protagonista se ha detenido en su juventud. Por ello el contraste entre la juventud del protagonista y el pesimismo y apatía transmitidos

contrastan especialmente. Frente al pícaro tradicional que jamás reconoce una derrota, el narrador de *NADLT* renuncia a relatar la segunda parte de su vida anunciando, no obstante, el fracaso. Además, nada más iniciar el epílogo, el narrador se apresura a justificar un posible fracaso de la empresa literaria ya llevada a cabo: “Si empecé animoso y acabé rendido acháquese a la falta de pericia que en estas lides Dios me dio, y no se olvide que ni se pueden pedir peras al olmo ni vino a las fuentes de los caminos” (*NADLT*, 229). Así como Lázaro de Tormes responde a la necesidad de explicar su “caso” y a ello obedecen las características de su relato, Lázaro de Ledesma asimismo une explícitamente su situación del presente a los rasgos de su texto narrativo. Si en *LT* la situación moral y social polémica del maduro y aparentemente integrado pregonero es insinuada en el prólogo, en la novela de Cela la conexión entre la edad y la posición de necesidad del maduro narrador y el tono desesperanzado y amargo del autobiógrafo es establecida al final del relato: el epílogo une su pasado más lejano —abarcado en el relato en sí— y más próximo —“de tantos años y de tan pocas pesetas” (*NADLT*, 229)—, a su labor como narrador de sus propias peripecias: “Si empecé animoso y acabé rendido acháquese a la falta de pericia” (*NADLT*, 229).

El temperamento picaresco de Lázaro de Ledesma reaparece fugazmente en el epílogo, donde el narrador autobiográfico cierra el círculo abierto en su introducción: “Si no acabé rico como mi abuelo, soltero me conservo, y libre así del pecado que le atribuyen. Vaya lo uno por lo otro” (*NADLT*, 229). Del mismo modo que al principio del relato, el narrador alude a su parentesco con el protagonista y narrador de la novela publicada en 1554. En este punto de su vida y su relato, Lázaro de Ledesma se encuentra en condiciones de comparar su propia vida con la de su supuesto antepasado: de la comparación resulta una conclusión de paridad, en cuanto que Lázaro de Tejares alcanzó mayores riquezas, pero también incurrió en mayores escándalos. Por el contrario, Lázaro de Ledesma nunca alcanza un estatus de bienestar, pero no renuncia a su libertad uniéndose en matrimonio. Así canta Lázaro de Ledesma una cierta victoria relativa y optimiza el tono tan pesimista de su último tratado.

La novela de Cela es clausurada por la “nota del editor” en la que se presenta una voz distanciadora. De este modo la primera voz del narrador picaresco queda

enmarcada en un entorno más amplio regido por una voz superior, quien en la recta final de la novela se encarga de imponer su visión. A través del editor conocemos ciertos sucesos de la vida de Lázaro acaecidos posterior al final del relato (estancia en el hospital de San Juan de Dios y su insistencia en no redactar la segunda parte de su autobiografía) y al mismo tiempo aparece la recurrente situación picaresca de paradero desconocido del narrador:

No sabemos si murió de aquélla o de otra, o si sigue vivo todavía. (...) Lo que sí podemos asegurar es que seguimos sin noticia, tanto de nuestro hombre como de sus ingenuos y atormentados cuadernos de bitácora: o de macuto, morral o fardelejo, mejor sería decir. (*NADLT*, 233-234)

En la novela de Cela, por tanto, se introduce un nuevo elemento que transforma la relación entre el narrador picaresco, el protagonista y el lector: si el protagonista al final del relato ha sucumbido al orden del ejército, el narrador autobiográfico es sometido a una voz más poderosa. Frente a la visión narrativa marginal, desviada y sin embargo única con autoridad en el relato del pícaro tradicional, el relato autobiográfico de Lázaro de Ledesma está rodeado por un marco del editor que lo relativiza completamente tras el relato. La novela termina con una mirada de un individuo ajeno sobre el relato recién terminado. Esta figura, que se expresa en primera persona a su vez, ausente en las peripecias experimentadas por Lázaro en su vida, impondrá al final de la novela su definición de Lázaro. Si la novela picaresca tradicional surge como intento de un individuo marginal de alzar su voz y definir su propia vida, explicando los aspectos más oscuros y justificando los aspectos más criticados, en *NADLT* el texto termina con su definición a través de una voz ajena al pícaro: “Lo que lamentamos por no poder —por hoy— dar completa la historia de este hombre ejemplar que combatió contra todas las adversidades y se apagó como una vela cuando dejó de caminar” (*NADLT*, 234). Sin llegar a contradecir las afirmaciones del narrador pícaro respecto a sí mismo, incorpora el calificativo de ‘ejemplar’ en clara paradoja con las acciones relatadas. La ejemplaridad podría estar de acuerdo con el punto de vista victimista del protagonista y narrador; un punto de vista externo, como el editor debería ser, puede observar los hechos desde un prisma más crítico, y sin embargo el editor no refleja la conciencia crítica que se despierta en el lector. De ese modo, en la nota del editor se unen tanto la

autoridad externa objetiva (“combatío contra todas las adversidades y se apagó como una vela”), como la parcialidad (“hombre ejemplar”). Con el final de la nota del editor, se destaca el fracaso y la derrota del protagonista, transformando así el relato en una confesión de fracaso y desesperanza, de cariz muy distintos al relato picaresco de los siglos XVI y XVII.

7.1.2. Andanzas y desventuras del pícaro en un entorno rural.

El entorno urbano se convierte en una condición imprescindible para la formación del pícaro tradicional: cuando el mozo abandona voluntaria o involuntariamente el hogar, siempre se dirige hacia lugares mayores donde realizar sus aspiraciones o mejorar su situación de necesidad. El proceso de mozo ingenuo a pícaro experimentado se produce en un entorno urbano. Al mismo tiempo, las andanzas del pícaro en su trayectoria hacia la corte establecen una unión entre lo particular, que afecta individualmente al pícaro y lo general de la sociedad coetánea del protagonista, reflejado más indirectamente. Tanto el protagonista como el relato autobiográfico se encuentran en estrecha relación con las coordenadas históricas, económicas, políticas y sociales de la época que cada novela picaresca recrea. Puesto que la capital del reino implica un entorno urbano, la novela picaresca reflejará indirectamente la marcha de la sociedad urbana contemporánea. Lázaro de Ledesma, por su parte, destaca en su relato el paso desde un entorno rural a un contexto urbano: no llega a un entorno urbano hasta el último tratado del relato, y por ello el lector no recibe las referencias históricas más abundantes del narrador picaresco tradicional.

La trayectoria del pícaro de Cela presenta, por tanto, unas características más rurales. Los intervalos del pícaro tradicional entre sus sucesivos asentamientos en distintas ciudades se convierten en el centro de las experiencias de Lázaro de Ledesma: el pícaro tradicional tan sólo pasa por los caminos en su recorrido hacia la corte, y por el contrario el protagonista de *NADLT* ha sido formado y ha concebido la vida en los caminos. En ese aspecto el relato de Lázaro de Ledesma ofrece un proceso de mayor movilidad espacial, puesto que los amos —especialmente los primeros— a los que Lázaro se une llevan una vida itinerante. Por otra parte, la movilidad social del Lázaro

de Cela presenta menor recurrencia que en su antecesor tradicional: en el transcurso del tiempo relatado Lázaro de Ledesma pasa de ser niño, a criado en continua búsqueda de amo que le trate mejor que el anterior, y de este oficio al de soldado. Tras el relato de su experiencia como soldado, la posición de Lázaro está presentada como un nuevo comienzo tras el cual el narrador no ofrece datos sobre el futuro posterior. El encuentro de Lázaro con la urbe se salda con el choque entre la vida de supervivencia en un ámbito rural y la vida cotidiana de supervivencia de los “golfos” en una ciudad:

Por los desmontes trajinaban los golfos de un lado para otro; hablaban a voces a medias palabras, tan confusas a veces que más de la mitad ni se les entendían. (...) había corros que jugaban a las cartas entre juramentos, y había también solitarios que tumbados boca arriba se entretenían en desliar colillas.

Llegó la noche; me dormí, y fui a despertar, sobresaltado, al poco tiempo. La gente corría a toda prisa de aquí para allá, y a pesar del apuro allí no se daba ni una voz. Yo estaba quieto viendo lo que pasaba. Los guardias engancharon a tres o cuatro, y los demás se fueron dejando coger. (...)

Nos metieron a todos en un camión y nos llevaron a Yeserías; yo era la primera vez que subía a un automóvil. Allí nos cortaron el pelo, y a unos cuantos nos llevaron a la comisaría. (*NADLT*, 224-225)

La marginalidad experimentada por Lázaro en sus etapas anteriores poco tiene que ver con la continua persecución de los mendigos de Madrid por parte de la autoridad: frente a las limosnas ofrecidas por los habitantes de los pequeños pueblos, la gran ciudad penaliza la forma de vida del mendigo; en oposición a la general ingenuidad y carácter abierto de las aldeas, las dobles intenciones, actuaciones por interés y abusos de autoridad son destacadas en la fugaz alusión de Lázaro a su primera experiencia en Madrid. El fuerte contraste entre el mundo rural con el que se ha familiarizado desde su nacimiento y la actividad diaria de la gran urbe muestra la formación rural del protagonista de la novela: los términos en los que asimila la primera visión de la capital del reino (“A lo lejos, la corte se veía tan grande como jamás pensé que un pueblo pudiera ser” (*NADLT*, 224)) indican su concepción rural del mundo. El paso que seguirá a las etapas anteriores de este pícaro del siglo XX consistirá en la adaptación de los principios aprendidos en el entorno rural a un ámbito más cosmopolita, de un ritmo vital más rápido y con nuevos oponentes a los que tratar. En un primer momento, Lázaro aplica la estrategia empleada en el pasado: satisfacer siempre a su superior, interlocutor

u oponente en caso de que un posible beneficio esté en juego. El método, no obstante, lo conduce directamente al cuartel:

— (...) ¿Y qué vienes a hacer a Madrid?

—Vengo a ver si trabajo; ando en busca de amo a quien servir.

—Bien. ¿Cuántos años tienes?

—No sé.

—¿Tendrás veintiuno?

—Seguramente.

(...)

—(...) ¡Oye! —me dijo—. ¿Cómo quieres llamarte?

(...)

—Como usted quiera, señor comisario; (*NADLT*, 226-227)

A pesar de las experiencias en las que los amos más desconsiderados —especialmente los músicos, titiriteros y el boticario— han abusado de su servicialismo, el pícaro sigue apostando por la apariencia de buena disposición como primer contacto con un nuevo entorno. La introducción en un nuevo pueblo ha resultado de mucho mejor cariz con una disposición reconciliadora y agradable, mientras que esa misma disposición ante la autoridad policial de Madrid lo encamina a la reclusión en el ejército.

El recién llegado Lázaro de Ledesma queda integrado a los ojos de la autoridad dentro del colectivo de mendigos sin oficio ni beneficio de Retiro: aún en su posición de asombrado observador de las costumbres diarias de la ciudad, Lázaro será detenido junto a ellos; por ello, adquirirá el mismo estatus social y legal que los experimentados holgazanes urbanos, al tiempo que sufre la marginación por parte de esos mismos marginados: “Este es un paleta” (*NADLT*, 225). La exclusión a la que Lázaro se ve sometido se debe precisamente a su rusticidad: la concordancia entre comportamiento, contexto y situación se convierte en una lección principal en la vida del pícaro. La inferioridad del protagonista de la novela respecto a los pícaros o pillos urbanos está apreciada como una última carencia de Lázaro antes de alcanzar el rango de pícaro

propiamente dicho. Una vez más, en este nuevo entorno de la ciudad de Madrid, el pícaro de Cela se sitúa en la más radical periferia, aunque al mismo tiempo en una apariencia de integración en un colectivo. Si en sus aventuras y desventuras en los caminos de España Lázaro ha servido a amos que no merecían ni podían permitirse un criado a su cargo, en cambio es rechazado en el colectivo más próximo a él. La función de criado y mozo de los estratos más bajos, incluso excluidos de la sociedad se viene a unir a la marginación dentro de su misma clase marginal.

El objetivo final del pícaro es el asentamiento geográfico y social, así como el medro económico y social: el contexto urbano, especialmente la capital del reino, con las expectativas ofrecidas por la actividad económica, política y social de la corte, abre las puertas al pícaro y demás figuras sociales marginadas pero con ambiciones. El Lázaro de Cela aprende a sobrevivir en el entorno rural, en cuanto que se involucra en el modo de vida de nómadas provisionalmente estacionados en pequeños pueblos: los núcleos rurales permiten por una parte la supervivencia gracias a la limosna, y por otra parte son propicias para el método del robo y la huida. En la vida de Lázaro de Ledesma estos caminos y las paradas en pequeñas aldeas suponen su carrera, puesto que afirma empezar a sentirse viejo precisamente cuando no siente ganas de volver a los caminos, a caminar sin rumbo, tan sólo por el gusto de seguir adelante. La indeterminación del narrador al final de su relato sirve para dejar la puerta abierta tanto a la posibilidad de una vida asentada en la capital, como de la vuelta a la periferia de la misma. En este aspecto el final conviene con la opción presentada en *GA*, puesto que en *LT* el protagonista se presenta a sí mismo social y geográficamente asentado y Pablos, por el contrario, deja entrever la inestabilidad de sus próximos años al final del relato. La estancia de Lázaro en el ejército supone su iniciación en la vida urbana: llama la atención el paralelismo entre la instrucción recibida en el cuartel y la instrucción que necesita Lázaro para defenderse en la gran ciudad. El relato de Lázaro de Ledesma llega a su fin justamente cuando su vida parece iniciar una fase de aprendizaje urbano.

7.1.3. Ausencia de referencias históricas y sociales explícitas.

Tratándose de una novela publicada en un periodo histórico caracterizado por el final de un conflicto bélico, la elección del paradigma picaresco para concretarlo en distintas coordenadas sociales, políticas y económicas muestra una decisión compartida con Grass, Mann, Cary y Sillitoe. Al igual que en las novelas analizadas de los autores mencionados, la sombra de la guerra —en el caso de *NADLT* la Guerra Civil Española— planea sobre el mundo de ficción. Sin embargo, y a diferencia tanto de las novelas picarescas tradicionales, como de *BT*, *FK*, *HM* y *LLDR*, la obra de Cela alude a la guerra, única referencia histórica y social al periodo abarcado por el relato de Lázaro de Ledesma, fugaz e indirectamente.

El narrador picaresco se caracteriza por la vaguedad de alusiones temporales y su omisión de los datos histórico-sociales de la España coetánea. El relato se encuentra ceñido a las anécdotas de los caminos y las aldeas, a espacios ciertamente concretos pero unas coordenadas cronológicas indefinidas, sin referencias a los acontecimientos de España de ningún periodo en especial. Las aventuras narradas se encuentran desarraigadas de la sociedad española del momento: el narrador muestra su conocimiento de caminos, laderas y ríos, pero el escenario permanece indeterminado en comparación al entramado de detalles individuales y alusiones históricas de la novela picaresca tradicional.

La ruralización de la sociedad española de posguerra no justifica suficientemente la recreación literaria de este espacio indeterminado, sin alusiones medianamente directas a los conflictos sociales de la época. El relato de Lázaro de Ledesma se aproxima *grosso modo* en mayor medida al mundo mítico del cuento, puesto que en la novela no se ha alcanzado la armonía entre elementos cuentísticos y el contenido crítico social presente en la novela picaresca: las alusiones concretas a acontecimientos y características de una sociedad concreta en un periodo concreto fijan el nivel mítico y universal del pícaro a un entorno en muy estrecho contacto con el protagonista. Lázaro de Ledesma, por el contrario, no se encuentra implicado en —ni tiene conocimiento de— las coordenadas sociales, políticas y económicas de su país. Antes de su llegada a

Madrid, Lázaro parece haber frecuentado un país indeterminado, aunque en el transcurso de sus peripecias ha extraído ciertas conclusiones sobre los rasgos comunes que unen a los distintos pueblos de su recorrido. La sociedad que va conociendo fragmento a fragmento comienza a tomar cuerpo paulatinamente a través de comentarios, recuerdos, críticas, etc.: el pícaro alcanza la capacidad de abstracción y visión panorámica de la serie de núcleos sociales que visita y observa. Sin embargo, la representatividad de tales núcleos sociales en relación al conjunto de la sociedad en la que el pícaro ha surgido en el siglo XX puede ser cuestionable.

La única referencia concreta a la Guerra Civil española se encuentra en boca del editor encargado de poner punto final al relato de Lázaro: “Cuando le visitamos, poco antes de nuestra guerra,…” (*NADLT*, 233). Por medio de esta única alusión debe localizar el lector las coordenadas temporales en las que la vida del pícaro se ha desarrollado: la nota del editor, de este modo, se convierte en el comienzo de una reconstrucción de la figura del pícaro y de su trayectoria, puesto que tras la alusión cronológica la dimensión mítica de la figura puede ser concretada en un contexto histórico-social definido. Del mismo modo que el pícaro replantea sus estrategias de ataque y defensa tras cada nueva lección aprendida, redefiniendo así su concepto de la vida y el mundo, el receptor del relato de Lázaro debe seguir el mismo proceso de definición y redefinición de la figura y el sentido del relato. No obstante, existe en *NADLT* una relación descompensada entre los datos ofrecidos en el relato sobre el protagonista y la línea argumental por una parte y la información sobre el entorno socio-histórico de esa línea argumental por otra.

Por todo ello, se presentan grandes dificultades para formar una panorámica social e histórica similar a la recibida en los textos picarescos tradicionales: el relato de Lázaro de Ledesma se concentra en el fragmento aislado, sin llegar a formar el mosaico hallado en la novela picaresca tradicional. La mirada del pícaro tradicional está orientada hacia el núcleo de su sociedad, a pesar de hallarse en una dudosa situación y en posiciones marginales en su vida diaria; las aspiraciones del pícaro lo guían hacia el análisis crítico de los estratos sociales tanto elevados como inferiores, por lo que, a pesar de la fragmentariedad de su experiencia, su relato acierta a formar una especie de

puzzle histórico-social. Incluso en sus devaneos por los caminos apartados del país y las aldeas más humildes, el punto de referencia será la urbe, el viaje hacia la corte, la meta final. La vida de Lázaro de Ledesma consiste, en cambio, en caminar sin rumbo, en recorrer los caminos por el placer de caminar: la mirada de Lázaro no está fijada en la corte de Madrid desde el inicio de su trayectoria, ni siquiera acierta a pensar en las dimensiones geográficas, menos aún políticas, económicas y sociales, de la corte. Las ambiciones de Lázaro de Ledesma se reducen a la mejora de su suerte con los amos futuros y la conservación de libertad, por lo menos hasta el último momento narrado en el relato.

El abismo existente, por tanto, entre la narración de lo más próximo e inmediato de la supervivencia del pícaro —en un entorno rural— y el silencio sobre la marcha general de la sociedad urbana coetánea convierte a Lázaro en un protagonista y narrador aislado de la ‘macrosociedad’ urbana, a diferencia del pícaro tradicional. Este rasgo ha llevado a parte de la crítica a incidir en una orientación simbólica de la novela. De ese modo, los amos en la novela de Cela dejan de ejemplificar una carencia respecto a los parámetros picarescos: los amos adquieren una dimensión más universal, dejando de lado su función social de crítica, para adquirir una dimensión más moderna (Eustis 1986: 245). Los análisis de *BT*, *FK*, *HM* y *LLDR* han constatado, por el contrario, que modernidad no se encuentra reñida con la localización espacio-temporal concreta de una historia, ni con la crítica social desempeñada por los personajes.

7.2. *NADLT*: heredero pasivo de la novela picaresca.

La novela de Cela se presenta, tras los datos y conclusiones recopilados en el análisis previo, en exponente de texto literario del siglo XX que respeta fielmente el paradigma picaresco de los siglos XVI y XVII. Al margen de las características planteadas a modo de divergencia respecto al paradigma picaresco, los rasgos pertinentes de este tipo de novela —incluyendo la inconfundible alusión del título— están innegablemente presentes en *NADLT*. Todos los elementos de la novela picaresca tradicional —tanto en forma como en contenido— han sido respetados prácticamente de forma literal por el autor pero, precisamente a consecuencia de ello, la novela de Cela presenta unas

características particulares. La literalidad del texto de Cela respecto al paradigma picaresco, en especial respecto a *LT* y *VB*, convierte a *NADLT* en una novela pasivamente heredera de la novela picaresca. La relación dialéctica establecida por *BT*, *FK*, *HM* y *LLDR* respecto al modelo picaresco ofrece una serie de contribuciones a la pervivencia de este tipo de novela, mientras el análisis de *NADLT* no descubre nuevas aportaciones al paradigma picaresco.

La forma narrativa autobiográfica mantiene su coherencia en el transcurso de todo el relato —a excepción de la nota del editor: en *NADLT* se conserva un único punto de vista, marginal, manipulado en interés del narrador y protagonista. Aunque el uso de la primera persona narrativa de un individuo marginal ya no debe ser justificada en la novela del siglo XX, la incoherencia surge entre un pícaro de rasgos idénticos y trayectoria y entornos totalmente similares al personaje ficticio de los siglos XVI y XVII y la naturalidad asumida de la narración en primera persona en la literatura narrativa del siglo XX. Por una parte, el narrador muestra objetivos idénticos al autobiógrafo picaresco tradicional (*prodesse et delectare*), y por otra parte el texto no facilita un contexto coherente para la empresa iniciada por el pícaro maduro.

Por otra parte, el proceso seguido por Lázaro de Ledesma respeta los pasos del pícaro tradicional: del abandono, a la salida del hogar familiar, al despertar a la maldad del mundo, a la supervivencia diaria en sus servicios a muy distintos amos, al logro de cierta independencia y la ambigua y vaga situación del presente del narrador al final del relato. A diferencia de Lázaro de Tejares, Guzmán y Pablos, no obstante, el camino seguido por Lázaro de Ledesma no da oportunidad a la interacción del protagonista con muy distintas capas sociales.

El pícaro tradicional entra en contacto con bajas y altas clases sociales, distintas profesiones y vocaciones, teniendo de ese modo experiencia directa y alcanzando conclusiones no sólo sobre la vida en general en la sociedad contemporánea sino sobre las virtudes y defectos de cada colectivo característico de la sociedad en cuestión en particular. La interacción social de Lázaro de Ledesma permanece reducida a sus encuentros con varios amos marginales y frecuentadores de innumerables caminos de

España, así como dos amos asentados en un pequeño pueblo castellano y un representante de la autoridad policial a su llegada a Madrid.

La panorámica social ofrecida en el relato de *NADLT* puede ser tan bien asignada a la sociedad rural española del Barroco, como del siglo XIX o incluso de los primeros años del siglo XX. Las figuras incluidas en el relato, tales como la adivinadora y el boticario de origen judío, producen una impresión de retroceso en el tiempo hacia el período cronológico abarcado por la novela picaresca tradicional. Los personajes como los músicos ambulantes, los contorsionistas franceses, el filósofo y astrónomo Felipe o los pastores transmiten, por su parte, un halo de atemporalidad y eternidad: estos personajes encarnan la pervivencia de la marginalidad voluntaria, de alternativas inconventionales de vida, del culto a aspectos vitales ignorados en los núcleos de civilización, en el caso de *NADLT* aldeas de la España más tradicional. La cohesión entre figuras ficcionales y la sociedad que los rodea no se produce en *NADLT*: por una parte, el lector recibe los datos concretos sobre unas figuras concretas y, por otro lado, al final del relato la referencia cronológica que sitúa las anécdotas y los personajes en una determinada sociedad con la que poco tienen que ver en su caracterización y actuación. Mientras las figuras y acciones de la novela picaresca tradicional se encuentran en estrecho contacto —en mayor o menor grado conflictivo, marginal, despectivo, desigual, etc.— con una sociedad plasmada convincentemente, los personajes y las anécdotas relatadas en *NADLT* no muestran más que un desarraigo respecto a la sociedad que los ha propiciado. Cabe cuestionar, por tanto, la coherencia de la presencia de estos amos en el contexto social y literario de la posguerra española. Si los amos de la novela picaresca tradicional representan distintos grupos sociales pertinentes y oficios característicos de la sociedad de los siglos XVI y XVII, la serie de amos relacionados con Lázaro de Ledesma debería ofrecer una panorámica general y representativa de la España de preguerra y posguerra.

La España reflejada por el relato de Lázaro de Ledesma tiene los rasgos de un país de caminos, el relato ofrece acciones en un marco indefinido, los amos no responden a figuras representativas de los acontecimientos sociales, económicos y políticos del momento, el mundo recreado es atemporal. Mientras Grass, Mann y Cary

entre otros han adaptado la figura de los amos a fin de adecuar la relación de un pícaro moderno a un entorno del siglo XX, Cela ha respetado los tipos de amos y pícaro al mismo modo que en los siglos XVI y XVII. El mundo recreado en el relato de Lázaro de Ledesma puede ser creíble en su mayor parte aplicado a la sociedad española de un pasado indefinido, no así en relación a la España de las primeras décadas del siglo XX.

Los personajes y anécdotas parecen surgir de la nada en la novela de Cela, mientras el narrador picaresco tradicional se esfuerza por mostrarse a sí mismo y su entorno como consecuencia de causas más profundas asimismo aludidas en su relato. Parte de la crítica ha considerado esta característica como signo de universalidad, carácter simbólico y atemporal de una obra narrativa: la temporalidad y alusión clara a unas determinadas coordenadas histórico-sociales están observadas, de acuerdo con esta conclusión, como fuerte limitación para la creación de una obra literaria —y por ende artística— universal. La falta de conexión en una novela picaresca entre la anécdota concreta fiel al paradigma picaresco y la base general de referencias histórico-sociales a la época en la que la acción ficcional tiene lugar puede ser considerada únicamente como una carencia.

Los rasgos narrativos y estructurales, así como las anécdotas y características del personaje principal remiten automáticamente al modelo picaresco tradicional, pero no están conectados al entorno ficticio de la preguerra y posguerra civil española. La herencia pasiva consiste, por tanto, en el caso de *NADLT* en la no acertada forma de conectar los rasgos aislados picarescos con un universo ficticio adecuado al siglo XX, en un contexto literario del siglo XX, en la desatinada manera de interaccionar el texto con el contexto: la adaptación de paradigma ha sido frenada, de tal modo que la fidelidad al paradigma ha perjudicado al dinamismo y a la flexibilidad necesaria de una forma literaria. El carácter picaresco de la novela es innegable, por tanto, pero no es posible reconocer en *NADLT* innovadoras aportaciones para la pervivencia de este tipo de novela.

8. HIJO DE LADRÓN

HL, publicada en 1951 por Manuel Rojas, ha sido considerada como el inicio de una nueva novela hispanoamericana. Aunque nacido en Buenos Aires, Manuel Rojas era hijo de chilenos, proclamó su identidad chilena y residió en Chile desde la adolescencia, por lo que el autor es considerado chileno. Tras una primera etapa como autor de cuentos y poemas, así como tras una serie de años alejado de la ficción, *HL* será designada su primera novela de verdadera envergadura, un primer intento significativo de “expresar, desde Chile, la angustia fundamental del mundo contemporáneo” (Alegria 1959: 247).

HL supone, por una parte, la maduración del autor como novelista y, por otra parte, se convierte en la primera parte de la tetralogía rojiana formada junto a *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1963) y *La oscura vida radiante* (1971). Además, significa el nacimiento de la nueva novela, tanto en Chile como en todos los países hispanoamericanos en general, puesto que Rojas incorpora innovaciones formales y temáticas a formas y contenidos ya tradicionales. Este sustrato tradicional está marcado por los rasgos formales y temáticos picarescos: por tanto, en *HL* se consumará la fusión entre la tradición española de los siglos XVI y XVII, las innovaciones de la narrativa modernista y las preocupaciones sociales, políticas y filosóficas de la sociedad coetánea.

Al igual que *LT* en su tiempo, *HL* iniciará un nuevo tipo de novela en su contexto, incorporando elementos de muy distintos campos y épocas. Del regionalismo

criollo¹ Rojas ha evolucionado en su cuentística y novela hacia las preocupaciones del ser humano como tal, trascendiendo la mera frontera geográfica. La novelística de Rojas implicará la apertura de la narrativa a posibilidades ya descubiertas en las literaturas europeas. Esta tetralogía rojiana será designada en términos tanto de narrativa anarquista como de narrativa picaresca, sin que ninguna de las dos denominaciones llegue a abarcar la totalidad de las cuatro novelas de Manuel Rojas. La tetralogía está formada y unida por un mismo protagonista, cuyas distintas etapas vitales y ámbitos de su existencia irá revelando cada novela respectivamente. La novela seleccionada para el presente estudio abarca los primeros diecisiete años de vida del protagonista, Aniceto Hevia.

8.1. Contribuciones de los rasgos considerados “antipicarescos”.

8.1.1. Narración profundamente caótica y fragmentada.

En alusión a la novela picaresca tradicional se habla en términos de dualidad, tanto espacial —el pícaro desea explicar cómo ha llegado de su lugar geográfico y social de origen hasta su residencia y posición social del presente— como temporal —el narrador picaresco tratará de destacar sus distintos comportamientos en el pasado y en el presente. La pregunta introductoria de *HL*: “¿Cómo y por qué llegué hasta allí?” (*HL*, 7) implica una complicación respecto a la estructura temporal y espacial del paradigma narrativo picaresco tradicional. El relato de Aniceto Hevia integra un elemento más, tanto en el aspecto espacial como en el plano temporal: *HL* no ofrece sólo la visión del

1 Tendencia literaria de América Latina denominada también como “criollismo”, “mundonovismo” o “americanismo”, se caracteriza por el costumbrismo y la presencia de personajes del pueblo más llano. Se ha convertido en una denominación polémica, algunas veces empleada como calificativo que resta calidad a la obra y al autor en cuestión. Mariano Latorre, autor calificado como “criollista” afirmó: “escritores criollistas son los intérpretes objetivos o psicológicos de la vida chilena en los campos y en las ciudades” (Latorre 1971). Manuel Rojas, por su parte, afirmó al respecto: “Personalmente, nunca me interesó nada el asunto, y cuando alguien dice que soy criollista, neocriollista o criollista popular, me produce tanta impresión como si dijera que soy animal de sangre caliente, bípedo y de marcha vertical. Cuando empecé a escribir lo hice sin ningún propósito determinado. No quería decir esto ni lo otro, tratar de aquello o de esto. Escribía, nada más, y así sigo haciéndolo. (...) el criollismo no tiene doctrina alguna, estética o filosófica; no se habla de estilo, de técnica ni de nada que realmente tenga que ver con la literatura novelística. Cada uno, si es criollista, escribe como le da la gana o como puede; lo demás no importa” (Rojas 1960: 66-68).

recorrido del protagonista desde su nacimiento hasta su llegada “allí” (léase “prisión”), puesto que la interrogación introductoria con el adverbio deíctico “allí” implica automáticamente, además, la existencia de un “aquí” que el lector tiene de forma inevitable en mente. De igual modo, el relato autobiográfico de Aniceto está estructurado, al igual que sucede en *BT*, *HM* y *LLDR*, en tres planos temporales en función de los tres “espacios” mencionados: un pasado lejano de su nacimiento e infancia; un pasado más cercano en relación con su estancia en prisión y posterior salida; y un presente desconocido de Aniceto Hevia ya maduro y autobiógrafo. Debido a esta complejidad temporal y espacial, a la que se une la caótica disposición de los episodios del pasado, algunas voces críticas señalan que estos rasgos son signos de una carencia respecto al modelo picaresco:

A pesar de que la tetralogía de Aniceto Hevia se puede caracterizar de diseño picaresco, carece por otra parte, de otros rasgos imprescindibles del género. Por ejemplo, en su mayor parte las novelas de Rojas no siguen una estructura estrictamente lineal, ya que los pensamientos y acciones del protagonista avanzan y retroceden de una manera caótica y desordenada. (...) [El escritor] Apenas presenta los episodios y deja que sus personajes se muevan a su gusto. (Cortés 1986: 120)

En el presente apartado serán valoradas estas peculiaridades como aportaciones de Rojas a la tipología picaresca, como signos de modernidad dentro del panorama narrativo hispanoamericano de mediados del siglo XX.

El significado picaresco del caos temporal y la fragmentariedad discursiva.

La mirada de Aniceto Hevia hacia su pasado se produce fragmentaria y salteadamente, como él bien advierte al inicio de su relato. El relato no toma como punto de partida los pormenores de la genealogía ni el nacimiento de Aniceto, sino —al igual que en *HM*— la alusión a su salida de la cárcel seguida por la narración de su llegada a Chile desde su Argentina natal. Tan sólo tras la inclusión de estos dos puntos diferentes del pasado introduce Aniceto referencias a su nacimiento y su familia. La retrospectiva se llevará a cabo paulatina y fragmentariamente, comenzando del pasado más próximo y llegando al

más lejano, para una posterior superposición en cierto modo caótica de diversos momentos del pasado.

Este caos temporal se ve reforzado por la indeterminación cronológica practicada por el narrador, calificada como “ironía constante” y “vaguedad poética” por Alegría (1959: 254). La utilización de deícticos con referentes poco claros contribuyen a la desorientación del receptor del discurso, especialmente al inicio de un nuevo capítulo y al muy comienzo del relato. Tras la alusión a dos puntos cronológicos distintos al inicio del relato —la salida de la cárcel y la llegada a Chile—, Aniceto da comienzo al capítulo II con esta indeterminación temporal: “Tuve *por esos tiempos* un amigo; fue lo único que tuve durante algunos días, pero lo perdí: (...) Llegamos a Valparaíso con ánimos de embarcar en cualquier buque que zarpara hacia el norte, pero no pudimos; ” (La cursiva es nuestra, *HL*, 8). La atención y labor activa del lector en la reconstrucción de la historia y ordenación de los distintos fragmentos facilitados por el narrador proporcionarán el lugar correcto a la experiencia de adquisición y pérdida del amigo. La lectura se convierte así en un proceso de confirmaciones y rectificaciones del mensaje transmitido con anterioridad: la ambivalencia e indeterminación del discurso provoca una relación dinámica entre el receptor y el discurso, poniendo de relieve la inestabilidad del significado de cada frase emitida.

Al margen de la indeterminación y ambigüedad del narrador en sus alusiones a la coordenada temporal, el relato de Aniceto Hevia se caracteriza por la convivencia de varios niveles discursivos. Realmente el discurso de Hevia alcanza una gran proximidad e intimidad entre el narrador y el lector mediante diversos medios, como digresiones del narrador, diálogos con el lector, etc. (Cortés Larrieu 1960: 106).

Junto al discurso principal, es decir, el relato autobiográfico de Aniceto Hevia, se pueden apreciar varios pasajes situados entre paréntesis: este hecho introduce un elemento más de complejidad al relato, puesto que a la fragmentariedad y el desorden cronológico de la línea seguida por el narrador se le debe unir la presencia de varios pasajes de ciertas peculiaridades discursivas. A grandes rasgos, la presentación de dichos pasajes entre paréntesis implica una mayor proximidad entre la voz narrativa y el receptor, una atención exclusiva por parte del narrador hacia el receptor: el discurso

alcanza un grado mayor de intimidad. La novela ofrece así planos discursivos paralelos, tomando como punto de partida acciones externas, como la intención del protagonista de comprar una tarjeta de embarque hacia el norte de Chile y la negativa de las autoridades:

—Quisiera sacar libreta de embarque.

—¿Nacionalidad?

—Argentino.

—¿Certificado de nacimiento?

—No tengo.

—¿Lo ha perdido?

—Nunca tuve uno.

—¿Cómo entró en Chile?

—En un vagón lleno de animales.

(No era mentira. La culpa fue del conductor del tren: nuestra condición, en vez de provocarle piedad, le causó ira; no hizo caso de los ruegos que le dirigimos —¿en qué podía herir sus intereses el hecho de que cinco pobres diablos viajáramos colgados de los vagones del tren de carga?— y fue inútil que uno de nosotros, después de mostrar sus destrozados zapatos, estallara en sollozos y asegurara que hacía veinte días que caminaba, que tenía los pies hechos una llaga y que de no permitírsele seguir viaje en ese tren, moriría, por diosito, de frío y de hambre, en aquel desolado Valle de Uspallata.....) (*HL*, 8)

En esta primera inclusión de un pasaje entre paréntesis, el narrador opone el diálogo entre un representante de la autoridad y un marginado carente de documento de identidad a una explicación ofrecida exclusivamente al lector: del universo del pasado, espacialmente situado en el puerto de Valparaíso, el narrador pasa a su presente indeterminado, en el que ha establecido una relación literaria con un receptor desconocido. Frente a la escueta respuesta ofrecida a la autoridad acerca de su llegada a Chile (“En un vagón de animales” *HL*, 8), la amplia información facilitada al lector refleja dos distintos niveles discursivos tan presentes en un relato picaresco: el discurso del personaje frente al mundo que lo rodea y el discurso del autobiógrafo a su receptor. Las manifestaciones escuetas del protagonista ante las autoridades contrastan con los detallados pasajes dedicados al receptor del relato autobiográfico. La concatenación del

nivel de la acción y el nivel discursivo exclusivamente existente entre el autobiógrafo y el receptor se puede entablar tanto por medio de estas yuxtaposiciones de respuestas a una misma pregunta, o bien mediante la integración de observaciones y reflexiones del narrador maduro a raíz de una pregunta formulada en el pasado. En este segundo caso el lector no conoce la respuesta pronunciada por el protagonista, sino tan sólo las reflexiones del narrador, ofrecidas expresamente al lector:

—¿Dónde nació usted?

(Bueno, yo nací en Buenos Aires, pero eso no tenía valor alguno; lo valioso era el certificado; nunca me sirvió de nada el decirlo y las personas a quienes lo dije no demostraron en sus rostros de funcionarios entusiasmo ni simpatía alguna; faltaba el certificado; y los peores eran mis compatriotas: además de serles indiferente que fuera natural de Buenos Aires, no lo creían, pidiéndome, para creerlo, un certificado.....) (*HL*, 11)

De este modo se puede apreciar el esfuerzo del narrador por estrechar su relación con el receptor, en clara oposición con la relación distante de Aniceto con su entorno, tal como dejará apreciar forma fría, desnuda y distante de relatar: en los pasajes de mayor intimidad la mera relación de los hechos del pasado pasa a un segundo plano, ciertas acciones y palabras ciertamente llevadas a cabo y pronunciadas respectivamente son omitidas, a fin de destacar el plano reflexivo y filosófico del narrador. De igual modo que en la novela picaresca tradicional, el relato deja entrever un narrador de actuación claramente interesada, con sus mecanismos de encubrimiento, su deliberada orientación hacia determinados aspectos y su omisión de otros.

Otra modalidad distinta dentro de los pasajes presentados entre paréntesis está compuesta por el capítulo II de la segunda parte: escrita en cursiva y dirigida a un interlocutor en un tratamiento de 'tú', este pasaje marca una clara diferencia respecto, tanto al anterior capítulo, como a anteriores pasajes entre paréntesis. La ruptura del capítulo II con el anterior se basa en la diferencia entre la narración del primer día de Aniceto tras la recuperación de la libertad (capítulo I) y las reflexiones metafóricas del narrador —dirigidas a un 'tú' invitado a participar en las suposiciones y situaciones imaginadas— acerca de la vida y el sufrimiento (capítulo II).

De pronto terminó el muro y apareció el mar.

II

(Imagínate que tienes una herida en alguna parte de tu cuerpo, en alguna parte que no puedes ubicar exactamente, y que no puedes, tampoco, ver ni tocar, y supón que esa herida te duele y amenaza abrirse o se abre cuando te olvidas de ella y haces lo que no debes, inclinarte, correr, luchar o reír;....) (HL, 83)

El capítulo II se convierte en un mensaje lanzado expresamente a un receptor muy próximo e implicado emocionalmente con el relato de Aniceto. A partir de una alusión anterior a la lesión pulmonar del propio protagonista del relato (“mi pulmón no está bueno. ¿Y cómo será la herida?” (HL, 83)), el narrador trasciende el universo de su pasado para implicar al receptor y establecer una relación más comprometida con él. Del relato de su propia vida, de una vida concreta, en este pasaje indicado como un mensaje al margen de la historia, Aniceto Hevia pasa a reflexionar y ofrecer una imagen metafórica de la vida en general.

La presentación parentética de un pasaje no se produce tan sólo cuando el discurso pertenece a la voz del narrador. En realidad, el narrador autobiográfico concede frecuentemente la palabra a distintos personajes como narradores de sus propias historias. De este modo incluye Rojas la metadiégesis, fenómeno narrativo ya presente en la novela picaresca tradicional —entre otros muchos tipos de novela que lo han incluido en el transcurso de la historia de la literatura. Entre los distintos momentos de metadiégesis en *HL*, existe uno presentado entre paréntesis: ello indica que se trata de una conversación muy privada entre Aniceto Hevia y su compañero de viaje, Alfonso Echeverría, alias El Filósofo. A pesar de la presencia de un tercero, Cristián, en la habitación, el relato de El Filósofo será escuchado tan sólo por Aniceto:

Miré a Cristián: seguía cosiendo y escuchando. Sonaron en seguida los pasos de Echeverría, se abrió la puerta de nuestro cuarto y El Filósofo entró, sentándose de nuevo junto a la vela y cogiendo otra vez el trozo de diario; (...)

(—El sinvergüenza de Cristián tiene razón: me gusta [la vecina], pero me gusta como el viento o la luna, ¿para qué?, nada más que para sentirla o mirarla; nunca será mía y jamás se me ocurrirá ni siquiera insinuárselo. Se vinieron a esa pieza cuando yo ya vivía en la mía, solo, hará unos tres años, más o menos. En esa pieza pasaron su luna de miel y en esa pieza ha tenido ella sus dos niños;....) (HL, 244)

Este último ejemplo demuestra que el recurso de la paréntesis no indica tan sólo una relación más intimista entre el narrador y el receptor, sino también la proximidad y

privacidad en general, tanto entre narrador y lector, como entre los personajes dentro ya del cosmos recreado en el relato de Aniceto. Se pueden distinguir tres grandes grupos de pasajes parentéticos: aquel en el que el narrador se dirige de forma intimista al receptor, facilitando información privilegiada sobre su pasado y sus pensamientos del presente sobre el incidente en cuestión; aquel en que, al margen de la línea de argumento, el narrador trasciende la mera rememoración del pasado para tratar temas universales filosóficos de forma metafórica; y por último, aquel en el que se establece una comunicación muy próxima y confidencial entre el protagonista y otro personaje, al margen del resto del entorno.

El relato autobiográfico en esta novela de Rojas posee, por tanto, no sólo distintos planos cronológicos, sino también distintos grados de proximidad y distancia entre el plano de la narración y acción, así como diferentes niveles de intimidad y privacidad entre los personajes. En este aspecto la labor llevada a cabo por el autor chileno ha adaptado, incluso perfeccionado en su complejidad, la forma narrativa autobiográfica de la novela picaresca tradicional. La fragmentación del nivel temporal, espacial y discursivo es más acentuada, con lo que la imagen de la vida de Aniceto Hevia se diluye por momentos en la fragmentación; del mismo modo, los alternantes pasajes de aproximación y distanciamiento del narrador respecto a su pasado y al receptor también ofrecen la imagen de un narrador variable.

La función cohesiva del *leit motiv*.

La estructuración, en cierto modo caótica, de las experiencias más importantes en los diecisiete años de vida del protagonista se une a la desorientadora presentación temporal del narrador. Como resultado de todo ello, el esfuerzo requerido del lector es mucho mayor: el lector de *HL* pone a prueba su propia capacidad para encontrar el punto de orientación en el mundo y en la vida de Aniceto Hevia. El lector de *LT*, *GA*, *VB*, *SS* y *MF* desconfía de la versión, frecuentemente exculpadora y aparentemente ingenua, del narrador. El receptor del relato de Aniceto Hevia debe primero reconstruir el puzzle cronológico expuesto por el narrador antes de cuestionar la versión ofrecida de los hechos.

La mayor fragmentariedad del relato de *HL* se puede captar tanto en este fenómeno mencionado —la división de un mismo episodio en varios capítulos en función de los distintos aspectos tratados en cada uno—, como en la integración de referencias a otros episodios en el transcurso de la narración de una experiencia en cuestión. La interacción entre experiencias, percepciones, coordenadas temporales y pensamientos permanece reflejada a cada momento. Las piezas parciales de experiencias, reflexiones y percepciones no sólo se agrupan en el relato del narrador, sino que a su vez se escinden para integrar otros fragmentos.

La diversidad de pasajes narrativos en forma de narración de anécdotas puntuales asociadas en la mente del narrador, recuerdos de detalles concretos, reflexiones del protagonista en un determinado punto de la acción, las reflexiones del narrador desde un planteamiento más profundo y los discursos narrativos de otros personajes requiere una minuciosa labor de cohesión discursiva y narrativa. La presencia de un número de *leit-motivs* con función estructurante (Gertel 1969; Wellek & Warren 1956) marca la fisonomía narrativa de *HL*. La reconstrucción de la historia autobiográfica de Aniceto Hevia se hace posible mediante la localización de motivos repetidos con mayor o menor distancia entre ellos: los saltos del narrador a distintos puntos del pasado se combinan con alusiones al periodo más reciente, los días posteriores a la salida de la cárcel, por lo que la yuxtaposición y superposición de distintos planos temporales y espaciales hace necesaria la búsqueda de puntos de conexión para poder reconstruir un relato coherente. La cohesión que contrarresta la profunda variedad de niveles y elementos discursivos, narrativos, episódicos y reflexivos del relato está lograda por alusión a objetos, acciones o figuras aparecidas con anterioridad.

El primer *leit motiv* introducido por el narrador al muy comienzo de su relato avanza a su vez un tema central de la novela picaresca: la alusión recurrente a la documentación oficial en general, y al certificado de nacimiento en particular. Este *leit motiv* establece la conexión entre las experiencias del pasado más lejano y más próximo con la autoridad y, además, alude al tema de la libertad o ausencia de ella y al poder de un papel por encima de un hecho innegable:

(...[Las autoridades] A mí no me creían, pero le habrían creído al papel, que podía ser falso, en tanto que mi nacimiento no podía ser sino verdadero. No es difícil fabricar un certificado que asegure, con timbres y estampillas, que se es turco; no es fácil, en cambio, nacer en Turquía. (...) Claro está que esto ocurría sólo con aquella gente; con la otra, con la de mi condición, con aquellos que rara vez poseen certificados o los poseen de varias nacionalidades, sucedía lo contrario: me bastaba decir que era de Buenos Aires para que lo aceptaran como artículo de fe. Estos creían en las personas; aquéllos, en los papeles,...) (HL, 11)

En torno a este *leit motiv* giran varias anécdotas cronológicamente desordenadas, pero unidas por su alusión a un mismo elemento: la carencia de Aniceto de documentación que acredite su identidad y nacionalidad. En una serie de capítulos contiguos el narrador se desplaza desde Valparaíso a los distintos lugares en que pasó su infancia, para llegar a la cordillera argentina y a su viaje para cruzar la frontera; de igual modo, varía la compañía de Aniceto: las alusiones a los distintos puntos del pasado y distintos lugares van combinados con la compañía de su amigo documentado en Valparaíso; con la convivencia con su itinerante familia siempre indocumentada y marginal durante su infancia; y, por último, con la compañía de sus compañeros de trabajo tan indocumentados como él en la cordillera. Con el *leit motiv* de la documentación también estarán relacionadas acciones futuras del protagonista: una de las más poderosas razones de la participación de Aniceto en la manifestación-motín y de su enfrentamiento directo contra la autoridad, con el consiguiente arresto, se debe a su estado de ánimo tras el infructuoso intento de embarque hacia el norte del país. Cuando se acerca a la calle en la que se está desarrollando la manifestación, Aniceto Hevia se encuentra sumido en sus propias preocupaciones:

certificados, certificados, certificados; pero, ¿por qué mis padres, al engendrarme, no añadieron a mis órganos un certificado que me sirviera para siempre, como la vejiga o la nariz? (...) ¿Qué quieren conmigo, que tengo bastante con los certificados y con la ausencia de mi amigo? (HL, 91-93)

En un principio, su inmersión en estos pensamientos privados precisamente lo aleja de la protesta que reina en el exterior, protesta que Aniceto observa como una interferencia con sus pensamientos internos. A medida que el narrador ofrece más detalles sobre el motín de los trabajadores y el contacto del protagonista con ellos se va afianzando, el *leit motiv* de la documentación y los certificados se va relacionando con la nueva anécdota. Si el *leit motiv* anteriormente se ha relacionado con la infancia marginal del

protagonista y la limitación de sus aspiraciones, la mente del protagonista establecerá la relación entre su propia carencia de documentos como inferioridad en el mundo y la situación de inferioridad de los manifestantes. Sin embargo, la primera conexión tiene rasgos negativos: “¿qué tengo que hacer aquí y qué puede importarme lo que ocurra? Soy un extranjero, aunque no tenga certificados; no me he metido con nadie, no he hecho nada y mis asuntos no tienen relación alguna con los de esos hombres y con los de esta ciudad”(HL, 94). Como se puede observar, Aniceto niega cualquier tipo de relación con las acciones llevadas a cabo en la manifestación. Por tanto, la mente del protagonista impone en primer lugar una oposición entre sus propios conflictos y aquellos de quienes encuentra en la calle. Este primer gesto de diferenciación entre su problema individual con los certificados y las reivindicaciones de los trabajadores se tornará, más adelante, en una situación de identificación:

Ignoro qué me llevó, a última hora, a meterme en aquella pelea de perros, pues no otra cosa parecía, pero fui sintiendo, de a poco, un desasosiego muy grande y una ira más grande aún contra la brutalidad que se cometía. (...) Los policías, ya deshumanizados, (...) procedían mecánicamente, tomando a los hombres por las muñecas, retorciéndoles los brazos, pegándoles cuando se resistían a marchar y entregándolos en seguida a los policías montados, que partían al galope, arrastrando al hombre. (HL, 114-115)

La fuerza que impulsa a Aniceto a unirse a la manifestación, a pesar de su consciente desconocimiento, está indicada implícitamente en sus reflexiones anteriores: el protagonista encuentra un paralelismo esencial entre su propia impotencia al no poseer el derecho a la existencia civil, debido a su carencia de certificados, y la situación de los manifestantes ante la policía armada de instrumentos y caballos. En ambos casos la arbitraria autoridad perjudica a los individuos marginales.

Un segundo *leit motiv* que aglutina varias anécdotas y puntos temporales de la vida de Aniceto Hevia puede ser considerada la recurrencia de situaciones de cautiverio en condiciones inhumanas: tanto su llegada a Chile como polizón en un vagón de bueyes (HL, 10), como su estancia en prisión rodeado de presos hacinados, de visiones desoladoras y de hedor (HL, 117-118), se caracterizan por rebajar la condición humana a la más pura y cruel corporeidad. Esta misma situación de cautiverio en una dura supervivencia aparece en una modalidad más suave en las alusiones del narrador a su trabajo en la cordillera: inmediatamente después del relato de la dura experiencia de su

estancia y enfermedad en la cárcel (II,6-II,12), Aniceto Hevia se refiere a la dureza de su previa vida en la cordillera (II,13-II,17). De este modo encadena dos anécdotas cronológicamente distantes sin respetar la consecución temporal. Aún en plena naturaleza, el narrador destaca la sensación de confinamiento y la dureza de las condiciones de trabajo y de ocio; el viento, el frío, la oscuridad y el paisaje abrupto se convierten en las fuertes limitaciones de la vida cotidiana:

no había allí lugar alguno a donde ir a tomar un café o a conversar y ni siquiera valía la pena salir de la carpa o de la construcción de madera y planchas de calamina hecha para servir de comedor. Se abría la puerta y se salía y era como tropezar con un tremendo muro, un grueso, alto y negro muro de oscuridad y de silencio. (...)

Había, como en todas partes, noches de luna, pero no por eso dejaba de haber viento y piedras y rocas y altos y bajos. (...)

El amanecer era frío y duro y el paisaje estrecho y amplio al mismo tiempo, estrecho en un sentido y amplio en dos: no había valle abajo y por muchos kilómetros obstáculo alguno para los ojos. (HL, 175-177)

Sin llegar a la situación infrahumana de la prisión, el periodo de trabajo en la montaña argentina contiene rasgos en común suficientes para establecer la conexión entre ambas fases vitales. Los sentimientos experimentados respecto al entorno físico se aproximan en gran medida en sus alusiones a la soledad, percepción de fuerzas ofensivas y temor ante un poder superior.

Los *leit motifs* más negativos están contrarrestados por la recurrencia de una acción de tintes más positivos, indicadores de libertad y espontaneidad: la vuelta del protagonista a lugares familiares supone la unión de un pasado con un presente, como sucede con sus recurrentes paseos por orillas o muelles. Tanto sus primeros días en Valparaíso, como sus primeras horas en libertad llevan al protagonista a las proximidades del agua (muelle, orillas del río, playa etc.) donde establecerá relación con compañeros que marcan en cierto modo su vida. La amistad con el nuevo compañero del que se desconoce el nombre se inicia a orillas del río y termina en el muelle, tras su partida hacia el norte. Aniceto se ve involucrado en el motín mientras pasea por el muelle. La relación con El Filósofo y Cristián se inicia en una playa abandonada (HL, 211) y su supervivencia material diaria depende de su búsqueda en playas y calas para reunir y vender suficiente metal.

La presencia de estos tres *leit motivs* regulan, por tanto, la estructuración aparentemente desestructurada de episodios aislados en el relato autobiográfico de Aniceto Hevia. La concatenación de anécdotas, situadas en distintas coordenadas temporales, se produce aparentemente sobre la base de la libre asociación de la mente del narrador: desde un punto de vista narrativo y estético, no obstante, se puede observar la labor llevada a cabo veladamente para elaborar una estructuración aparentemente fragmentada pero suficientemente consistente.

El caos temporal y el desorden de diversos niveles discursivos, elementos narrativos y episodios esencialmente narrados en *HL* proponen, por tanto, una transgresión narrativa: la transgresión narrativa de la novela picaresca tradicional consistió básicamente en la existencia de un único punto de vista perteneciente a un narrador marginal osado y autobiógrafo, mientras que en el caso de *HL* este elemento innovador se ha desplazado al plano temporal. Del mismo modo que el lector de los siglos XVI y XVII ante *LT*, *GA*, *VB* y sus descendientes, el lector del siglo XX se encuentra inicialmente desorientado ante el caos temporal de *HL*: la lectura exige de él una reestructuración del concepto de percepción del pasado, así como de biografía y autobiografía picaresca.² Mediante la organización de los distintos episodios en un relato autobiográfico caótico en cuanto a la línea temporal Manuel Rojas introduce una doble innovación: por una parte, muestra —junto a *HM*, *LLDR* y *BT*— la posibilidad de un relato autobiográfico picaresco con una técnica narrativa adaptada a la novela de la

2 Wolfgang Kayser concibe la actitud desconfiada del lector ante el narrador de una novela como un signo de modernidad del siglo XX. En oposición al narrador omnisciente, omnipresente, creador de un universo estable y jamás cuestionado por el lector, el lector del siglo XX busca, en opinión de Kayser, una relación ciertamente distinta con el narrador de una novela: “Der Kampf gegen den Erzähler hat tiefere und ganz eigene Ursachen. In ihm wird jene ‘Sicherheit’ des traditionellen Romans im Zentrum getroffen, gegen die sich heutiges Lebensgefühl empört: als sei die Undurchsichtigkeit der Welt so stark und die Frage nach Sinngehalten so unlösbar, daß es unmöglich sei, von einem entfernteren Standpunkt aus (eben dem des epischen Erzählers) Überblick zu gewinnen, in sich geschlossenes Geschehen wahrzunehmen, zentralen Sinnbezug aufzudecken und überhaupt schon die Sicherheit einer betrachtenden Haltung zu gewinnen. Der Erzähler muß in die völlige Unsicherheit der Welt und des Lebens einbezogen werden, so scheint es die Echtheit zu gebieten” (Kayser 1956:33). Kayser se refiere en su estudio a la tendencia surgida en las primeras décadas del siglo XX hacia la narración llamada ‘objetiva’ o ‘externa’, similar a la técnica cinematográfica en un intento de transmitir autenticidad y eliminar así la voz de un narrador inmiscuido en mayor o menor medida en el universo ficcional de la novela. En el siglo XX, por tanto, se produce una desconfianza y un cuestionamiento del papel y de la necesidad del narrador en la novela. Sin embargo, los primeros signos de desconfianza hacia el narrador, es decir, esta inseguridad y cuestionamiento del narrador ya existen en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII.

del siglo XX y, por otra parte, equipara la novela chilena a la narrativa europea, tanto en su técnica y como en su temática.

8.1.2. Pícaro inmaduro.

La edad del protagonista al final de la historia relatada en *HL* coincide con la extremada juventud de Smith en *LLDR*. Ambos cuentan con diecisiete años cuando el relato llega a su final, aunque la edad del narrador —no especificada en ninguna de las dos obras narrativas— es necesariamente mucho más avanzada. Frente a la precoz madurez de Smith, Aniceto Hevia presenta ciertos rasgos de inmadurez —en cuanto a características picarescas alcanzadas como fruto de un proceso experimental— que parecen distanciarlo de sus antecesores Lázaro, Guzmán, Pablos y otros pícaros europeos.

El pícaro sobrevive en su entorno y en los distintos estratos sociales a los que tiene acceso en el transcurso de sus variadas peripecias gracias a la tensión dialéctica existente en su figura entre rasgos, cualidades, virtudes, defectos y habilidades opuestas. La capacidad de continua adaptación a nuevas situaciones propicia en el pícaro la suma y especie de “almacenamiento” de propiedades opuestas que se compensan entre sí, para así tantear la actitud y reacción más útil para cada circunstancia. En la trayectoria de Aniceto Hevia se encuentran destacados determinados rasgos asociados a la primera etapa de inconsciencia del pícaro tradicional, con lo que el autor consigue un contraste más profundo entre el personaje y el narrador experimentado.

Radical ingenuidad.

La trayectoria vital de Aniceto pasa por una serie de reveses y situaciones de extrema necesidad: a cada experiencia, su visión del mundo, de la sociedad coetánea y del ser humano en general se va ampliando y convirtiéndose en más negativa y desesperanzada. Aniceto, a sus diecisiete años, aún conserva, no obstante, una candidez infantil infrecuente en un pícaro tradicional con esta misma experiencia a sus espaldas. A pesar del constante desencanto del protagonista tras su salida al mundo, la despiadada supervivencia no llega a ser la tónica en su comportamiento: el ejercicio de la dignidad, tanto en el *homo interior* como en el *homo exterior* pervive aún en la figura de Aniceto.

El proceso completado por la particular escala de valores del pícaro se encuentra a medio camino en el Aniceto de diecisiete años que se despide al final de la historia de *HL*.

De la narración y las acciones narradas en *HL* se deduce la consciencia por parte del narrador —e incluso ya del protagonista en su experiencia pasada— del triste e inamovible destino de su vida y de la de sus semejantes, compañeros de aventuras y desventuras, ociosos marginales amantes de la ley del mínimo esfuerzo. Este desesperanzador planteamiento del recorrido vital contrasta, por otro lado, con la ingenuidad de Aniceto en su trato con el individuo: su escepticismo respecto al funcionamiento del poder, la autoridad, del mundo y la sociedad contrasta con su confianza en el individuo. La inicial inocencia del pícaro tradicional se va transformando en una astucia y agudeza cada vez más destacadas; en cambio, la visión del protagonista de *HL* es tan ajena al rencor y la revancha a sus escasos diez años como tras varios años de aventuras solitarias en el mundo. Las continuas idas y venidas profesionales del padre, periodos alternos de convivencia familiar y huidas del hogar, frecuentes reclusiones en la cárcel y los numerosos registros por parte de la autoridad forman al protagonista en un constante estado de inestabilidad e inseguridad familiar. Esta preparación no facilita, no obstante, una mente que se adelanta y una mirada escrutadora con planes picarescos: Aniceto Hevia desarrolla la capacidad observadora de un pícaro, pero no muestra la intención de prevenir golpes mayores a los ya recibidos. En la figura de Aniceto Hevia resalta la vertiente de víctima del pícaro tradicional: siempre acaba sorprendido a pesar de sus intentos de predicción.

El relato autobiográfico de Aniceto enfoca tanto sobre la individualidad del ser humano en ese caminar junto a compañeros circunstanciales de viaje, como sobre la colectividad de unos sectores sociales muy determinados de una época muy definida. Más allá de las preocupaciones cotidianas y particulares, a través de sus palabras se conocen los avatares de la sociedad coetánea, en especial de la clase obrera y los grupos sociales marginados. Mientras las aptitudes analíticas de Aniceto Hevia destacan en su observación del panorama social, económico y político del momento, en las anécdotas propias de su vida individual el protagonista parece caminar sin recelo, abierto a

cualquier nueva ocasión que surja. Las promesas realizadas al protagonista a lo largo de su camino resultarán normalmente incumplidas; sin embargo, Aniceto siempre muestra su confianza en la palabra del prójimo. Tras su ingreso en la cárcel por un delito que declara no haber cometido, un compañero de celda llamado El Azarcón se ofrece a pagarle la fianza, sin que esta expectativa se vea cumplida: “Al salir, El Azarcón me hizo una señal amistosa. Comprendí: esperaría para pagarme la multa... Pero esperaría en vano” (*HL*, 150). El ofrecimiento del compañero se desvanece a medida que pasan los días, aunque Aniceto no expresa ningún sentimiento de frustración o rencor. Asimismo, el encuentro del protagonista tras su salida de prisión con Cristián y El Filósofo, compañeros de aventuras y desventuras hasta el final del relato, estará marcado por una creación y destrucción de expectativas. A pesar de un escepticismo más presente en Aniceto, la ilusión de supervivencia gracias a la venta de cierto metal recogido de orillas del mar es inevitable:

Era mi primer día de libertad, y tenía hambre, bastante hambre; mi única esperanza eran los trozos de metal. ¿Valdrían, en efecto, algo? ¿Tendría alguien interés por ellos? ¿No había sido una broma el decirme que alguien los compraba? Y si era cierto, ¿cuánto me darían por ellos? ¿Me alcanzaría para todo, es decir, para comer y dormir? Sentí un terrible ímpetu de alegría ante la idea de que ello fuese así y por unos segundos hube de dominarme para no saltar a la arena y ejecutar allí algún baile sin sentido. (...) mi porvenir inmediato estaba en manos del hombre de la sonrisa y del bigote negro; él sabía todo, quién compraba, dónde vivía el comprador y cuánto pagaba; (*HL*, 217).

La evolución de Aniceto puede observarse en su mayor desconfianza: las experiencias de la cárcel han propiciado una postura más distante y reflexiva ante las anécdotas espontáneas de la supervivencia diaria. Las interrogantes internas de Aniceto muestran una cierta pérdida de ingenuidad, pero su desbordante ilusión se impone a las dudas surgidas. Los temores de Aniceto no son confirmados, pero sus expectativas sí son frustradas, aunque de otro modo. El Filósofo encuentra la forma de no entregar a Aniceto el dinero correspondiente a sus piezas de metal:

Salimos.

—Sin querer —dijo El Filósofo, una vez que estuvimos en la calle—, sin querer y en contra de su voluntad, lo he incorporado a la razón social Filósofo-Cristián.

—No entiendo —le dije.

—Sí —explicó—; junté su metal con el nuestro y ahora no sé cuánto es el suyo.

En respuesta me encogí de hombros.

—No peharemos por el reparto.

Mostró siete pesos, que apretaba en su mano larga y poco limpia, y dijo:

—Y, para colmo, nos tocó un número difícil: siete. ¿Cuánto es siete dividido entre tres? A ver cómo ando para las matemáticas superiores: (...) Lo declararemos capital de reserva. (*HL*, 225-226)

El escepticismo incipiente de Aniceto prueba tener su razón de ser, a pesar de que la dirección de las sospechas iniciales no es la acertada: el negocio del metal sí existe, pero Aniceto, al fin y al cabo, no accede a él, al no recibir los rendimientos que le corresponden. Sin embargo, Aniceto no prepara ninguna revancha contra quienes aniquilan sus esperanzas, o al menos no manifiesta su intención de devolver el golpe, de forma más o menos encubierta. Aniceto Hevia parece tener más confianza en la humanidad y compasión por el hombre del siglo XX. El sufrimiento y pésimo destino del ser humano llama más su atención que la maldad. Por ello, Aniceto sigue conservando, a pesar de sus rasgos por lo demás picarescos, una ingenuidad inusitada en el entorno en el que su vida cotidiana se desarrolla. Así como Lázaro, Guzmán y sus descendientes en su condición de pícaros ya formados buscan segundas intenciones y significados ocultos, logrando adelantarse a engaños y otros inesperados ataques, Aniceto parte de la concesión de su confianza, a pesar de sus dudas. De este modo se marca una mayor distancia entre el protagonista y el narrador más experimentado.

Radical marginalidad.

La figura central de *HL* permanece en la periferia social y geográfica en el transcurso de todo su variado itinerario. El final del relato indica un grado de integración similar al de su salida al mundo: El Filósofo, Cristián y Aniceto se preparan para su viaje a las afueras, donde emprenderán la remodelación de un balneario. Los compañeros de Aniceto en este viaje pertenecen a una esfera marginal idéntica a la de Aniceto Hevia, el destino al que se encaminan ha sido ya experimentado por el pícaro (trabajo temporal

lejos de su residencia actual) y, tras la vuelta, el panorama hallado insinuará el inicio de un nuevo ciclo.

La consideración social de Aniceto decae a medida que se aleja de su infancia: a pesar de ser hijo de ladrón, la normalidad cotidiana y social ha sido mantenida hasta la muerte de la madre. Tras la muerte de la madre, sin embargo, la familia se desmembra y así comienza el alejamiento de una apariencia de respetabilidad y de una vida cotidiana regular. La salida del hogar supone, en el caso de Aniceto, la ruptura con la posibilidad de alcanzar un posición superior en la sociedad: el entorno no había desarrollado ninguna sospecha sobre las indignas actividades delictivas del padre Aniceto Hevia, por lo que el protagonista aún podría servirse de esa base social para medrar:

Los niños con quienes intimé en la infancia y hasta el principio de la adolescencia no supieron nunca que su compañero de banco, su condiscípulo o su vecino, que a veces les aventajaba en los estudios y que otras les iba a la zaga, pero a quien de todos modos, estimaban o por lo menos con quien compartían sus juegos, cambiaban sus trompos o sus bolitas, (...) era hijo de ladrón. Ignoro qué cara habrían puesto, de haberlo sabido; de extrañeza, seguramente, pues nada en mis ropas o en mi conducta ni en mis rasgos indicaba que fuese hijo de una persona socialmente no respetable. No me sentía, con respecto a ellos, en inferioridad de condiciones: sus padres, obreros, empleados, médicos, comerciantes, industriales, mozos o lo que fuesen, tenían sobre mí sólo una ventaja: la que no se les tomaría preso sino cuando cometieran un delito, posibilidad de que no estaban exentos y seguridad de que no gozaba mi padre más que en los lugares en que no era conocido, pues en los otros, cualquier policía, por infeliz que fuese, podía detenerle, si se le antojaba, nada más que porque sabía quién era. (*HL*, 187-188)

La condición de ladrón de su padre no condiciona, por tanto, la socialización de Aniceto y sus hermanos en los diversos lugares de residencia. La aceptable consideración social de la familia Hevia se debe, no obstante, a una cierta mentira: gracias a la doble vida llevada por el padre, a que la verdad de su actividad es mantenida oculta —incluso a los ojos de la propia esposa y los hijos durante un cierto tiempo— tienen los Hevia acceso a una vida tranquila, ajena a rumores y juicios morales.

La actitud picaresca del narrador es apreciable en su planteamiento de la actividad delictiva del padre como un hecho, no ofensivo para la sociedad, sino injustamente perjudicial para el bienestar de la familia. Los delitos cometidos por el padre no causan culpa o vergüenza en el narrador, sino el recuerdo de las innumerables veces en la que el padre fue injustamente apresado por el mero hecho de tratarse de un ladrón. La culpa, tan presente en el relato picaresco, es trasladada en el relato

autobiográfico de Aniceto Hevia, a la autoridad: el ejercicio del robo en sí no está presentado como un acto ofensivo para el sistema, ni siquiera para las víctimas, mientras que el trato arbitrario impuesto por la autoridad al padre de familia aparece destacado en las palabras del narrador. El concepto de culpa planea sobre la familia e infancia de Aniceto, como en el caso del pícaro tradicional, del mismo modo que el narrador justifica la comisión de los delitos llegando a retratar al padre como víctima injusta de la autoridad.

El destino del propio Aniceto no está concebido como consecuencia directa de sus antecedentes familiares. El pícaro tradicional se lanza al mundo con el optimismo añadido de aspirar, desde su procedencia marginal, al medro alcanzado por las clases sociales superiores: su camino parte, por tanto, desde la fe en la igualdad de los individuos ante los acontecimientos de la vida. Aniceto Hevia parte de la misma premisa, sin embargo, en su vertiente negativa:

En cuanto a mí y a mis condiscípulos o vecinos no había aparentemente diferencias apreciables: para ellos y para mí regían las mismas leyes, y el hecho de que fuesen hijos de gente honrada no les daba, ni en el presente ni el futuro, ventaja alguna, así como yo tampoco la tenía por el hecho de ser hijo de ladrón; conocí y traté hijos de obreros, de empleados y de profesionales que se quedaron, de la noche a la mañana, sin padre o sin madre y que debieron abandonar la escuela y tomar un oficio o un trabajo cualquiera para ganarse el día de hoy, dejando al azar el de mañana y el de pasado mañana. (*HL*, 188)

Esta reflexión puede ser interpretada desde dos puntos de vista opuestos: por una parte, puede ser considerada un signo de optimismo, mientras, por otra, puede ser interpretada como señal de desesperanza e inseguridad para toda la humanidad. Aniceto Hevia parece no tener fe en el determinismo familiar ni social, de modo que sus expectativas no se presentan limitadas por su entorno familiar, sino más bien por las limitaciones propias del ser humano y la indefensión humana ante los golpes de la fortuna. Mientras la experiencia del pícaro tradicional demuestra la existencia de compartimentos estancos en la sociedad española de los siglos XVI y XVII, la experiencia de este individuo marginal del siglo XX refleja la igualdad de todos los seres humanos ante los acontecimientos del destino, aunque desigualdades obvias ante el poder de la autoridad. Por una parte, la impresión recibida de la sociedad contemporánea a través de la visión

de Aniceto Hevia contiene unos rasgos más positivos y democráticos, aunque, por otra parte, dicha democracia se oriente hacia la fatalidad y el pesimismo existencial.

El camino recorrido por Aniceto Hevia en su posicionamiento social y bienestar material se convierte en una combinación de paralelismos e inversiones respecto al modelo itinerario de Lázaro y sus descendientes. De forma paralela al pícaro tradicional, Aniceto alcanza una relativa independencia económica. Tras una infancia amparada por la protección familiar, la adopción de una vida solitaria lo lleva, en un primer paso, a refugiarse en otro hogar, en este caso desempeñando las funciones de criado; sin embargo, los maltratos, primordialmente físicos, sufridos lo convencen para huir de cualquier amo, por lo que, tras una sola experiencia como sirviente, Aniceto opta por mantenerse libre de sucesivas relaciones amo-criado, hasta llegar a la subsistencia diaria mediante la venta de metales recogidos. Esta decisión del protagonista marcará su itinerario geográfico, profesional, económico y social: las relaciones más influyentes en Aniceto Hevia vienen de la mano de individuos marginales, obreros manifestantes, caminantes como él mismo y, en todo caso, acompañantes ocasionales de un tramo del camino.

Mientras el pícaro tradicional va creando su espacio, en mayor o menor medida marginal, en un contexto social en mayor o menor medida satisfactorio, Aniceto Hevia opta por abandonar el marco social convencional y renunciar a la vida estable. Lázaro, Guzmán y sus descendientes aspiran a una vida cómoda, en una sociedad criticable y criticada, pero el mejor entorno posible dada sus circunstancias: el pícaro tradicional termina por aceptar el código social que tanto lo maltrata. Aniceto, en cambio, se aleja paulatinamente del marco social de su tiempo: tras su primer e insatisfactorio intento de integrarse en una carrera profesional convencional, su disposición ante la sociedad y el trabajo queda definida por la improvisación propiciada por la fortuna.

Si el mayor interés del pícaro tradicional se centra en el medro económico y social, Aniceto manifiesta una preocupación aún mayor por el ejercicio de la libertad. El bienestar material sigue siendo una de sus prioridades, como en los tiempos más duros del pícaro, pero en la encrucijada entre el medro social y la libertad absoluta individual, Aniceto opta por la libertad, mientras el pícaro encuentra la forma de conservar una

libertad peculiar en pos del medro social. El coraje necesario para el ejercicio de la libertad se ve disminuido en ocasiones por un fuerte sentimiento de desamparo y soledad en el caso de Aniceto Hevia. Curiosamente, Aniceto afirma respecto a su salida de la cárcel:

La verdad, sin embargo, es que de buena gana habría vuelto a entrar: no existía en aquella ciudad llena de gente y de poderosos comercios, un lugar, uno solo, hacia el cual dirigir mis pasos en busca de alguien que me ofreciera una silla, un vaso de agua, un amistoso apretón de manos o siquiera una palmadita en los hombros” (HL, 79)

De igual modo que en el caso de Oskar Matzerath, la reclusión le ofrece a Aniceto, a pesar de todo y en el mismo momento de enfrentarse a lo desconocido, un espacio más positivo que el mundo exterior. La libertad del pícaro tradicional consiste en la adopción de dos vidas paralelas —la apariencia y la esencia, el comportamiento de cara a la sociedad y las intenciones ocultas— con dos identidades paralelas —*homo exterior* y *homo interior*—. Tal como se ha venido observando en los casos de Felix Krull, Oskar Matzerath, Gulley Jimson y Smith, la libertad aspirada por el pícaro del siglo XX posee unos tintes más intelectuales y existenciales. Por ello, Aniceto Hevia presenta su actitud desafiante ante la autoridad y, mientras a través de sus ocupaciones provisionales procura un cierto bienestar material, se acercará a un entorno social más marginal, desde donde mayores críticas se lanzan a la sociedad establecida. El pícaro tradicional se aproxima en un proceso paulatino a quienes disfrutaban de una mejor posición social —en ocasiones en clara oposición con su verdadera situación económica—, mientras que Aniceto Hevia se acerca a los miembros más marginales y de vida menos sedentaria. Sin embargo, ambos persiguen una meta similar: escapar a la autoridad.

En función de la meta establecida, el itinerario geográfico de Aniceto Hevia va desde el centro en dirección a los márgenes, desde los núcleos de las grandes urbes (Buenos Aires, Santiago de Chile y Valparaíso) a espacios más reducidos y marginales, como el extrarradio, vagones de mercancías, puertos y sucias orillas de mar. Mientras las grandes oportunidades del pícaro de los siglos XVI y XVII se encuentran en el centro urbano, al que deberá acercarse en un viaje de varias fases, las oportunidades profesionales de Aniceto requerirán un desplazamiento de los centros urbanos a la periferia. Aunque el mundo de Aniceto Hevia ha sido descrito como urbana, es

necesario matizar la marginalidad de los núcleos urbanos en los que sobrevive y aprende Aniceto: mientras el pícaro tradicional aspira a alcanzar un posicionamiento central (Lázaro acaba siendo pregonero de Toledo, por tanto, la voz de la autoridad toledana), Aniceto evita la centralidad, tanto geográfica como social.

8.2. Aportaciones a la novela picaresca.

8.2.1. Dimensión metafórica de *HL*.

La integración de elementos metafóricos en el relato de Aniceto Hevia permite la armonía entre distintos niveles de la novela: de un carácter local y concreto, el relato adquiere un plano universal y más abstracto en su plasmación de una vida humana. Mediante la inclusión de tres metáforas principales —la herida, la nieve y el concepto de “cuota”— la mera narración de acciones incluye al mismo tiempo facetas más abstractas y trascendentales.

La herida física como metáfora del sufrimiento existencial.

La narración de Aniceto Hevia mantiene el mismo estilo explícito, plástico y detallado que la novela picaresca tradicional. El detalle, no obstante, se encuentra unido en el relato autobiográfico del narrador a una abstracción metafórica. Las reflexiones expuestas por el narrador a raíz de la alusión a su lesión pulmonar merecen una consideración exhaustiva por su trascendencia en la filosofía vital, tanto del protagonista como del narrador de *HL*.

Pasaje señalado con anterioridad en relación a la comunicación intimista y exclusiva establecida entre narrador y receptor, la prolongada disertación sobre la forma de tratar una herida y de ese modo de enfrentarse a la vida resume la cosmovisión de Aniceto Hevia como pícaro del siglo XX. En las alusiones a una herida imaginaria que nunca cura y se abre a cada movimiento cotidiano se puede interpretar la visión del narrador sobre la vida, más concretamente sobre su propia vida:

(...supón que esa herida te duele y amenaza abrirse o se abre cuando te olvidas de ella y haces lo que no debes, inclinarte, correr, luchar o reír; apenas lo intentas, la herida surge, su recuerdo primero, su dolor en seguida: aquí estoy, anda despacio. No te quedan más

que dos caminos: o renunciar a vivir así, haciendo a propósito lo que no debes, o vivir así, evitando hacer lo que no debes.....) (HL, 83)

El dilema presentado al protagonista de *HL*, así como al pícaro en general, tras su despertar a una realidad inadecuada para sus aspiraciones, concuerda con el descubrimiento de esta herida imaginaria. El conflicto picaresco también ofrece dos soluciones distintas: la rebeldía abierta y la adaptación a las posibilidades ofrecidas. El narrador de *HL* considera y valora ambas posibilidades, reinterpretando los valores tradicionales de heroicidad y antiheroicidad, de valentía y cobardía. La reinterpretación comienza con la relativización de la valentía y heroicidad como valores inseparables. La renuncia a vivir con la herida implica la aceleración hacia el final, tanto del sufrimiento, como de la esperanza:

(...Si esto ocurre, querrá decir que tenías un enorme deseo de vivir y que exasperado por la imposibilidad de hacerlo como querías, preferiste terminar, y esto no significará, de ningún modo, heroísmo; significará que tenías una herida, que ella pudo más que tú y que le cediste el sitio....) (HL,84)

El pragmatismo del pícaro es palpable en la negación de heroicidad respecto a esta actitud de rebeldía y en la cruda visión de un mismo hecho, tradicionalmente designado como heroico. La lucha abierta, en unas condiciones de fuerza y poder desigual, no forma parte del espíritu picaresco: la heroicidad no consiste en implicarse en una lucha de derrota segura, sino procurar la supervivencia, incluso el progreso, dentro de los límites impuestos por la fuerza superior. La opción del pícaro está valorada con la misma legitimidad que la actitud del rebelde luchador:

(...Si eliges el segundo camino, continuarás existiendo, nadie sabe por cuánto tiempo: renunciarás a los movimientos marciales y a las alegrías exageradas y vivirás, como un sirviente, alrededor de tu herida, cuidando que no sangre, que no se abra, que no se descomponga, y esto amigo mío, significará que tienes un enorme deseo de vivir y que, impedido de hacerlo como deseas, aceptas hacerlo como puedas, sin que ello deba llamarse, óyelo bien, cobardía, (...): resistir es tan cobarde o tan heroico como renunciar....) (HL, 84)

Desde un mismo conflicto —la herida— y una misma aspiración —un enorme deseo de vivir—, dos caminos opuestos se enfrentan: mientras la primera opción aboga por la renuncia total, la opción de la vía picaresca no posibilita una verdadera realización de un proyecto, de un camino aspirado; desde el exterior, la visión de esta actitud puede ser considerada una rendición y aceptación humilde, mientras el afectado lo considera una

superación de obstáculos; Aniceto y otros pícaros pueden ser denominados perdedores, marginados y cobardes, mientras ellos sienten sus trayectorias como triunfos pragmáticos:

(...Hoy es un día de sol y de viento y un adolescente camina junto al mar; parece, como te decía hace un instante, caminar por un sendero trazado a orillas de un abismo. Si pasas junto a él y le miras, verás su rostro enflaquecido, su ropa manchada, sus zapatos gastados, su pelo largo y, sobre todo, su expresión de temor; no verás su herida, esa única herida que por ahora tiene, y podrás creer que es un vago, un ser que se niega a trabajar y espera vivir de lo que le den o de lo que consiga buena o malamente por ahí; (...) Y piensa que en este mismo momento hay, cerca de ti, muchos seres que tienen su misma apariencia de enfermos, enfermos de una herida real o imaginaria, aparente u oculta, pero herida al fin, profunda o superficial, de sordo o agudo dolor, sangrante o seca, de grandes o pequeños labios, que los limita, los empequeñece, los reduce y los inmoviliza.) (HL, 89)

En una línea narrativa típicamente picaresca, el narrador yuxtapone la primera impresión de una apariencia externa a la esencia oculta tras la imagen del pícaro. El esfuerzo de Aniceto Hevia se resume en la exposición de los conflictos más internos, tanto suyos como de sus semejantes. El narrador objetualiza su propia figura en “un adolescente”, “rostro enflaquecido”, “ropa manchada”, “zapatos gastados”, “pelo largo” y “expresión de temor”, a fin de reproducir una visión externa y distanciada desde la posición de una sociedad de bienestar. El narrador también desea señalar, no obstante, la existencia de esa herida invisible, como el peso del pasado, la herencia, los golpes negativos de fortuna: éste es realmente el núcleo de su relato. Este final de la extensa reflexión metafórica sobre la vida y el sufrimiento que conlleva restablece la conexión con la línea argumental del relato autobiográfico de Aniceto Hevia: del plano metafórico el relato ha vuelto al nivel anecdótico, del campo de los supuestos a la individualidad de una figura, del plano existencial al nivel concreto de lo social (“Y piensa que en este mismo momento hay, cerca de ti, muchos seres que tienen su misma apariencia de enfermos”). La trascendencia metafórica permanece así recogida en un paréntesis dentro del relato autobiográfico, excluida de la línea principal del argumento. El significado del relato adquirirá, sin embargo, una mayor complejidad tras la inclusión de este elemento metafórico estrechamente relacionado con el nivel anecdótico de la vida de Aniceto Hevia: una lesión física sirve de punto de partida de toda una teoría existencial sobre la herida invisible e indefinible de los personajes del relato.

La nieve como metáfora de la soledad.

La nieve se convierte en la experiencia de Aniceto Hevia en correlato físico de un sentimiento intangible. El descubrimiento que el protagonista de *HL* lleva a cabo acerca de la nieve como fenómeno natural aparece unido a una experiencia existencial de gran relevancia en la trayectoria vital de Aniceto Hevia y del pícaro en general. La observación de la nieve no le transmite una información acerca del nuevo fenómeno descubierto, acerca de una nueva faceta de la naturaleza, sino que de sí mismo: el descubrimiento del mundo uniforme, monocolor y frío, cubierto por una densa capa de nieve, trasciende al plano existencial de quien observa la escena, hasta el punto del redescubrimiento de su propia situación en el mundo. Con la impresión de asistir a la desaparición del mundo bajo la capa de nieve, el protagonista experimenta momentáneamente la soledad absoluta, tanto física y social, como existencial:

No era la primera vez que nevaba en el mundo, pero era la primera vez que veía nieve, que me veía rodeado de nieve, aunque en verdad, no era la nieve lo que me impresionaba, sino la sensación de soledad que me produjo; no soledad de la nieve, de las rocas, del río o de las montañas, sino soledad de mí mismo entre la nieve, las rocas, el río y las montañas; aislamiento, reducción de mi personalidad hasta un *mínimum* impresionante; me parecía que los lazos que hasta ese momento me unían al paisaje o al lugar en que me encontraba y me había encontrado antes, en todas partes, lazos de color, de movimiento, de fricción, de espacio, de tiempo, desaparecían dejándome abandonado en medio de una blancura sin límites y sin referencias, en la que todo se alejaba o se aislaba a su vez. La nieve lo rodeaba todo y rodeaba también la carpa y parecía dispuesta a acorralarnos, a inmovilizarnos, reduciendo nuestros movimientos, vigilando nuestros pasos, dejando huellas de ellos y su dirección. (*HL*, 179-180)

La nieve se convierte en imagen concreta de la sensación de soledad de Aniceto: aun tratándose de una sensación permanente en la existencia del protagonista —aludida de forma intermitente en el relato—, este momento de enfrentamiento con la nieve representa la escena de mayor plasticidad en cuanto a este motivo picaresco. La imagen de Aniceto rodeado de un mundo desaparecido, con los compañeros aún durmiendo, en un lugar apartado del mundo y de la civilización, muestra grandes paralelismos con la supervivencia cotidiana en la gran ciudad.

La relación con la nieve está descrita en términos dialécticos y de conflicto entre fuerzas: la nieve no sólo encarna la imagen de la fuerza natural superior que ignora la voluntad y el deseo de un individuo insignificante y débil, sino que, en realidad, Aniceto

percibe la nieve como una fuerza deliberadamente opresora. De igual modo que en su enfrentamiento y ubicación en la sociedad, el pensamiento picaresco de Aniceto se deja apreciar en su percepción de la naturaleza: el conflicto es percibido en cualquier situación, pues el pícaro siempre observa fuerzas que limitan su camino. Las reflexiones de Aniceto Hevia en su observación de la nieve alcanzan la personificación de este conflicto de fuerzas desiguales, cuando afirma “la nieve lo rodeaba todo y rodeaba también la carpa y parecía dispuesta a acorralarnos, a inmovilizarnos, reduciendo nuestros movimientos” (*HL*, 180). La sensación de opresión física sirve de correlato a la opresión social, económica y existencial experimentada en el entorno “natural” urbano del pícaro.

La nieve aparece contrapuesta momentáneamente a la oscuridad de la noche: el efecto cubriente, aniquilador del mundo y desorientador del individuo forma parte de ambos fenómenos, pero, sin embargo, Aniceto considera el efecto de la nieve mucho más destacado y terrible que el de la noche: “La noche, es cierto, le neutralizaba a uno, le hacía desaparecer en la oscuridad, pero la nieve resultaba peor: lo destacaba, lo señalaba y parecía entregarlo a fuerzas más terribles que las de la oscuridad nocturna.” (*HL*, 180). Si la oscuridad funde al individuo con su entorno, borrando las diferencias entre ellos, la nieve destaca esas diferencias, resaltando esa distancia entre el individuo y su entorno.

La relación establecida entre Aniceto y la recién descubierta nieve se asemeja a su relación con el entorno social: sentimientos contradictorios que se encuentran y se repelen, para volver otra vez a dar comienzo al círculo vicioso de encuentros y desencuentros. La actitud del pícaro ante el mundo es distante pero aproximante a la vez, inconformista con su destino, pero aparentemente acatadora de las normas, siente atracción al mismo tiempo que rechazo por él. De igual modo, Aniceto presenta su relación con la nieve de la siguiente manera: “Si miras hacia atrás verás que la nieve parece como que quisiera aproximarse a nosotros. (...)Le tengo miedo a la nieve, pero me gusta, de lejos, es claro, y a veces de cerca, aunque no la quiero.” (*HL*, 181) Aniceto define su relación con la nieve en los mismos términos en los que, por una parte, la actitud del narrador picaresco es descrita respecto a su pasado, y, por otra parte, la

posición del protagonista picaresco es caracterizada respecto a su entorno: distancia y mezcla de temor y atracción ante lo desconocido y lo imprevisto. El pícaro mantendrá las distancias necesarias y su mente práctica aplicará el raciocinio a la atracción experimentada hacia la nieve y el mundo.

Los consejos para un exitoso trayecto por la nieve pueden ser interpretados como la estrategia del pícaro para sobrevivir en el mundo: movimientos a corto plazo, pero una meta a larga distancia. En el camino que Aniceto Hevia emprende junto a sus compañeros desde Argentina a Chile en un invierno de nieve, el objetivo sigue siendo idéntico a la meta impuesta por Aniceto en su itinerante trasiego del día a día:

No mires a lo lejos: debes mirar en qué punto vas a poner el pie en el siguiente paso y en el otro y en el otro. Sí, no mires a lo lejos: a lo lejos quizás estén tus camaradas, hay un campamento, una alegre fogata, luz, animación, voces, calor, risas, una taza de té y una cama y hasta quizás una mujer (...) No mires a lo lejos, te digo, ni pienses en lo que puede haber en otra parte: aquí hay algo más importante que todo eso, más importante que las mujeres, de las cuales, a veces, se puede prescindir. De esto no se puede prescindir sino para siempre. Me refiero a la vida, es claro. (*HL*, 182)

La protección de la propia vida es el objetivo de cada paso, tanto en la nieve como en el asfalto de la urbe; el “allí” del campamento se identifica con el “allí” del medro, de la aspiración, del lugar considerado como meta económica y social en la mente del pícaro tradicional y, de ese modo, se opone al “aquí” de la necesidad más primordial, la supervivencia, tanto física y social como intelectual y existencial. El trayecto geográfico desde Argentina hasta Chile por un camino nevado adquiere la dimensión metafórica de la vida.

La “cuota” como metáfora de la culpa.

El sentimiento de culpa expresado por el narrador picaresco tradicional no está presente en su dimensión moral y religiosa en *HL*. La novela de Rojas está lejos de ser un relato de ejemplaridad o antiejemplaridad para el lector, de enseñanza moral y social, propuesta desde una escala de valores aceptada por el sistema. La historia relatada por Aniceto Hevia no se define como una concatenación de culpa, arrepentimiento, penitencia y redención, sino como una serie de ofensivas y defensas, así como de episodios de sufrimiento aplicados al protagonista:

Había pasado malos ratos, es cierto, pero me pareció natural y lógico pasarlos: eran quizás una contribución que cada cierto tiempo era necesario pagar a alguien, desconocido aunque exigente, y no era justo que uno solo, mi padre, pagara siempre por todos. Los cuatro hermanos estábamos ya crecidos y debíamos empezar a aportar nuestras cuotas, y como no podíamos dar lo que otros dan, trabajo o dinero, dimos lo único que en ese tiempo, y como hijos de ladrón, teníamos: libertad y lágrimas. (*HL*, 17)

Desde el punto de vista del narrador, el sector social más desfavorecido debe pagar con su libertad y sufrimiento el mero hecho de convivir en sociedad. A pesar de la ausencia del peso de la culpa moral y religiosa, la naturalidad y resignación con las que Aniceto Hevia concibe pagar un precio al mundo a cambio de su peculiaridad entra a formar parte de un sentimiento de culpa social latente en el subconsciente. Aunque el concepto de culpa no esté incluido en su relato autobiográfico, su resignación para pagar un precio presupone una responsabilidad asumida por su parte. La “cuota”, unidad concreta que metafóricamente representa la redención de la culpa picaresca en Aniceto Hevia, representa toda una situación de inferioridad, heredada por tradición y, en principio, inmerecida: la transgresión cometida por el padre pesa aún en la figura del hijo. El sufrimiento derivado del anticonvencionalismo, se concreta en el discurso del narrador de *HL* en una acción de pago con sufrimiento físico, social y emocional. Los golpes negativos de la vida serán concebidos, por tanto, como cuotas parciales debidas a una autoridad superior por ciertas acciones punibles que, sin embargo, no han sido cometidas por el propio protagonista:

Era necesario pagar las cuotas, de a poco, claro está, ya que nadie puede pagarlas de un golpe, salvo que muera: la primera fue aquella [primera estancia en la cárcel]; la segunda, la muerte de mi padre; ésta [segunda estancia en la cárcel] era la cuarta, si mi memoria no me era infiel (*HL*, 142).

El talante de Aniceto Hevia presenta una inusitada resignación: el pícaro tradicional inicia su vida en solitario bajo la condena social debido a sus orígenes, pero más adelante reconoce haber cometido errores y se presenta como un ejemplo negativo reformado, tras haber corregido su comportamiento y haber aceptado el castigo impuesto. Los castigos recibidos están, por tanto, justificados. El protagonista de *HL*, por el contrario, acepta el castigo impuesto con conformidad, aunque sus acciones no estén presentadas como anti-ejemplos. En este aspecto, el relato adquiere tintes de denuncia social, en cuanto que descubre las miserias de una sociedad; sin embargo,

como personaje, Aniceto Hevia se limita a la supervivencia, ejerciendo una protesta velada con su posicionamiento en la periferia.

8.2.2. Dimensión filosófica: Aniceto Hevia como pícaro existencialista.

La percepción de la vida como una inevitable sucesión de cuotas ha sido señalada como un reflejo de la filosofía existencialista del protagonista, del narrador y, en última instancia, de la novela *HL*. Más allá de una interpretación social en cuanto que castigo de una culpa social heredada, el concepto de “cuota” adquiere en el relato autobiográfico de Aniceto Hevia un significado que trasciende el mero plano social y moral, para alcanzar un significado filosófico.

La mirada crítica que Manuel Rojas lanzó a la literatura contemporánea le ayudó a observar un cambio de contenido en la narrativa de su época: las acciones externas empezaban a dejar de tener importancia a la hora de captar la esencia de una vida, mientras que la vida interior se convertía en el objeto de narración de la nueva novela de principios de siglo. Según palabras del propio Rojas recopiladas por Silva Castro, la realidad subjetiva comienza a sustituir a los llamados hechos objetivos:

Cada día más los hechos exteriores son abandonados y olvidados en la novela; no tienen sino una importancia periférica, social; el hombre no vive en los hechos, mejor dicho, los hechos no son lo más importante en él: lo es lo que está antes o después, lo que los ha determinado o lo que de ellos se deriva. (Silva Castro 1955: 202)

La estructuración y distribución de los contenidos dentro de la novela sufren una transformación en esta época, por lo que los hechos exteriores pasan a ocupar un lugar periférico, mientras la percepción y las reflexiones que los protagonistas tienen de ellos se convierten en el núcleo de la narración. La observación de Rojas se encuentra en una muy estrecha relación con la naturaleza de la autobiografía, así como con la de la novela picaresca: tanto en la autobiografía como en la novela picaresca el objetivo perseguido se define en la explicación de una vida, con la consiguiente reflexión y exposición de las causas y las consecuencias, tanto externas como internas. Estas dos formas literarias poseen en su paradigma tanto un ingrediente de acción externa como una vertiente descrita por Rojas en la cita anterior como “lo que está antes o después, lo que los ha determinado o lo que de ellos se deriva”. *HL* mostrará, a diferencia de la novela

picaresca tradicional, una mayor parte de realidad interna existencial que hechos meramente externos: aun conservando ambas vertientes, la carga reflexiva y filosófica del relato es visiblemente más apreciable.

Tal como ha sido señalado en el apartado anterior (“Dimensión metafórica de *HL*”), el narrador de *HL* logra entrelazar, fundamentalmente gracias a enlaces metafóricos y reflexiones intimistas sobre la vida, el plano concreto y local de las peripecias de un personaje en un espacio y tiempo concretos con un plano metafórico extendido en implicaciones varias, en todo caso más universales y abstractas. El relato sobre los primeros años de la propia vida se extiende hasta la observación de múltiples vidas ajenas, por lo que la acción de escribir su propia vida pasa a convertirse en la acción de cuestionar el proceso de la vida, es decir, el vivir; las reflexiones de Aniceto muestran la perspectiva existencialista de llegar a la esencia a través de la circunstancia individual. Hacia el final del relato la capacidad reflexiva del protagonista es expuesta abiertamente; las preguntas retóricas dirigidas al vacío como reflejo de la mirada reflexiva de Aniceto Hevia van evolucionando hasta la formulación de complejas reflexiones sobre la esencia de la vida y el significado del tiempo y el espacio:

Me parece de pronto que no caminamos por la acera de una calle cualquiera de Valparaíso, sino que por el centro de una corriente de agua. Quizá es el tiempo, el tiempo, que avanza a través de nosotros, ¿o nosotros pasamos a través del tiempo?, y se hunde en lo que un día constituirá nuestra vida pasada, una vida que no hemos podido elegir ni construir según estos deseos o según estos planos; no los tenemos. ¿Qué deseos, qué planos? Nadie nos ha dado especiales deseos ni fijado determinados planos. Todos viven de lo que el tiempo trae. Día vendrá en que miraremos para atrás y veremos que todo lo vivido es una masa sin orden ni armonía, sin profundidad y sin belleza; (...) ¿Qué podemos hacer? No podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida. (...) ¿Qué hacer? No podremos hacer nada, (...) ¿Qué se puede hacer contra un tiempo sin remedio? (*HL*, 251-252)

La referencia al episodio concreto de tres individuos (El Filósofo, Cristián y Aniceto) se encuentra entrelazada con una extensa digresión sobre la relación entre la existencia del ser humano, el espacio y el tiempo. El pícaro ha adquirido, más allá de las preocupaciones materiales, sociales, intelectuales y morales del predecesor tradicional, una estatura filosófica inusitada en la novela picaresca. Desde este punto resulta razonable establecer vinculaciones filosóficas entre las preguntas formuladas por Aniceto Hevia en su rememoración y los planteamientos de Wilhelm Dilthey y Martin Heidegger respecto a la historia, el ser y el tiempo.

Aunque ninguno de los dos filósofos pertenece al existencialismo más puro, sin embargo, parten de los planteamientos tomados por Jean-Paul Sartre, Sören Aabye Kierkegaard, Karl Jaspers y otros existencialistas. La principal contribución de Dilthey (1883; 1910) consiste en su intento de sistematizar las llamadas *Geisteswissenschaften*: por primera vez Dilthey señala que el conocimiento en estas ciencias es aprehensible sólo desde el interior de cada sujeto: el conocimiento depende, por tanto, de cada individuo. Este principio, así como la afirmación de Dilthey sobre la relatividad de cada cosmovisión, será adoptado más adelante por los existencialistas. Heidegger (1927), por su parte, sigue el camino de Dilthey y, en su cuestionamiento sobre la existencia del ser humano, afirma que el sentido de la existencia de cada ser no está en el otro, en el exterior, sino en él mismo cuando comprende la existencia. El espacio y el tiempo no son ya unidades geométricas, ni se encuentran fuera de la existencia de cada uno.

Las reflexiones del narrador y protagonista superan, así, el plano más inmediato de la materialidad y socialización cotidiana, para tratar los mismos motivos y temas de la novela picaresca tradicional desde perspectivas adecuadas a algunas de las preocupaciones del hombre —autor y lector— del siglo XX. El concepto de sufrimiento era interpretado por el narrador de la novela picaresca tradicional como consecuencia de un conflicto social y moral; Aniceto Hevia expone, además del sufrimiento causado por las injusticias sociales, un nuevo concepto de sufrimiento: el sufrimiento como estado inherente de la existencia humana (Alegría 1959: 250-251).

El pícaro puede ser definido como un individuo en constante conflicto con su entorno, en continuo proceso de cambio en función de las circunstancias presentadas y en una actitud parcialmente pasiva y encubiertamente activa en su conflicto con la sociedad. Los temas y motivos desarrollados en la novela picaresca surgen a raíz del contacto entre el individuo y el sistema, por lo que el origen de los problemas del individuo se halla en el exterior, o para ser más exactos, en la relación del individuo con el exterior. El pícaro tradicional está abocado al sufrimiento y al fracaso, al menos como parte de su éxito final, por su condición social e intelectual: su origen y su actitud crítica ante la sociedad le niegan el medro, a no ser que simule sumisión y mienta sobre su pasado. El pícaro representado por Aniceto Hevia cuenta, en cambio, con dos distintas

cargas: por una parte, el sufrimiento del protagonista de *HL* tiene un origen social, precisamente la injusticia, y, por otra parte, el mismo narrador lo percibe como un rasgo inherente a la condición humana. Por tanto, el autor del relato autobiográfico acarrea un sufrimiento causado por el exterior, así como un sufrimiento inevitable por el mero hecho de existir: la sensación de soledad, desamparo, impotencia ante el poder ajeno y de inmovilismo son así descritas de forma más compleja en *HL*. A medida que el protagonista va profundizando su conocimiento del mundo, de la diversidad de seres humanos que encuentra en el camino y de sí mismo como ejemplar de la humanidad, la explicación social de su conflicto adquiere otros tintes. El clímax de la interpretación social del sufrimiento humano es alcanzado durante la estancia de Aniceto Hevia en la prisión de Valparaíso:

estar en un calabozo, solo, desconocido, sin que nadie le apoye a uno adentro o afuera, sin siquiera tener la certidumbre de que se está preso por algo que realmente se ha hecho y que le puede en último término, servir de antecedente —he asesinado, he robado, he herido a un hombre, he cometido una estafa, respéteme, no soy un cualquiera, y puedo de nuevo matar y robar, herir o estafar a alguien, a usted o a otro—; estar, en fin, en inferioridad de condiciones allí donde otros tienen muchas, por malas que sean, sin poseer, por otra parte, otras cualesquiera —fuerza, astucia, poder de dominación, facilidad verbal o dinero—, es mucho peor, sobre todo si no se puede, de alguna manera, demostrar las buenas que se tienen. (*HL*, 153-154)

La soledad de Aniceto está unida en este punto del relato a su condición de preso injustamente acusado y abandonado por las autoridades: la profunda sensación de soledad no sólo se debe a su reclusión, sino también a su carencia de información. Frente al resto de reclusos, sabedores de los cargos imputados, el protagonista de la novela se siente aislado, tanto del mundo como de sus compañeros de celda, por su condición de inferioridad. Aniceto se siente inferior incluso respecto al colectivo más inferior de la sociedad: la estancia en prisión lleva al protagonista a la marginalidad dentro del colectivo marginal de prisioneros, al aislamiento dentro del aislamiento, a la soledad doble, por su soledad física dentro de la cárcel y por saber positivamente de la soledad que le espera una vez en libertad.

Con anterioridad a su estancia en la cárcel Aniceto ha experimentado, sin embargo, una sensación de soledad expuesta en términos distintos. La experiencia, aunque sucedida con anterioridad, es mencionada en el relato posteriormente, por lo que

en el diseño temático-estructural de la novela se observa una complementariedad del motivo de la soledad en un nivel filosófico:

no era la nieve lo que me impresionaba, sino la sensación de soledad que me produjo; no soledad de la nieve, de las rocas, del río o de las montañas, sino soledad de mí mismo entre la nieve, las rocas, el río y las montañas; aislamiento, reducción de mi personalidad hasta un *minimum* impresionante; me parecía que los lazos que hasta ese momento me unían al paisaje o al lugar en que me encontraba y me había encontrado antes, en todas partes, lazos de color, de movimiento, de fricción, de espacio, de tiempo, desaparecían dejándome abandonado en medio de una blancura sin límites y sin referencias, en la que todo se alejaba o se aislaba a su vez. (*HL*, 179-180)

La sensación de soledad ha surgido, en esta ocasión, no como consecuencia de un conflicto social, sino tras la mera observación de un fenómeno de la naturaleza. El momento de soledad propicia la interrogación sobre la esencia de la existencia, una vez despojados los elementos de tiempo, espacio, movimiento y color. Aniceto parece no poder concebir la existencia sin dichos elementos. Del plano concreto, físico y social de la soledad el narrador ha llegado a un plano existencial, incluso existencialista: el inmovilismo, desamparo y la imposición de fuerzas no deseadas acercan al narrador al existencialismo de Karl Jaspers.

El concepto de cuota es utilizado por el narrador de *HL* para plasmar los ejemplos concretos de su propio sufrimiento extremo y el de su entorno. Este concepto es equiparable a las situaciones límite (*Grenzsituationen*) de la filosofía de Jaspers. El pensamiento de Jaspers dedica parte de sus reflexiones a los conceptos de situación y de límite. El filósofo concibe la existencia directamente dependiente de la situación: la existencia de cada uno depende de una realidad compuesta por distintos ingredientes, percibida de una forma única por el sujeto, cuya existencia será determinada por dicha percepción y cuya percepción será determinada a su vez por su existencia.³ En esta misma línea de pensamiento se encamina el narrador de *HL*: sus percepciones acerca de las sensaciones más básicas en el ser humano (soledad y temor, entre otras) se van modificando en función de las circunstancias y de la evolución de su propia existencia.

3 “Situation heißt eine nicht nur naturgesetzliche, vielmehr eine sinnbezogene Wirklichkeit, die weder psychisch noch physisch, sondern beides zugleich als die konkrete Wirklichkeit ist, die für mein Dasein Vorteil oder Schaden, Chance oder Schranke bedeutet. Diese Wirklichkeit ist nicht Gegenstand einer einzelnen Wissenschaft, sondern vieler. (...) Weil Dasein ein Sein in Situationen ist, so kann ich niemals aus der Situation heraus, ohne in eine andere einzutreten” (Jaspers 1994: 202-203).

En referencia a las dos citas incluidas más arriba, la descripción de la soledad en la celda de la prisión dista de las alusiones a ese mismo concepto experimentado en el aislamiento por una nevada inesperada: la percepción de la soledad durante la nevada refleja una consciencia más profunda acerca de su propia existencia, mientras que durante la estancia en prisión la sensación de soledad expresada no muestra tal grado de distanciamiento respecto a la situación. Aniceto Hevia comienza a cuestionar y analizar, no sólo lo que percibe, sino el modo en que percibe y cómo afecta todo ello a su existencia diaria.

El concepto de “límite” indica la existencia del otro, en cuanto que propone la posibilidad de cruzarlo: el límite implica por una parte un “aquí”, en representación del sujeto y un allí, en representación de “lo otro”. “Lo otro” puede ser resumido bien como algo que el individuo no desea o teme, bien como algo para lo que no se siente capacitado o bien como algo inevitable en la existencia contra lo que nada se puede hacer. La unión de ambos conceptos, situación y límite, produce realidades muy concretas que causan al individuo sensaciones muy extremas y al mismo tiempo primitivas, como soledad, miedo y desamparo. En estas situaciones límite el individuo se asoma a un abismo, o a un paisaje completamente cubierto de blanquísima nieve. A pesar de la mirada del sujeto, el ser humano no llega a ver más allá del límite:

Situationen wie die, daß ich nicht ohne Kampf und ohne Leid leben kann, daß ich unvermeidlich Schuld auf mich nehme, daß ich sterben muß, nenne ich Grenzsituationen. Sie wandeln sich nicht, sondern nur in ihrer Erscheinung; sie sind, aus unser Dasein bezogen, endgültig. Sie sind nicht überschaubar; in unserem Dasein sehen wir hinter ihnen nichts anderes mehr. Sie sind wie eine Wand, an die wir stoßen, an der wir scheitern. Sie sind durch uns nicht zu verändern, sondern nur zur Klarheit zu bringen, ohne sie aus einem anderen erklären und ableiten zu können. Sie sind mit dem Dasein selbst. (Jaspers 1994: 203).

La formulación filosófica de Jaspers se concreta en *HL* en distintos motivos que plasman situaciones límite respecto al sufrimiento del protagonista: las sucesivas estancias en la cárcel, la muerte de la madre, el dolor físico y emocional de la primera experiencia como criado, la visión de la inhumana condición del borracho compañero de celda, el enfrentamiento con la autoridad durante el motín de las calles de Valparaíso y la impotencia sentida al comprobar que su existencia oficial en la sociedad depende de una documentación de papel. Estas situaciones representan tanto los castigos impuestos

por la sociedad y la fortuna al pícaro, como las situaciones límite de Jaspers: en ambos casos se desarrolla una resignación ante el sufrimiento, puesto que se concibe como parte de la existencia, tanto desde el punto de vista picaresco —el pícaro siempre tiene su mente preparada para un próximo sufrimiento, aunque procure detectar la fuente— como desde el planteamiento de la filosofía existencialista; tanto el pícaro Hevia como el existencialista interpretan la vida diaria, la existencia, como enfrentamiento contra fuerzas superiores, en el que siempre será vencido. La comparación de Jaspers entre las situaciones límite y el golpe contra una pared sirve para plasmar los golpes recibidos por el pícaro. No obstante este convencimiento de una constante derrota, el pícaro se caracteriza por un talante tenaz, pragmático y optimista aun en las situaciones más conflictivas, es decir, con una fuerte mentalidad de superviviente.

La supervivencia resulta más factible desde el punto de vista del pícaro mediante una estrategia encubierta, sin enfrentamientos abiertos y protestas sinceras; antes bien, el pícaro siempre tratará de evitar enfrentamientos, elegirá el camino del menor sufrimiento y mayor beneficio, de la venganza silenciosa y del rápido aprendizaje para un futuro golpe. El triunfo social del pícaro en estas situaciones es imposible dadas sus condiciones, pero, sin embargo, cada situación traumática lo lleva a reflexionar, tanto sobre su entorno como sobre sí mismo, su situación en el mundo y la adquisición de nuevos conocimientos; asimismo, la percepción de sí mismo va transformándose a medida que las experiencias traumáticas se acumulan, así como las lecciones aprendidas. Jaspers califica estas variadas experiencias como una misma situación que se repite y ante la cual domina el deseo de supervivencia del ser humano: como ser empírico, el ser humano procura prolongar su estancia en el mundo en las mejores condiciones. Esta reacción ante la situación límite es común a todo ser humano. No obstante, la situación límite también ofrece la oportunidad de trascendencia al hombre: cada experiencia trágica en la vida de Aniceto Hevia lo lleva a cuestionar la vida y la muerte, las distintas condiciones de existencia, y analiza su propia vida y la de los demás. Tras cada situación límite Aniceto adquiere una mayor consciencia de sí mismo. Aniceto representa el paso que señala Jaspers entre la existencia empírica (*Dasein*) y la existencia (*Existenz*):

Als Dasein können wir den Grenzsituationen nur ausweichen, indem wir vor ihnen die Augen schließen. In der Welt wollen wir unser Dasein erhalten, indem wir es erweitern; wir beziehen uns auf es, ohne zu fragen, es meisternd und genießend oder an ihm leidend und ihm erliegend; aber es bleibt am Ende nichts, als uns zu ergeben. (...) Grenzsituationen erfahren und Existieren ist dasselbe. In der Hilflosigkeit des Daseins ist es der Aufschwung des Seins in mir. Während dem Dasein die Frage nach dem Sein in den Grenzsituationen fremd ist, kann in ihnen Selbstsein des Seins inne werden durch einen *Sprung*: das von Grenzsituationen sonst nur wissende Bewußtsein wird einmalige, geschichtliche und unvertretbare Weise erfüllt. Die Grenze tritt in ihre eigentliche Funktion, noch immanent zu sein und schon auf Transzendenz zu weisen. (Jaspers 1994: 204)

Aniceto Hevia, mostrando una innovación respecto al pícaro tradicional, alcanza esta trascendencia a través de sus cuotas o situaciones límite: el relato del pícaro tradicional ofrece la existencia empírica (*Dasein*) de un individuo de ciertas peculiaridades, mientras que el relato de Aniceto Hevia refleja al mismo tiempo el proceso por el que el protagonista y narrador pasa de una mera existencia empírica a la existencia (*Existenz*). *HL* presenta a un pícaro en su inmanencia y trascendencia existencial. Rojas une la lucha social e intelectual del pícaro contra fuerzas externas con unas reflexiones existencialistas que incluyen el concepto de límite, sufrimiento, y cuotas en la existencia humana. La novela de Rojas logra conciliar un individuo tan inmanente —de prioridades tan materiales, preocupaciones tan corpóreas, y ambiciones tan concretas— con una profunda trascendencia existencial.

8.2.3. Dimensión política: Aniceto Hevia como pícaro anarquista.

Manuel Rojas ha sido estudiado como un autor de ideología anarquista, involucrado en la evolución del pensamiento anarquista y de los movimientos anarcosindicalistas en Chile. La finalidad del presente apartado, no obstante, no consiste en el análisis de los rasgos anarquistas de la filosofía de Manuel Rojas ni en la demostración del carácter anarquista de *HL*: antes bien, tomando como punto de partida los estudios llevados a cabo con anterioridad (Cortés 1986) y una lectura directa de la novela, se tratará de vislumbrar la armonización de la actitud anarquista del protagonista y el narrador con el paradigma picaresco al que a todas luces la novela pertenece.

El propio autor chileno afirmó en uno de sus ensayos su ideología anarquista: “Tengo una formación ideológica socialista, más bien dicho, una formación anarquista, formación que no he dejado nunca” (Rojas 1979: 17); asimismo, aludió en su

autobiografía literaria a su participación en varias publicaciones de difusión anarquista, tales como *La Batalla*, *La Protesta*, *El Surso*, *Tierra y Libertad*, *Verba Roja* y *Claridad* (González Vera 1961: 887) y a sus contactos con el mundo proletario más marginal.⁴ Por otra parte, la similitud entre los motivos incluidos en *HL* y los motivos recurrentes de los escritos anarquistas ha sido señalada en varias ocasiones:

Rojas escoge para sus escritos temas preferidos por los autores anarquistas (la delincuencia, el hambre, la libertad, la desigualdad social, los atropellos policiales, la dignidad del individuo, la corrupción del sistema, etc.), para subrayar el hondo contraste entre la clase dirigente y los marginados o ‘miserables’ de la sociedad. Entre otros ideales que tienen un impacto directo en su narrativa, se pueden mencionar: los motivos de la libertad y de respeto humano que derivan del socialismo de Bakunin; la temática de los bajos fondos de Gorki; la presentación de la miseria como promotora de crímenes y vicios proveniente del pensamiento de Jean Grave; los temas de solidaridad y camaradería tal como aparecen en Malatesta y Bakunin; o la de cuestionar a la autoridad que impide el desarrollo de la libertad, motivos recurrentes en la literatura de Kropotkin, entre las dimensiones anarquistas más representativas de su obra. (Cortés 1986: 35)

El tinte anarquista de los motivos citados, no obstante, no convierte a *HL* en una novela de contenido pura y radicalmente político. El talante anarquista del protagonista y narrador no se traduce en una actitud política, en un declarado fervor por la destrucción del sistema para imponer la anarquía política y social. El anarquismo palpable en el pensamiento del protagonista y en la forma de relatar del narrador se decanta por priorizar las necesidades más básicas y principales del ser humano y al mismo tiempo descubrir el sistema, representado por la autoridad, que impide la satisfacción de dichas necesidades. La labor del autobiógrafo no consiste tanto en la

4 “Durante meses vagué de un conventillo a otro, trabajando a veces y hablando sin cesar del anarquismo, de aventuras y de viajes” (Rojas 1962, 10). El conventillo es una vivienda representativa del sector más humilde, incluso marginal, de la sociedad hispanoamericana: viviendas en las que conviven hacinadas varias familias o familias mezcladas con desplazados solitarios, en condiciones siempre infrahumanas. Aniceto Hevia alude en *HL* a jóvenes que sólo han conocido “un cuarto de conventillo en que se hacinan el padre con la madre, los hijos y el yerno, algún tío o un allegado, sin luz, sin aire, sin limpieza, sin orden, sin instrucción, sin principios de ninguna especie, morales o de cualquier otra índole: el padre llega casi todos los días borracho, grita, escandaliza, pega a la mujer, a los niños y a veces al tío, al yerno o al allegado; no siempre hay qué comer, mejor dicho, nunca se sabe cuándo habrá de comer y qué” (*HL*, 154). Véase Casanova (1983).

protesta social y la propuesta de un nuevo ordenamiento sin orden ni autoridad, sino que en la exposición del sufrimiento humano, frecuentemente desde una postura de resignación. El modo de enfrentarse a esa desmembración y frustrante repetición de los mismos esquemas de desigualdad de condiciones continúa siendo el mismo en el pícaro del siglo XX: la única salida salvadora posible para el individuo es la risa. En varios momentos de la acción especialmente de *LLDR*, *HM* e *HL* se alude a una risa espontánea ante las escenas más desmoralizadoras: de este modo, en parte, el relato es despojado de dramatismo, puesto que el tono trágico se ve compensado con una visión momentánea lúdica y liberadora. La llegada de Aniceto Hevia a Chile está repleta de irregularidades legales, de momentos de tensión, de condiciones materiales lamentables; pero el mismo momento del cruce de la frontera, el clímax del episodio, en una atmósfera de tensión y temor a ser capturado, se caracteriza por una carcajada:

(...El hombre de los sollozos, trasladado a la escalerilla que yo abandonara, sollozaba de nuevo, aunque ahora de risa: el piso del vagón, cubierto de bosta fresca, era como el piso de un salón de patinar, y yo, maleta en mano, aquella maldita maleta que no debía soltar si no quería verla convertida en tortilla, y danzando entre los bueyes, era la imagen perfecta del alma pequeña y errante... En esa forma había entrado a Chile. ¿Para qué podía necesitar un certificado de nacimiento?) (*HL*, 10).

El sufrimiento permanente, representado por el llanto del hombre desconocido, se ve interrumpido por una momentánea superación de la tragedia del hombre. Las lágrimas de pena se transforman en lágrimas lúdicas. Del mismo modo que en los relatos picarescos de los siglos XVI y XVII, los momentos más trágicos son observados desde un prisma desestabilizador de la panorámica general, causando un instante de sorpresa y desconcierto, para dar paso al único gesto que relativiza el entorno superior y a la vez decadente. Aniceto observa en sus compañeros de andanza, El Filósofo y Cristián, así como en sí mismo, una única ventaja: la libertad proporcionada por la pobreza, asimilada como pensamiento, no como mera condición material. Aniceto ofrece, por tanto, un lado positivo de su situación.

La época histórica en la que la acción de *HL* tiene lugar corresponde a un periodo activo y dinámico en cuanto a la organización de las fuerzas anarcosindicalistas, tanto en Europa como en Hispanoamérica: Aniceto Hevia nace en 1896 y al final del relato, cuando el protagonista cuenta con diecisiete años, corre el año 1913. En el

transcurso del relato autobiográfico se hace alusión a protestas de la clase trabajadora, a tertulias anarquistas y a enfrentamientos entre la autoridad y las fuerzas trabajadoras, tanto de Argentina como de Chile. El protagonista y narrador se encuentra así en directo contacto con los pormenores centrales de su sociedad: aún en calidad de observador fortuitamente involucrado en la manifestación, Aniceto Hevia se encuentra, por una razón u otra, en el centro de la vorágine social de Valparaíso. Junto con Oskar Matzerath, Aniceto Hevia representa al pícaro del siglo XX más directamente involucrado en los conflictos sociales de su época. Mientras en *HM*, *FK* y *LLDR* la contextualización en las coordenadas históricas se produce mediante alusiones a guerras y grandes conflictos mundiales y nacionales por parte de los personajes en el transcurso de conversaciones, tanto Oskar como Aniceto se ven físicamente implicados en sucesos decisivos para el futuro de su sociedad.

El pícaro tradicional tiene negado el acceso a la sociedad respetable de su época, siempre permanece en la periferia social y económica, de forma más o menos simulada u obvia; por ello, se considera al pícaro como una figura que no contribuye al desarrollo histórico y social de su país: su método parasitario de supervivencia no forma parte del avance de la sociedad; sin embargo, el problema social más conflictivo presentado a la España de los siglos XVI y XVII era precisamente el control de la mendicidad y del fenómeno social del pícaro. Aun en su periferia, el pícaro se convierte en un foco de atención de los estamentos sociales establecidos. Del mismo modo, la existencia de una marginalidad social y económica como la ejercida por Aniceto Hevia y sus semejantes se convierte en el conflicto central de la sociedad contemporánea reflejada en *HL*: el motín de Valparaíso representa el ambiente conflictivo existente en los primeros años del siglo —marcados por la huelga general de Valparaíso (1903), el Sexto Congreso de La Federación obrera Regional Argentina (1906), el Cuarto Congreso de la Unión de Trabajadores (1906) y la primera Convención de la Federación Obrera de Chile (1911), etc. (Cortés 1986: 30)—, así como las reivindicaciones de una fuerza cada vez mayor del trabajador, confinado a precarias condiciones de vida. La aparente insignificancia social de individuos como el pícaro queda de este modo en entredicho.

El manejo demostrado por el autor de *HL* a la hora de combinar la filosofía anarquista desarrollada a comienzos del siglo XX con la figura del pícaro, superviviente de los siglos XVI y XVII, destaca dos adaptaciones llevadas a cabo. Por una parte, el autor ha matizado la ideología y comportamiento, tanto del protagonista como del narrador de *HL*: ha armonizado la anécdota concreta de las manifestaciones y enfrentamientos con mensajes generales sobre el ser humano; además, ha plasmado a Aniceto Hevia en los momentos de mayor tensión social como un espectador distanciado repentinamente involucrado en el conflicto por azar. Por tanto, a pesar de un carácter anarquista, ni Aniceto Hevia ni su relato autobiográfico representan un anarquismo políticamente y fervorosamente ejercido. Por otra parte, Rojas ha caracterizado al pícaro de un talante más reflexivo y con una mayor capacidad de abstracción política, social y filosófica. La “despolitización” del anarquismo ejercido por Aniceto, unido a sus reflexiones trascendentales sobre las necesidades del ser humano y al tono existencialista de su pensamiento, da como resultado una dimensión política amalgamada con la dimensión filosófica, tal como Fernando Alegría advierte al afirmar que del sentimentalismo humanitario Rojas avanza en sus últimas producciones, a una densa y sólida consideración filosófica del hombre moderno, de su desorientada angustia, de su búsqueda de expresión y armonía a través de una responsabilidad social que, en el fondo, encierra un concepto de libertad individual inquebrantable. (Alegría 1974: 38)

La función desempeñada por el anarquismo del protagonista y narrador se asemeja al servicio ofrecido por el carácter satírico de la novela picaresca tradicional. Mientras el pícaro tradicional desvela, burlescamente y en tono caricaturesco, los vicios y defectos de la sociedad que le rodea, Aniceto Hevia impregna su relato y sus alusiones al mundo exterior de un tono distinto, pero persiguiendo los mismos objetivos. Con un tono en cierto modo ingenuo, similar al del pícaro tradicional, pero sin el aditamento humorístico y burlesco de *LT*, *GA* y sus descendientes literarios, *HL* cuestiona los mismos principios criticados en la novela picaresca tradicional: “Una voz pregunta dentro de mí por qué la policía podía cargar cuando quería y por qué la multitud no podía gritar si así le daba la gana; no sé qué responder y me cuidó mucho de hacer callar a nadie” (*HL*,

100). Rojas juega con una creciente y menguante distancia entre el lector y narrador, así como entre el protagonista y narrador, al optar por formular la interrogación en tercera persona, al mismo tiempo que sitúa la pregunta en la mente madura del narrador, en lugar de la inexperta e ingenua mente del protagonista. La pregunta formulada en tercera persona aleja del “yo” narrativo la clara crítica a la autoridad: la voz se convierte en la proyección de Aniceto Hevia, quien, a pesar de ser el artífice del ataque, no aparece como el ofensor, sino como mero transmisor de una voz ajena. Por otra parte, mediante la yuxtaposición entre el tiempo presente (“Una voz pregunta dentro de mí”) y el pasado (“por qué la policía podía”) la interrogación adjudicada a la voz implica un ingrediente de ingenuidad: el narrador atribuye a su mente conocedora del mundo, testigo de una variedad de anécdotas y observadora de variopintos individuos en el transcurso de sus andanzas un interrogación propia del pícaro al inicio de su camino. La respuesta está proporcionada por la escena misma de brutalidad y poder que Aniceto presencia.

La pregunta formulada por esa voz, sin embargo, cuestiona más allá del plano meramente superficial: bajo la apariencia de ingenuidad el narrador revela el núcleo del sufrimiento humano, al cuestionar la legitimidad de esa autoridad en particular y de la autoridad en general. La realidad destapada, tanto en la novela picaresca tradicional como en *HL*, corresponde a una misma descompensación: la superioridad de un poder injusto y arbitrario a costa del sufrimiento y la inferioridad de un gran sector de la sociedad. Mientras el pícaro tradicional juega con la sonrisa burlona, Aniceto Hevia plasma su visión con una mirada más estrechamente relacionada con los sectores más rebeldes de su sociedad.

**9. PERVIVENCIA Y CONTRIBUCIONES DE LA
NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX**

Del estudio de cada obra seleccionada se deriva que tanto *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR* y *NADLT*, como *HL* poseen unas características formales y temáticas propicias para su inclusión en la serie de textos narrativos directamente relacionados con *LT*, *GA* y *VB*, así como con sus sucesores españoles y europeos. A continuación se sistematizarán las innovaciones que han sido propuestas por cada una de las obras seleccionadas. de acuerdo con las conclusiones alcanzadas sobre la pasiva herencia ejemplificada por *NADLT*, esta novela no será aludida en relación a innovaciones presentadas en el siglo XX respecto al modelo picaresco de los siglos XVI y XVII. Cada innovación, temática o formal, será expuesta en relación a la tipología establecida en el capítulo 1 de este trabajo.

9.1. FORMA DE LA AUTOBIOGRAFÍA.

La novela picaresca en el siglo XX presenta también la forma tomada de la autobiografía, con sus tres principales ejes. En primer lugar, se encuentra la narración retrospectiva en primera persona. En segundo lugar, se produce el trinomio autobiográfico formado por el autor, narrador y protagonista. En tercer lugar, el relato está dispuesto en una serie de episodios individuales de forma que, al final del relato, se cierra el círculo temporal y temático, una vez formado el retrato consciente y cuidadosamente trazado. La vida, tanto material como espiritual e intelectual, del propio narrador y protagonista, constituye el contenido y existe una variedad de acciones y reflexiones incluidas en el relato.

La evolución de la novela picaresca en el transcurso de los siglos, enmarcada en la transformación de las formas y contenidos de la literatura en general y de la novela en particular, ha dado lugar asimismo a innovaciones respecto a la forma adoptada de la autobiografía. No obstante, no sólo los rasgos inmanentes del texto literario sino también la recepción de la novela, y por extensión de toda obra literaria, por parte de la sociedad se ha transformado en la misma medida que la cosmovisión del ser humano. El concepto mismo de literatura, así como la recepción de la obra literaria, ha variado desde finales del siglo XVI y comienzos del XVII. La literatura y, en concreto, la novela picaresca han evolucionado en contacto con el receptor y el contexto: la tradición literaria ha formado tanto al lector como al autor y las referencias literarias con las que cuentan uno y otro en el siglo XX constan de una mayor complejidad.

La adopción de la forma de la autobiografía por parte de la novela picaresca tradicional para un contenido ficcional y con un narrador marginal fue una contribución muy significativa y revolucionaria de las convenciones literarias de los siglos XVI y XVII. El engranaje formado en la literatura de los siglos XVI y XVII entre la forma de la autobiografía y el carácter confesional y místico del texto ha desaparecido en el siglo XX y la literatura ficcional ya no necesita un contexto de confesión moral y social para justificar la presencia de un narrador autobiográfico picaresco. Cuando *BT*, *FK*, *HL*, *HM*, *LLDR* y *NADLT* han sido creadas, la forma tomada de la autobiografía es una convención narrativa fuertemente establecida en la novela sin unión directa con la literatura confesional. La adopción de la forma de autobiografía con una voz narrativa representante de la amoralidad ya no implica en el siglo XX transgresión literaria, como en la narrativa de los siglos XVI y XVII.

El narrador autobiográfico de la narrativa picaresca en el siglo XX tiene también, sin embargo, un punto de provocación y da testimonio de ello precisamente también mediante un discurso autobiográfico. Por tanto, la estructura de la autobiografía ha sido conservada como rasgo constitutivo en las seis obras narrativas estudiadas. Este rasgo heredado del paradigma picaresco tradicional ha sido, además, reforzado. Por una parte, existen innovaciones puntuales, que seguidamente comentaremos. Por otra parte, características idénticas a las de la novela picaresca tradicional son recibidas de distinta

forma por el lector del siglo XX: por ejemplo, la decisión del pícaro más moderno de exponer su autobiografía es interpretada con un valor más estético, mientras que la autobiografía del pícaro tradicional es un gesto social; por otra parte, la tensión desarrollada entre el *erlebendes Ich* y el *erzählendes Ich* de las obras del siglo XX es recibida como una distancia especialmente filosófica y cognitiva frente a los tonos más sociales y morales de la picaresca tradicional.

9.1.1. Tensión entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich*.

Además de la narración en primera persona, por parte de una figura ficcional y marginal, la novela picaresca tradicional se caracteriza por el constante esfuerzo del narrador por borrar, en la medida de lo posible, la identificación psicológica, social y moral entre el protagonista de su relato y él mismo, el maduro pícaro reformado ahora narrador. Este esfuerzo del narrador está unido en la picaresca tradicional a un tono confesional, con el consiguiente arrepentimiento y reinserción social. Por ello, la distancia que trata de establecer entre su nueva identidad moral y social y sus actos y pensamientos del pasado está basada en tres planos: el narrador autobiográfico picaresco insiste en la distancia temporal (puramente cronológica), experimental (psicológica, de madurez) e ideológica (moral, social, intelectual, filosófica) entre su pasado relatado (*erlebendes Ich*) y su presente (*erzählendes Ich*). Por tanto, el narrador picaresco se esfuerza por evitar lo inevitable, es decir, por eliminar una identificación que, automáticamente, se producirá en la mente del receptor debido a la forma de autobiografía seleccionada para su discurso. Además, el relato permite entrever que el arrepentimiento y la reinserción no se han consumado completamente, por lo que la distancia ideológica entre el pícaro-personaje y el pícaro-narrador queda en entredicho.

La distancia temporal entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich*, existente en todo relato retrospectivo con forma de autobiografía, establece la tensión central en las obras analizadas. Esta distancia temporal trae consigo la tensión psicológica y de conocimiento, en cuanto que el ámbito de conocimiento y experiencia es más amplio en la figura del narrador. Éste proporciona una visión más panorámica e intercala

reflexiones sobre acciones del pasado que en su momento fueron tan sólo limitadamente consideradas por el propio personaje.

La tensión ideológica de la narrativa picaresca del siglo XX prescinde del ámbito moral y social tan importantes en los siglos XVI y XVII. Este hecho se debe en gran parte a unas condiciones socio-literarias: el narrador picaresco tradicional, además de presentar un pretexto —el “caso” de Lázaro de Tormes, la promesa formulada por Guzmán en caso de ser liberado, etc.—, debe superar la barrera social y moral que supone su pasado para poder justificar su derecho a producir un relato autobiográfico. Puesto que la marginalidad del pícaro es tanto social como moral, el distanciamiento y la re inserción pretendidos se basan en una reforma moral y social.

La tensión social y moral entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* no tiene tanta relevancia en el panorama literario del siglo XX, puesto que la marginalidad social y moral de una figura ficcional no implica ya ningún handicap: el antihéroe ha alcanzado un lugar indiscutible en la novela del siglo XX. El universo literario está poblado por figuras problemáticas que, encarnando rasgos opuestos a los valores defendidos por el sistema, cuestionan la sociedad, la moral, los valores establecidos e incluso el concepto de la verdad. La alienación del pícaro del siglo XX es filosófica, intelectual y psiquiátrica. Por ello, la tensión más palpable de las obras narrativas picarescas del siglo XX es intelectual y filosófica: la reforma del narrador en estas obras se ha producido, no en relación al sistema social y moral convencional, sino respecto a la forma de concebir la vida, la muerte, la realidad y el arte.

La acción de narrar del pícaro se erige en esta fase más moderna como un acto libre de voluntad estética, mientras el relato del narrador picaresco tradicional responde a un “acto de obediencia” (Guillén 1957: 268). La ficcionalización del punto de vista en las obras seleccionadas no se produce en unas coordenadas sociales y morales, sino antes bien en artísticas y estéticas. Los “casos” de *BT*, *FK*, *HM* y *LLDR*, entre otros, ya no se enmarcan en unas coordenadas de confesión, de defensa de un caso, de “vida ejemplar”, etc.: Oskar Matzerath interpreta su vida como un caso artístico-psiquiátrico según el punto de vista desde el que se observe; Felix Krull escribe por motivos meramente artísticos; Smith expone su “conversión” a delincuente vocacional. La

iniciativa del pícaro moderno al escribir su autobiografía es más, filosófica, lúdica y estética, lo cual se concreta en una tensión característica entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich*.

Reducción de la distancia temporal.

La distancia temporal entre el inicio de la acción relatada y la posición desde la que el narrador emprende su retrospectivo relato autobiográfico varía en el siglo XX. La estructura de la autobiografía incluye la mirada retrospectiva de un narrador de edad madura o avanzada, una mirada que se extiende desde los inicios de su vida hasta su propio presente. El narrador picaresco tradicional se caracteriza por una larga experiencia que lo ha llevado al desencanto y al escepticismo, siempre combinados con el pragmatismo y la agudeza.

La distancia temporal entre el protagonista y narrador picaresco en el siglo XX se presenta menos amplia, cuando ésta es especificada en el texto: Oskar Matzerath cumple 30 años en el transcurso de la redacción de su autobiografía; la edad de Felix Krull y Aniceto Hevia como narradores permanece indeterminada, pero en ambos casos el relato se interrumpe de forma más o menos abrupta siendo el protagonista aún un veinteañero; el punto de partida de la acción en *HM* se sitúa no en su nacimiento, sino en la edad adulta del protagonista; y, por último, la juventud del narrador de *LLDR* es extremada. Únicamente *NADLT* sigue fielmente el esquema temporal autobiográfico del paradigma picaresco tradicional.

La mayor proximidad cronológica entre el inicio de la acción relatada y el presente del narrador, o al menos del final de la acción, no impide, no obstante, la existencia de dos líneas temporales y una clara tensión psicológica, experimental y cosmológica. A pesar de la juventud de algunos narradores o el más limitado periodo vital abarcado en otros casos, el lector encuentra una oposición latente —sobre la base de una distancia temporal— entre el sujeto que experimenta y el sujeto que interpreta y relata: la narración retrospectiva sigue siendo un rasgo pertinente para la novela picaresca por su valor de interpretación del propio pasado. El pícaro narrador del siglo XX sigue deseando ofrecer una interpretación personal de sí mismo, en un gesto menos

social y más filosófico que el narrador autobiográfico picaresco de los siglos XVI y XVII.

La presencia puntual de la narración en tercera persona forma parte de la novela picaresca desde sus inicios como recurso para situar la experiencia y el conocimiento del narrador sobre un nivel superior al personaje del inicio de las andanzas. Además de llamar la atención sobre el proceso que separa al inocente muchacho que sale al mundo del experto narrador, las incursiones en tercera persona narrativa coinciden con momentos traumáticos de sufrimiento en el pasado, en circunstancias adversas e indefensión del joven. Este uso puntual de la tercera persona ha sido especialmente ampliado en *BT* hasta convertirse en contrapunto o complemento de la narración en primera persona. Sin renunciar al marco narrativo de la autobiografía, la novela de Günter Grass presenta a un narrador autobiográfico que incorpora a su relato no sólo pasajes de narración en tercera persona cuya voz no es identificada, sino también dos narradores homodiegéticos pertenecientes al entorno del protagonista. De este modo, la tensión entre *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* se ve completada por varias visiones que objetivan y relativizan la figura no sólo del protagonista, sino también del narrador en primera persona. Del mismo modo opta Gulley Jimson en *HM* por emplear la tercera persona al referirse a sí mismo en presencia del joven Nosy: sus relatos retrospectivos sobre su propia infancia en tercera persona no sólo propician la tensión entre Jimson maduro y niño a los ojos del aprendiz de artista Nosy, sino que también ofrece al lector una imagen distinta del narrador Jimson esforzándose por establecer ante Nosy una distancia mayor que ante el receptor del relato autobiográfico.

El relato autobiográfico del pícaro más moderno muestra menos pero más intensas experiencias. Una mínima distancia cronológica entre el personaje y el narrador es necesaria para poder justificar una visión más amplia y madura, así como la retrospectión de todo relato autobiográfico. Los narradores de *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR* y *HL*, no obstante, justifican su visión aguda y madura del mundo y de la vida sin la necesidad de proclamar una gran distancia temporal respecto a su pasado relatado: poseen facultades innatas que no necesitan de una larga serie de experiencias para conocer el mundo.

La reducción de la línea temporal autobiográfica y, por consiguiente, de la distancia temporal entre el protagonista y el narrador se ha complementado, por tanto, con las condiciones socio-literarias del siglo XX, así como con la peculiaridad del protagonista.

Desaparición de la tensión moral y social.

La vertiente moral y religiosa del conflicto picaresco, tan primordial en la época tradicional, ha sido relegada a una versión muy atenuada y secularizada. Existen, no obstante, alusiones a un entorno de amoralidad respecto a los valores vigentes en las respectivas sociedades: los Krull protagonizan varios escándalos familiares en un entorno burgués respetable; Agnes Matzerath, Jan Bronski y Alfred Matzerath forman un triángulo amoroso encubierto; Oskar se ve involucrado en varias muertes; Smith está recluido en un reformatorio; etc.

El contenido más claramente religioso —en realidad irónicamente religioso, o incluso anti-religioso— está incluido en *BT*: la identificación establecida entre Oskar y Jesucristo, de igual modo que la relación lúdica descrita entre Oskar y Satán ejemplifica de forma plástica el contacto existente entre el pícaro y el mundo de la religión y la moral. Por otro lado, las connotaciones religiosas en la experiencia artística de Felix Krull y Gulley Jimson ofrecen otra vertiente lúdica de la cuestión religiosa. Como todos los valores establecidos, el pícaro del siglo XX cuestiona la religión y la moral desde una perspectiva lúdica, ofreciendo una crítica distinta a la novela picaresca tradicional.

La imagen social del pícaro del siglo XX evoluciona al igual que la del pícaro tradicional: de la marginalidad pasa a un periodo de adaptación a la convención predominante, para volver a una imagen marginal. El efecto, aún en el siglo XX, continúa siendo la marginalidad social en última instancia, aunque la causa no es siempre de una índole social. Oskar Matzerath evoluciona como una figura marginal —alienación en última instancia ejemplificada por su condición de paciente psiquiátrico— por propia voluntad y por causas filosófico-intelectuales, mientras en la fase de necesidad material y social de Felix Krull se combinan causas económico-sociales y cognitivas. El abismo existente entre el entorno y estos dos pícaros radica en

mayor medida en la particular cosmovisión de ambos individuos y en su iniciativa autoaisladora que en una primera marginación por parte del mundo exterior. Gracias a sus estrategias, ambos pícaros logran acomodarse satisfactoriamente de acuerdo con su actitud vital y social ante la sociedad existente, siempre en un nivel más acomodado que Gulley Jimson, Smith, Aniceto Hevia y Lázaro de Ledesma.

La automarginación del pícaro del siglo XX está relacionada con la desaparición del arrepentimiento en la trayectoria social y moral del pícaro más moderno. Las convicciones del protagonista de la narrativa picaresca del siglo XX permanecen inalteradas en el transcurso de su vida, incluso en su presente como narrador. El narrador picaresco del siglo XX no manifiesta su intención de cerrar la etapa pasada e iniciar una nueva vida con nuevos valores morales: la posibilidad de un nuevo comienzo también se presenta en el relato del pícaro del siglo XX, pero sin el valor de un renacimiento moral. Oskar y Smith superan un periodo de cautiverio en un centro psiquiátrico y correccional respectivamente, pero el renacimiento experimentado poco tiene de moral, social o espiritual en un sentido tradicional. La experiencia del pícaro sirve en el siglo XX para la formación de una moral propia, para un mayor distanciamiento respecto a los valores promulgados por el entorno.

Este crecimiento moral experimentado por el pícaro del siglo XX lo conduce a una actitud aún menos convencional como consecuencia de la reafirmación de sus convicciones originales. A diferencia del autobiógrafo picaresco tradicional, ni Oskar Matzerath, ni Felix Krull, ni Gulley Jimson, ni Smith, ni Lázaro de Ledesma, ni, por último, Aniceto Hevia, esperan alcanzar aceptación social, ni siquiera justificación ante una condena social y moral, con su relato autobiográfico. El pícaro de *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR*, *NADLT* e *HL* posee el mismo carácter anticonvencional del pícaro tradicional. Este rasgo del protagonista, sin embargo, no está considerado por el narrador como un obstáculo para sus aspiraciones, sino antes bien como un mérito para poder convertirse en héroe para el público. El antihéroe no tiene oportunidad de ser reconocido como modelo literario e intelectual positivo en el siglo XVI y XVII, sin embargo se convierte en el verdadero héroe en el siglo XX. Debido a esto, la actitud del narrador picaresco respecto a su pasado ha sufrido una transformación hasta el siglo XX, por lo que el

pícaro narrador de este último siglo se reafirma en su amoralidad y marginalidad social heredada y ejercida conscientemente. El pícaro del siglo XX posee unas aspiraciones distintas al tradicional cuando se dispone a escribir su autobiografía: su objetivo es principalmente convertirse en una figura artística.

Destacada tensión filosófica e intelectual.

Cuando la clara frontera social y moral entre el pícaro protagonista y narrador se diluye, se da paso a polaridades surgidas en otros ámbitos y entre otros puntos cronológicos en la vida del pícaro. La tensión entre el *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* de la narrativa picaresca del siglo XX se concreta en otra serie de tensiones inexistentes en la picaresca tradicional.

La tensión entre el plano de la historia y el relato —entre el *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich*— incluso puede ser trasladada exclusivamente al plano de la historia, como en el caso de *HM*, donde se compensa de este modo la gran proximidad temporal existente entre el narrador autobiográfico y el punto de partida seleccionado para el relato retrospectivo. El pícaro Jimson opta por ofrecer las enseñanzas de su experiencia a un aprendiz más joven, por lo que el papel desempeñado por el narrador de la novela picaresca tradicional —la exposición de un ejemplo negativo como advertencia de las consecuencias— es retomado por el personaje dentro del mundo ficcional de la historia. La finalidad didáctica de las conversaciones mantenidas con el aspirante a artista es puesta de relieve mediante la recurrente oposición entre el pasado de inconsciencia y el presente de madurez. Cuando el maduro Gulley Jimson ofrece al joven Nosy su propia experiencia y desgracias del pasado como ejemplo a evitar, se está concretando de forma desplazada la tensión de la novela picaresca tradicional.

En *BT* tiene lugar otro tipo de desplazamiento de la tensión entre los dos yo de la novela. En realidad en la novela de Günter Grass se desarrollan dos historias paralelas, con sus consiguientes líneas temporales y espaciales: al proceso experimentado por Oskar desde su nacimiento hasta su ingreso en el sanatorio (*erlebendes Ich*) se le superpone la evolución del recluso Oskar (*erzählendes Ich*) respecto a su pasado en el mundo exterior, su presente aislado cómodamente en una celda psiquiátrica y un futuro

incierto. La tensión se establece al fin y al cabo entre dos figuras que experimentan (dos *erlebende Ich*).

El desplazamiento del foco de la tensión entre el *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* obedece a la actualización del pícaro como figura del siglo XX. Ha quedado constatado que la evolución social y moral del pícaro permanece en un segundo plano en la narrativa picaresca del siglo XX, mientras el narrador enfoca con especial atención su trayectoria intelectual, filosófica, estética y artística. Este nuevo enfoque da como fruto una tensión filosófica e intelectual entre el sujeto que experimenta y el que narra. Los logros alcanzados por el pícaro en el siglo XX se miden por su capacidad intelectual, filosófica y artística: los méritos proclamados por los narradores pertenecen a distintos campos de conocimiento y desarrollo mental, sensual e imaginativo. Éstos son habilidades necesarias para una plena existencia, desde su punto de vista. La base común de la tensión entre el protagonista y narrador, tanto de las novelas picarescas tradicionales como de las obras narrativas estudiadas, remite al conocimiento del mundo y a la capacidad por formular su conocimiento en su relato autobiográfico. La experiencia picaresca del siglo XX no desemboca en lecciones morales y sociales, sino en un aprendizaje de supervivencia, no sólo económica y social, sino también intelectual y filosófica. La yuxtaposición del *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich*, por tanto, revela esta distancia filosófica e intelectual. El narrador picaresco del siglo XX da muestras de haber formado un pensamiento propio, con signos de existencialismo, esteticismo, y otras corrientes filosóficas en cada caso. En definitiva, el *erzählendes Ich* ofrece un significado filosófico y/o artístico al caos que observa.

9.1.2. Relación entre el narrador autobiográfico y su entorno social.

En la novela picaresca confluyen la relación establecida entre el protagonista y su entorno del pasado, por una parte, y la relación entablada por el narrador con su entorno social del presente, por otra. Ambas vertientes conforman la identidad del narrador autobiográfico en la novela picaresca. Por otra parte, la forma de abordar su pasado determinará en la picaresca tradicional su relación futura con el entorno de su presente: la integración de Guzmán de Alfarache a una vida “respetable” tras su larga estancia en

galeras, por ejemplo, pasa inevitablemente por su acto de confesión y arrepentimiento presentado en forma de autobiografía.

La defensa y justificación de su existencia como tipo social se convierte en un objetivo primordial del narrador picaresco tradicional en sus alusiones al pasado. La autobiografía, especialmente su final, puede ser interpretada como un acto de reconciliación entre el sujeto que experimenta y el sujeto que relata e interpreta. El pícaro narrador ha tratado de combinar, por su parte, dos polos difícilmente reconciliables: el narrador picaresco de los siglos XVI y XVII se dispone a explicar cómo de sus actos legal, social y moralmente condenables ha llegado a convertirse sorprendentemente en la figura integrada y respetable que afirma ser en el presente. La gran dificultad del autobiógrafo picaresco tradicional consiste en mantener durante todo el relato esta tensión entre su identidad del pasado y su nueva identidad del presente y al final unir coherentemente la evolución del pasado con la situación y la imagen del presente.

El narrador del siglo XX no se halla —o no se siente— bajo esta presión social, moral y literaria, por lo que no precisa este distanciamiento de su identidad del pasado. El término que puede definir la relación establecida entre el narrador y su entorno del presente sería admiración, o cuando menos curiosidad estética, por parte del entorno hacia el narrador. El narrador no precisa insistir en su inferioridad de condiciones, sino que es pertinente destacar su superioridad respecto al entorno. El objetivo de presentarse como un individuo atípico de condiciones especiales en términos intelectuales, artísticos o filosóficos asimismo determina la relación expuesta por el narrador con su pasado: el foco de atención no es ya el momento de la reforma, sino la pervivencia de dicha peculiaridad, la conservación de los rasgos más innatos. El pícaro del siglo XX sigue reconociendo en sus actos del pasado su actitud del presente ante la vida, y viceversa: el narrador relaciona de forma abierta sus actos y pensamientos del presente con la ideología desarrollada desde su infancia. En esta abierta intención se reconoce en gran parte al narrador picaresco del siglo XX. El relato picaresco del siglo XX muestra los hilos de unión que perviven bajo la tensión entre el *erlebendes Ich* y el *erzählendes Ich*, cuando el narrador tradicional ha dedicado grandes esfuerzos a ocultarlos. En esta nueva

etapa del siglo XX, por tanto, la picaresca presenta la tensión inherente al relato de una autobiografía, distancia suficiente para poder demostrar que ha existido un proceso desde el comienzo de la vida hasta el final del relato: la interpretación realizada de ese proceso por el pícaro narrador, en cambio, tiene unas características menos integradoras y más subversivas.

Por otra parte, siguiendo la línea tradicional, el relato de las obras picarescas del siglo XX se caracteriza por la particular interpretación del mundo, la vida y el comportamiento humano. *LT*, *GA*, *VB* y sus sucesores introdujeron en su momento una visión sorprendente de la sociedad y la realidad, sobre la base de las convenciones sociales, culturales y literarias existentes. En el siglo XX el conocimiento adquirido tras el proceso vital ha trascendido el plano social y moral del antecesor de los siglos XVI y XVII. Ahora los conocimientos proclamados por el pícaro alcanzan distintas dimensiones (metafórica, filosófica, mítica, etc.), tal como el panorama social, cultural y literario del momento lo permite e incluso exige. Ello supone que el *erzählendes Ich* de la narrativa picaresca del siglo XX ha adquirido un conocimiento y una aptitud discursiva correspondiente a dichas dimensiones.

La tensión entre el *erlebendes Ich* y el *erzählendes Ich* en *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR* y *HL* comparte con el paradigma picaresco tradicional la experiencia y madurez personal del narrador. El pícaro del siglo XX como personaje continúa teniendo una visión más limitada del mundo, mientras que el narrador ofrece una visión aglutinante. Esta visión aglutinante está enmarcada en la picaresca tradicional en un acto social y moral de reconciliación con el entorno. Los narradores de *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR* y *HL*, por su parte, se distancian del *erlebendes Ich* al aglutinar sus experiencias en una interpretación de sí mismos, de la vida, el mundo y el ser humano en la que plasman con una más abierta intencionalidad que el narrador picaresco tradicional las incoherencias ocultas a primera vista y el mecanismo fragmentario del mundo. El narrador en la picaresca del siglo XX, no obstante, no presenta la intención de reconciliarse con el mundo, sino de reafirmarse en su posición subversivamente privilegiada.

9.1.3. Innovaciones en el plano espacio-tiempo: ampliación y fragmentación.

El cambio de la actitud del narrador picaresco del siglo XX respecto a su pasado y respecto a su labor como autobiógrafo tiene su correlato en nuevos rasgos narrativos introducidos en el relato o aspectos secundarios desplazados al centro. El campo cronológico abarcado por la acción principal del relato picaresco tradicional es generalmente sometido a una reducción en los ejemplos de la picaresca del siglo XX. El relato se concentra bien en los muy tempranos años del protagonista (*LLDR*, *HL*, *FK*) o, por el contrario, en los últimos de su vida (*HM*). *NADLT* y *BT* se aproximan en mayor medida al modelo picaresco en el espacio temporal incluido en la narración; sin embargo, mientras *NADLT* se limita a reproducir el modelo ofrecido por *LT*, *GA*, *VB* y sus sucesores de los siglos XVII, *BT* con su desarrollo explícito de la línea temporal correspondiente a la redacción de la autobiografía de Oskar Matzerath amplía y replantea la estructuración temporal tradicional de la novela picaresca.

Frente al casi total silencio del narrador en lo referente a sí mismo y al tiempo de la narración, el pícaro del siglo XX explicita, total o parcialmente, la situación física y el contexto desde el que narra. *BT* se convierte en el ejemplo más evidente, pero el mismo fenómeno es observable en *HM* y *LLDR*. La inclusión del plano del narrador como un segundo plano de acción propicia, en un principio, la oportunidad de una tensión más evidente entre el sujeto que actúa y el narrador que relata: si el narrador tradicional de la novela picaresca establece explícitamente —mediante declaraciones de reforma, arrepentimiento y culpabilidad— la distancia entre su pasado y su presente, la tensión en la del siglo XX debe ser inferida por el propio lector a través de la observación de la forma de narrar y las acciones del narrador en su entorno. Este esfuerzo es requerido especialmente en *FK* —donde la narración es interrumpida de forma abrupta—, *HL* y *NADLT*, pues no se especifica la situación del narrador. El narrador picaresco del siglo XX se encuentra, en cualquier caso, más próximo al lector.

La ruptura con la sucesión cronológica lineal, apreciable tanto en *BT*, *HM* y *LLDR* como en *HL*, motiva la existencia de varios planos paralelos e incompletos —por

ello en cierto sentido fragmentarios — dentro de la acción. La situación del inicio del relato autobiográfico pasa a ser en algunos casos, no la historia familiar previa al nacimiento del protagonista o el momento mismo del nacimiento, sino otro momento vital posterior desde el que arranca la acción narrada, con puntuales analepsis que informan al lector del pasado más remoto. Esta complejidad de la elaboración temporal —con su consiguiente omisión de determinados momentos, ampliación de la información sobre el entorno físico, social y emocional del narrador, disociación de planos más coherentemente expuestos por el narrador picaresco tradicional y alusión al incierto futuro en términos más emocionales, intelectuales y filosóficos— convierte la narración del pícaro del siglo XX en una labor más abiertamente expuesta como misión no sólo informativa, sino también estética.

Esta misión informativa y estética se encuentra unida en cada caso a un espacio significativo. Si el periodo abarcado en las labores de narración está alejado en el tiempo de aquel pasado narrado, el espacio físico en el que el narrador se encuentra también representa un aislamiento. La descripción de la situación del narrador coincide en las obras seleccionadas, en cuanto que todos ellos —Oskar Matzerath, Gulley Jimson y Smith— se encuentran en un espacio geográfico y social aislado cuando redactan su autobiografía. La alienación física, social y emocional está retratada como un estado deseado dentro de las circunstancias adversas. Todos ellos están marcados por una etiqueta social principalmente elegida por voluntad propia: loco, ladrón o artista visionario, los narradores impulsan la marginación como posicionamiento cómodo para su relato. El relato de Oskar se convierte en una declaración precisamente de su lucidez frente a la locura del mundo; por tanto, su reclusión, en principio interpretable como un estado carente de libertad, se convierte en el único espacio de libertad. Su estancia en el sanatorio está reflejado como un refugio. De igual modo, Smith y Gulley Jimson escriben su relato en espacios considerados como refugios por ellos, aunque a primera vista pueden ser concebidos como espacios hostiles.

9.2. ESTRUCTURA EPISÓDICA.

9.2.1. Fragmentación cronológica junto con unidad temática y estructura circular

La sucesión cronológica lineal de acciones, de la picaresca tradicional, se abre a las innovaciones producidas en la narrativa del siglo XX y unidas al cambio producido en la concepción del tiempo y de la realidad. La acentuación en la sensación caótica de la realidad y de la fragmentación del relato están en contacto directo con las nuevas técnicas difundidas por el *modernism*.

El principio de sucesión cronológica discontinua para la disposición de los episodios sigue presente en la narrativa picaresca del siglo XX, aunque no se mantiene en el transcurso de todo el relato. Esta sucesión cronológica puede ser interrumpida por anécdotas referentes al plano del narrador o por pasajes analépticos que revelan un pasado remoto y oculto hasta el momento. La interrupción puede ser un salto puntual en el tiempo o puede desarrollar una acción prolongada, abriendo de ese modo otra sucesión de episodios. Los episodios o series de episodios analépticos vuelven a aludir a la línea central de acción, de manera que el relato mantiene un eje principal que proporciona coherencia a los episodios individuales. En general, es constatable de todos modos que el universo ficcional de las obras picarescas del siglo XX se va fragmentando y multiplicando a medida que la sucesión lineal se rompe. La vida del pícaro no es percibida como una evolución lineal, sino como un conjunto de trazos que empiezan y no terminan. La labor del narrador es apreciable en la misión de enlazar diversos trazos a fin de que al final del relato se haya formado un mosaico narrativo y temático.

En la novela picaresca tradicional la elaboración narrativa de cada episodio se caracteriza por la detallada motivación del sufrimiento y el marco general está marcado por un constante principio de causa y efecto. De este modo, tanto Lázaro, Guzmán y Pablos, como Simplicius y Moll Flanders justifican paulatinamente sus acciones individuales como respuestas ante el sufrimiento, para justificar así su comportamiento en el transcurso de toda su vida. La narración del pícaro del siglo XX no sigue esta

tendencia. En realidad, el principio de causa y efecto pierde su relevancia en la versión más moderna de la novela picaresca debido a la desaparición del marco de la confesión. La transgresión del pícaro del siglo XX se debe en menor medida a la agresión del exterior que a un temperamento peculiar. La cosmovisión del siglo XX propicia un relato que se despoja de una interpretación causal de la realidad, para sugerir una interpretación caótica de la realidad.

El caos de la acción está contrarrestado por la orientación circular apreciable en cada episodio: el narrador picaresco del siglo XX sigue conciliando polos opuestos, intenta destacar, por una parte, la imposibilidad de sistematizar la experiencia en el mundo, para, por otra parte, plasmar implícitamente la circularidad de cada acontecimiento de la vida. La circularidad de cada episodio permanece, por tanto, al igual que en la etapa tradicional sujeta a una interpretación de la misma como una estructura basada en el “ritmo de Sísifo”. El ritmo de Sísifo en la novela picaresca tradicional se une a la estructura tripartita consistente en la entrada en un nuevo entorno físico y social, un error o golpe negativo de la fortuna y la expulsión social y física de dicho nuevo entorno (Ortiz Taylor 1977: 218). Este círculo vicioso no se abre a nuevas posibilidades en el transcurso de la vida narrada, a pesar de la variedad de experiencias, lugares y personajes conocidos en el camino.

El pícaro del siglo XX experimenta este mismo ritmo de Sísifo, puesto que también avanza hacia metas impuestas desde el comienzo de su vida, para comprobar la cerrazón del entorno ante sus aspiraciones individuales. No obstante, la continua relativización de hechos y pensamientos imposibilita la proximidad con el drama o un pesimismo totalmente trágico: la reacción del pícaro del siglo XX tiende en mayor medida a una salida lúdica, o en todo caso, a una interpretación lúdica de los hechos diarios.

Las distintas unidades de acción y temáticas, presentadas en forma de episodios individuales, están organizadas en una estructura circular, por lo que la posición final del pícaro sigue siendo similar al descrito al inicio del relato. El final de una autobiografía ha sido descrito como el cierre de un círculo, cuando el sujeto que experimenta y el yo autobiográfico se reúnen en una misma figura. La acción episódica

al final de un texto narrativo picaresco refleja también en el siglo XX una cohesión comparable al cierre de un círculo, en este caso no sólo de acción, sino también temático. El protagonista de los ejemplos picarescos estudiados en el siglo XX se dispone a iniciar una nueva andadura: ya sin tonos religiosos y morales, el narrador picaresco del siglo XX apunta a un nuevo comienzo, a un nuevo nacimiento. Por tanto, al igual que en la picaresca tradicional, el narrador consigue, no sólo cerrar un círculo, sino también abrir una nueva puerta.

9.2.2. Episodios tipificados: contribuciones en las distintas fases vitales picarescas.

Genealogía: variadas marginalidades familiares.

La procedencia del protagonista, es decir, sus antecedentes familiares y sociales, está explícitamente presente, tanto en el relato de Oskar Matzerath, Felix Krull y Gulley Jimson, como en *LLDR*, *HL* y *NADLT*. La trayectoria personal del protagonista está puesta en contacto con los rasgos de su familia: Oskar, Felix, Gulley, Smith, Aniceto y Lázaro de Ledesma no son presentados como individuos radicalmente aislados, independientes de su entorno, sino como en parte producto y en parte excepción de dicho entorno familiar y social. De igual modo que el pícaro tradicional, el protagonista de la picaresca del siglo XX es transgresor por herencia y actitud e intentará cambiar el destino esperable tras dichos antecedentes.

En el siglo XX la marginalidad del pícaro se ha extendido a estratos sociales más elevados: en algunos casos la situación familiar es de un aparente bienestar económico y social (como en *FK* y *BT*), mientras que en otros relatos seleccionados la necesidad económica y la marginalidad social, se asemejan en mayor medida a la situación familiar de la picaresca tradicional (*HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT*). En todo caso, la familia del pícaro del siglo XX también pertenece a un estrato social característico de su sociedad coetánea y especialmente representativo de los procesos sociales y morales que se desarrollan en ese tiempo: se trata de una genealogía que por sus características sociales y morales refleja de forma especialmente clara la inestabilidad, como en el caso

de la familia burguesa alemana arruinada de principios del siglo en *FK*, el pequeño comerciante del periodo nacionalsocialista y la posguerra alemana en *BT*, el proletario inglés de los años 50 en *LLDR*, la familia de un artista desprestigiado tras unos primeros años de reconocimiento artístico y social en *HM*, etc. Aun el bienestar económico de la familia Krull o Matzerath está empañado, tanto por la marginalidad moral y social sufrida en su entorno, como por la información facilitada por el narrador respecto a su pasado familiar. La genealogía familiar empaña también en el siglo XX la apariencia presente de respetabilidad.

Un caso destacable será el de la familia Matzerath: parece no mantener ningún conflicto con su entorno social y, sin embargo, Oskar descubre al lector las trazos más viles de la genealogía familiar. En este caso, el papel de Oskar respecto a su genealogía familiar es opuesto al pícaro tradicional. El pícaro tradicional ofrece una visión normalizadora de las peculiaridades sociales, delictivas y morales de su familia e insiste en las injusticias sufridas por la misma debido a las condenas de la sociedad. Explica su propia trayectoria, en parte, como consecuencia de dicha realidad familiar. Oskar, por el contrario, revela los secretos que se ocultan bajo la apariencia respetable y convencional de su familia y se presenta a sí mismo también como una figura compleja, con secretos inadvertidos por su entorno, pero revelados al lector.

La marginalidad legal del pícaro del siglo XX incluye actividades condenables más sutiles, sofisticadas y/o exóticas. Entre los ejemplos analizados se hallan historias familiares marcadas tanto por la delincuencia como fuente total o parcial del ingreso económico (*HL*, *FK*, *LLDR*) como por la marginalidad provocada por la naturaleza o comportamiento de un miembro de la familia (actividad artística censurada del padre en el caso de *HM*, actividad incendiaria del abuelo en el caso de *BT*).

Tanto la figura materna como la imagen del padre están cubiertas por una dudosa moralidad y una actividad económica que raya la transgresión. La marginalidad de la figura materna, no obstante, varía en los ejemplos analizados, mientras la figura paterna muestra un mismo esquema de comportamiento. Asimismo, la relación emocional establecida entre el pícaro y su familia ofrece varias posibilidades en el siglo XX. Oskar establece una distancia similar respecto a Alfred y Agnes Matzerath por su

comportamiento moral, mientras expresa su afinidad con Jan Bronski, el supuesto padre ilegítimo del protagonista. Mediante el recuerdo de las imágenes presenciadas encaramado bajo las mesas, el narrador describe principalmente las piernas de Alfred Matzerath, Jan Bronski y Agnes Matzerath bajo la mesa, pero termina describiendo escenas del triángulo amoroso, con pasiones ocultas, relaciones ilícitas, y encuentros furtivos que revelan los instintos más bajos, miedos y debilidades, tanto de la figura paterna como de la materna. En una línea similar y al contrario que Gulley Jimson y Aniceto Hevia, la presentación genealógica por parte de Felix Krull y Smith se caracteriza por una actitud distante hacia la figura materna: aunque el padre represente el papel marginal de la familia, con su incursión en el mundo del delito, la madre lleva a cabo acciones condenadas de forma más estricta por el narrador retrospectivo.

Protagonismo de la orfandad emocional.

La infancia, tanto del pícaro tradicional como del más moderno, se ve interrumpida repentinamente. El motivo de la orfandad se convierte en el primer paso para la concreción del gran tema picaresco de la soledad vital: la orfandad representa en la novela picaresca tradicional la primera consciencia por parte del niño de su soledad en el mundo, sensación acentuada cuando emprende el viaje de dolorosas y pocas veces material y socialmente provechosas aventuras en el que consiste su vida. En el pícaro del siglo XX es posible apreciar signos de desengaño y consciencia de su soledad incluso antes de su situación de orfandad, pero este cambio vital —desde la estabilidad familiar a la soledad del huérfano— se presenta también como el punto de partida de su vida como individuo independiente.

El carácter precoz o extraordinario del pícaro del siglo XX permite con frecuencia su parcial maduración y desengaño antes de la situación de orfandad: en el pícaro del siglo XX se produce la disociación entre orfandad familiar y orfandad emocional. En algunos casos el niño da muestras de una orfandad emocional que más tarde se verá confirmada con la situación de abandono, mientras que en otros casos la soledad y orfandad emocional no van acompañadas de una soledad física. La tendencia a la soledad y su consciencia de orfandad surge en Felix Krull mucho antes de la muerte

de su padre y de la crisis familiar, hechos que confirmarán y precipitarán su soledad física. Asimismo, la concepción de soledad de Oskar, así como su sensación de desamparo o alienación por parte de sus padres, llega antes que su condición real de huérfano, condición que, por otra parte, no implica en su caso una soledad física; el aislamiento intelectual y emocional del protagonista de *BT* contrasta con su entorno familiar protector que nunca abandona al niño de crecimiento interrumpido. Aunque en *HL*, *LLDR*, *NADLT* y *HM* se respeta la consecución cronológica de orfandad e iniciación en el mundo, su mayor madurez al inicio de su vida independiente permite deducir una orfandad emocional.

La movilidad geográfica y social unida a la nueva condición de orfandad pervive en los ejemplos del siglo XX. La disolución familiar y la necesidad económica impulsan a Krull a emprender un viaje en primer lugar a Francfort y más tarde a París. La marginalidad social, incluso legal, implicada por la vida familiar disipada y actividad artística de Gulley Jimson provocan su constante movilidad por necesidad o voluntad propia. La soledad de Smith está directamente relacionada con su abandono del hogar para ingresar en el correccional en el que inicia su relato autobiográfico. Aniceto Hevia se ve obligado a salir al mundo por necesidades económicas, tras asistir a la muerte de la madre, el apresamiento del padre y el abandono del hogar por parte de sus propios hermanos; y, por último, Lázaro de Ledesma es acogido por una familia tras el abandono por parte de la madre, antes de que él mismo decida abandonar dicho hogar de acogida para mejorar su situación material.

Oskar Matzerath se convierte en el único ejemplo del siglo XX que inicia su andadura por la vida independientemente de su condición de huérfano y de una movilidad geográfica condicionada por el primer factor de orfandad: su soledad radica en una causa ajena a su orfandad y su conocimiento y experiencia de la vida no se desarrollan en los viajes, sino mediante la observación desde su escondite bajo las faldas de la mesa camilla de su hogar. Oskar no necesita emprender un camino solo, aunque más tarde lo haga, para reafirmar su individualidad y soledad: representa al pícaro solitario rodeado de multitud, así como al pícaro afincado que accede a muy variados entornos. Por tanto, en *BT* se escinde más claramente la soledad emocional de

la meramente física y se concreta de una forma más compleja la misma situación de soledad y desamparo emocional.

En el siglo XX se asiste a una mayor distinción de los variados niveles de la existencia y de la naturaleza del protagonista: la orfandad del pícaro en el siglo XX influye sólo en algunos aspectos del personaje y el desamparo emocional surge, no sólo a raíz de su separación familiar, sino por anteriores experiencias que le revelan su soledad.

Iniciación: experiencia de menor corporeidad y mayor esteticismo.

La traumática iniciación del pícaro tradicional posee connotaciones y secuelas, tanto físicas y psicológicas como sociales y filosóficas. Por norma ésta consiste en la primera experiencia dolorosa producida tras el abandono del hogar familiar: se convierte en el primero de los muchos choques sufridos con el entorno, pero significativo además porque, tras esta iniciación, el pícaro toma conciencia de su propia situación en el mundo, así como de su inferioridad frente a su entorno.

Felix Krull, Oskar Matzerath, Gulley Jimson, Smith, Aniceto Hevia y Lázaro de Ledesma rememoran una experiencia en especial como el hito que marca su nueva concepción del mundo y de la existencia. Sin embargo, en el siglo XX varía el momento de la iniciación así como su conexión con el abandono de hogar. Mientras Aniceto y Lázaro de Ledesma siguen la línea tradicional con su iniciación en el maltrato físico y emocional, Oskar y Felix alcanzan una clara consciencia sobre los principios que rigen el mundo mediante experiencias infantiles en el seno de la familia.

El episodio de la iniciación en la picaresca tradicional impulsa al pícaro a la sistematización de sensaciones y experiencias en la vida. La iniciación es el primer paso para el conocimiento del entorno y de sí mismo, como ser físico, social, moral, intelectual y emocional. Como primera experiencia traumática, la iniciación estará concentrada en la parte corpórea del pícaro, mientras que siguientes experiencias lo guiarán en el conocimiento de sí mismo en las demás facetas. El conjunto de conocimientos parciales se produce en la picaresca del siglo XX de forma caótica y simultáneamente. El pícaro del siglo XX trae consigo un convencimiento previo sobre

la complejidad del mundo, de la vida y del ser humano. Ya no es necesario el proceso desde el mundo concreto hacia lo abstracto, ni el paso desde el cuerpo a la mente, ni la conexión entre la materia y el espíritu. A grandes rasgos, y a excepción de Aniceto y Lázaro de Ledesma, la iniciación del pícaro del siglo XX abarca un campo más amplio y abstracto que en la etapa tradicional. La naturaleza física de la iniciación ya no está concebida como primer paso imprescindible para el conocimiento de sí mismo y del mundo, sino como convencimiento de que la materia y el cuerpo son la base —en conjunción con una infinidad de elementos— de la existencia.

El narrador de las obras picarescas del siglo XX señala como iniciación un episodio de observación, más que una experiencia de protagonismo propio. Mediante la mera observación de una determinada escena —expuesta además frecuentemente como una experiencia estética— alcanza en algunos casos el conocimiento que el pícaro tradicional ha adquirido a consecuencia del dolor. Dotado de una mayor capacidad intelectual y observadora, las escenas seleccionadas por el narrador como responsables de su aprendizaje en la vida poseen un menor dramatismo que en la picaresca tradicional. Quizá debido a este cambio de enfoque respecto a la iniciación por parte del narrador retrospectivo, existen estudios en los que se afirma que el relato del pícaro del siglo XX carece de un episodio concreto de iniciación; otros estudios, en cambio, defienden que la experiencia del pícaro en el siglo XX es una continua iniciación (Schleussner 1969: 76).

El valor de la iniciación es relativizado en la trayectoria picaresca del siglo XX y el narrador, además, ha renunciado a explotar la impresión de sufrimiento y dolor como instrumento para provocar la compasión del receptor: el episodio iniciático está presentado en la picaresca más moderna como una experiencia significativa emocional, intelectual y/o estética, pero no siempre como un hito. La cronología de la iniciación en la vida picaresca ha sufrido un desplazamiento, mientras que su significado para el pícaro ha trascendido el nivel del dolor físico y social.

Maestros: modelos picarescos del siglo XX.

Debido a la peculiar naturaleza del pícaro en el siglo XX, el concepto de aprendizaje adquiere otros tintes en la trayectoria del protagonista, y por consiguiente, la figura del maestro se corresponde con dicho aprendizaje. Los maestros en la picaresca tradicional se caracterizan por su superioridad en experiencia, maldad y posición social. La relación establecida entre los maestros y el pícaro se basa en el poder y la autoridad, que el pícaro intentará minar. El maestro representa, por tanto, en la picaresca tradicional, por una parte, una fuente necesaria de experiencia y conocimiento y, por otra parte, la imagen de los obstáculos que el pícaro debe ir venciendo en su camino al medro. Tras un periodo de aprendizaje, el protagonista de la novela picaresca emprende un proceso de superación de su maestro.

El aprendizaje del pícaro en el siglo XX presenta una evolución más compleja y bifurcada que la línea continua y progresiva facilitada por los maestros y seguida por el pícaro tradicional. El conocimiento del pícaro más moderno se produce de una forma más caótica, o por lo menos el narrador autobiográfico no transmite dicho conocimiento de una forma ni sistemática ni progresiva. La superioridad del maestro picaresco en experiencia y sabiduría sigue vigente en el siglo XX, no así la superioridad en posición social, poder o autoridad. La sabiduría y conocimiento valorado por el narrador picaresco han sido adaptados al modelo de inconventionalismo del siglo XX: el maestro representa una figura más abiertamente marginal, con un conocimiento menos convencional y unos principios menos adecuados a la sociedad. El maestro picaresco del siglo XX no enseña al pícaro la parte más negativa de la sociedad ni a atenuar los rasgos más antisociales para poder sobrevivir en la misma, sino que destaca precisamente el valor de la originalidad, de la marginalidad: junto al maestro el pícaro del siglo XX desarrolla la parte más fantástica, menos convencional, adquiere una interpretación no convencional de la realidad y se convence de que ésta es la verdadera interpretación. Entre los maestros del siglo XX ya no se encuentran profesores, clérigos, alguaciles, filósofos o militares, sino que pertenecen al ámbito del arte, del espectáculo, del delito, etc.: Felix Krull señala como sus maestros tanto a figuras paternas

condenadas social y moralmente como a la prostituta Rozsa, con quien aprenderá las claves de la seducción erótica; Oskar Matzerath señala como su maestro más influyente al enano Bebra, miembro del circo al que el mismo Oskar acabará uniéndose: con la misma condición física y el mismo talante inconformista, Bebra lo introduce en el mundo marginal exótico del circo y en una serie de estrategias encubiertamente destructoras; Gulley Jimson considera, por una parte, a la pícaro Sara como alma gemela y modelo de astucia, y, por otra parte, alude al artista William Blake como ejemplo creativo; y Aniceto Hevia recopila aprendizajes de vagabundos, emigrantes y caminantes. Estos maestros llevan al pícaro del siglo XX a una marginalidad en menor grado social y legal, y, en cambio, en mayor contacto con la atractiva marginalidad artística, con el concepto de la vida como espectáculo, y con la concepción del delito como reto intelectual y estético.

Marginalidad múltiple como posición final deseada por el pícaro.

Bajo las afirmaciones optimistas del narrador picaresco tradicional sobre su presente se entiende una situación social dudosa, se sugiere una posición marginal presentada por el narrador como una situación deseada y planeada. En esta actitud del narrador radica la ambigüedad típica del medro en el pícaro tradicional. El pícaro narrador del siglo XX trata abiertamente su marginalidad final y realmente la expone como la posición más cómoda. La ambigüedad del pícaro más moderno consiste en que encuentra el lugar más ideal en una posición considerada negativa por la sociedad.

Desde el sistema de principios del pícaro más moderno, su situación final marginal presenta muchas más ventajas que cualquier otra posición en el mundo. Oskar describe su estancia en el sanatorio como una vuelta deseada al estado fetal; Smith se encuentra oculto tras haber cometido un nuevo robo, satisfecho por haber escapado de la autoridad, Aniceto Hevia se dispone al final del relato a abandonar los márgenes de la capital para emprender un viaje en busca de trabajo.

Los trabajos seleccionados como picarescos del siglo XX poseen un mismo rasgo en común respecto al final del relato: en todos ellos la última imagen del pícaro se corresponde con un individuo situado en un lugar apartado y cerrado. Existe un

correlato entre la posición geográfica y la social, intelectual y emocional del pícaro al final de su relato. Esta marginalidad múltiple es, a diferencia de la picaresca tradicional, una opción relativamente deseada en la mayoría de los casos: a excepción de Lázaro de Ledesma, ya fallecido al final de la novela, y Gulley Jimson, víctima de un ataque al corazón y en estado crítico, los demás pícaros del siglo XX se encuentran en una posición límite entre la integración y la persecución, sin embargo, por iniciativa propia. El pícaro más moderno ha optado por su posición tras barajar diversas posibilidades: tras juzgar el mundo desde su trayectoria, ha decidido permanecer donde está. La marginalidad de Oskar, Felix, Jimson, Smith, Aniceto y Lázaro de Ledesma es deseada. Un posicionamiento tradicionalmente observado como consecuencia de situaciones adversas o comportamientos no aceptados por un sistema se presenta en la picaresca del siglo XX como única situación deseable para el pícaro en el mundo que lo rodea.

9.3. EL PÍCARO EN EL SIGLO XX.

9.3.1. Innovaciones en la caracterización física, psicológica y social del pícaro en el siglo XX.

Al igual que el pícaro tradicional, la naturaleza del protagonista respectivo de *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT* se define en el proceso dialéctico con el entorno. Su aguda observación y sus encuentros conflictivos con el entorno irán formando la figura de Oskar, Felix, Jimson, Smith, Aniceto y Lázaro de Ledesma. Cada experiencia traumática en el mundo contribuye a una nueva lección aprendida, de acuerdo con la cual el pícaro irá modificando —afinando y perfeccionando, en realidad— su comportamiento respecto a la sociedad y sus semejantes. La dialéctica mantenida entre el pícaro y su entorno se basa en la distancia cualitativa existente entre ambos.

El pícaro del siglo XX destaca, en mayor medida que el pícaro tradicional, por sus rasgos más contundentes, incluso antes de su primer contacto con el entorno. En su relación con el mundo, el pícaro del siglo XX destaca tanto por su genealogía marginal como por su naturaleza peculiar. El pícaro más moderno presenta una serie de rasgos, físicos y psicológicos principalmente, que establecen una diferencia con el resto de sus

semejantes incluso antes de su viaje en solitario. No está retratado como exclusivo producto de unas circunstancias adversas, sino que su fisonomía peculiar ya destaca antes de enfrentarlo a su entorno.

Rasgos físicos.

La novela picaresca tradicional se caracteriza por su omisión de una descripción física del protagonista. Aunque deducible por las condiciones de vida y por alusiones indirectas, la apariencia concreta de Lazarillo, Guzmán, Pablos y sus descendientes permanece obviada. Mediante la información sobre su modo de vida se puede deducir la suciedad y la mísera vestimenta; por ello, las alusiones en *GA* a la atracción del último amo hacia el aspecto impecable de Guzmán de Alfarache estando en las galeras implican una apariencia extraordinariamente cuidada y, por ello, asociada con un carácter afeminado (*GA*, II, 466).

Los rasgos físicos del pícaro del siglo XX, cuando son definidos por el narrador, se convierten en el primer rasgo distintivo del protagonista frente a su entorno. Bien por su aspecto o por sus habilidades físicas, el protagonista de las obras narrativas seleccionadas para el presente estudio posee cierta facultad que fascina de uno u otro modo a su entorno. La apariencia de Oskar Matzerath y Felix Krull destaca por su situación limítrofe: el cuerpo de Oskar permanecerá bajo un mismo aspecto infantil durante 18 años, aunque sus actos transmiten una madurez y fuerza inusuales en un niño; más tarde adopta unos rasgos físicos adultos que lo convierten en un fascinante ser entre la belleza y la extrema fealdad. Los rasgos físicos de Felix Krull indican una doble ambigüedad, al ofrecer una imagen entre niño y adulto, por una parte, y entre masculinidad y femineidad, por otra parte. A medida que avanza la acción del relato, tanto Oskar como Felix emplean más expertamente su propia apariencia para lograr los beneficios deseados en cada momento: así como la corporeidad del pícaro tradicional está destacada en el momento del sufrimiento físico, la consciencia del pícaro sobre las ventajas ofrecidas por sus rasgos físicos se convierte en un punto importante en la carrera del pícaro en el siglo XX. El cuerpo para el pícaro más moderno no es fuente de dolor, sino fuente de beneficios frente al mundo. Smith hereda de su familia no sólo el

historial delictivo, sino también las aptitudes atléticas: sus aptitudes se convierten en un bien precioso dentro del correccional, puesto que el joven posee un potencial deportivo que le interesa a la autoridad, por lo que se le ofrecen ciertas concesiones dentro del centro.

Se han incluido en la figura del pícaro en el siglo XX nuevas aptitudes o rasgos no presentes en el paradigma tradicional: el pícaro puede estar encarnado en un delincuente preparado para pruebas atléticas (Smith); en un niño con el poder de detener su propio crecimiento durante 18 años (Oskar Matzerath); en un niño —y más adelante un joven— de aspecto ambiguo tanto en cuanto a la edad como respecto a su sexo (Felix Krull); en un artista itinerante de edad avanzada (Gulley Jimson); y en un joven desamparado de aspecto extremadamente frágil (Aniceto Hevia).

Ciertos rasgos físicos del pícaro del siglo XX pueden estar presentados como una desventaja en un principio, para más adelante mostrar la otra cara de la moneda y asistir a la explotación picaresca de dichos rasgos en principio desfavorecedores. La edad avanzada de Gulley Jimson incluso al inicio de la acción relatada (su salida de la prisión a sus 69 años) es aludida por el propio narrador como una debilidad contra la que nada se puede hacer: su edad y condición física son inadecuadas tanto para su estilo de vida inestable como para la aceptación en el mundo del arte de moda. Sin embargo, precisamente esta condición será explotada por él mismo: intentará despertar compasión por una parte y emplear su aspecto de experimentado artista por otra. A él se acercan los jóvenes aspirantes a pintores que precisamente admiran su energía.

Por tanto, los rasgos físicos representan el primer instrumento moldeado y empleado por el pícaro para sus fines particulares. Al igual que a su situación en el mundo, el pícaro del siglo XX sacará el máximo partido posible a su extraordinariamente ambivalente condición física.

Rasgos psicológicos.

La psicología del pícaro no está plena y complejamente desarrollada en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, en relación con los instrumentos narrativos al alcance del escritor en ese punto de la historia de la novela. El narrador relata acciones

externas, además de retratar los aspectos morales y sociales del mundo que lo rodea, y expone las razones de su comportamiento mediante la descripción de situaciones adversas. Asimismo plasma la evolución de su comportamiento social y moral. La narrativa picaresca en el siglo XX está en condiciones, por el contrario, de ofrecer de una forma mucho más amplia los rasgos psicológicos de su protagonista: de acuerdo con los dispositivos narrativos a su alcance, el narrador de la novela picaresca más moderna tiene la oportunidad de ofrecer un relato más introspectivo y autoanalítico. El mundo exterior e interior del protagonista alcanzan un valor narrativo y campo de atención similar.

La personalidad del pícaro tradicional es deducida en el transcurso del relato autobiográfico mediante la observación de las acciones y palabras del personaje, así como mediante la valoración de la forma de narrar del pícaro maduro y de la estimación de sus reflexiones respecto a su pasado y su presente. El lector de la novela picaresca tradicional debe trascender la acción externa del relato para conocer, a través de alusiones indirectas, la psicología del pícaro. Los devastadores efectos psicológicos de los traumas sufridos por el pícaro están ya presentes en la picaresca tradicional, pero los matices más profundos no pueden ser plasmados debido a las limitaciones de un narrador de la época: existen rasgos psicológicos picarescos deducibles a través de reacciones espontáneas o decisiones tomadas, tales como la ingenuidad, la indefensión emocional, el desengaño, el pragmatismo, etc., pero la apreciación de estos rasgos no surge del autoanálisis explícito del narrador autobiográfico. El narrador de la picaresca del siglo XX se adentra más profundamente en la psicología del protagonista, puesto que la evolución, tanto de la novela como de su lector, propician dicha introspección más compleja: la intertextualidad, las asociaciones freudianas, etc. enriquecen la elaboración psicológica del pícaro moderno.

El narrador picaresco del siglo XX destaca la vertiente psicológica de su relación dialéctica con el mundo. Su mirada retrospectiva no se centra en las justificaciones de sus acciones pasadas, sino que su autoobjetivación sirve para profundizar en la psicología picaresca. Junto con el detalle de la acción concreta, el análisis de su conducta y la exposición de su filosofía vital como un triunfo se erigen como parte

primordial del relato autobiográfico. Felix Krull expone su doble preparación psicológica para la vida: utiliza tanto su vertiente infantil como adulta para enfrentarse al entorno, describiendo esta capacidad como signo de superioridad respecto al entorno burgués que lo rodea, analiza su actitud distante respecto a sus semejantes, revela sus sueños al lector y estudia su reacción psicológica ante la inestabilidad del mundo. No sólo sus aptitudes físicas, sino también las psicológicas son descritas en el transcurso del relato. En *BT* la vertiente psicológica de Oskar Matzerath es asimismo detalladamente expuesta, aunque no a través de un análisis claro y explícito del narrador, sino mediante asociaciones y metáforas utilizadas en el relato e indicadoras del comportamiento psicológico del protagonista. Tratándose de un narrador retrospectivo autobiográfico que permanece recluido en un sanatorio, la complejidad psicológica y psiquiátrica de Oskar Matzerath se puede apreciar en su entramado de asociaciones y anécdotas que revelan las distintas parcelas de psicología del protagonista. Los relatos de Smith en *LLDR* y Gulley Jimson en *HM* destacan por el mayor peso específico de la vida interior del pícaro en comparación con la narración de acciones externas: los efectos psicológicos de la vida cotidiana poseen una mayor presencia que los detalles materiales relatados. Los pensamientos transcurridos mientras las acciones externas son llevadas a cabo pasan a un primer plano en estos dos relatos, con el consiguiente retrato psicológico.

La personalidad escindida del pícaro más moderno está caracterizada de forma más destacada y artística que en las novelas picarescas tradicionales. La bipolaridad apreciada por la crítica en la figura del pícaro tradicional se encuentra presente en la personalidad picaresca del siglo XX, iluminando de este modo la filosofía picaresca de armonización de opuestos aparentemente irreconciliables. La intertextualidad cobra en la picaresca del siglo XX una gran fuerza en este aspecto, pues permite la trascendencia de la mera anécdota y de una sola historia —medio por el que la bipolaridad picaresca tradicional es detectada— para alcanzar una dimensión más amplia en el caso del pícaro más moderno. Las alusiones a figuras mitológicas, figuras ficcionales de otras obras literarias y la inclusión literal de intertextos sirven en la mayoría de las obras

seleccionados para la asociación de la imagen del protagonista, con figuras míticas, religiosas, mitológicas o simplemente literarias que representan polos opuestos entre sí.

El ejemplo más claro del empleo de la intertextualidad como frecuente espejo de la naturaleza escindida del pícaro del siglo XX está ofrecido por *BT*, *FK* y *HM*. La relación intertextual establecida en estos casos se basa bien en la identificación del protagonista con una figura a su vez bipolar —como en el caso de Felix Krull y el mito de Hermes— o bien en la asociación del protagonista con parejas de seres ficcionales o principios ideológicos opuestos entre sí —como sucede en *BT* y *HM*. En realidad la novela picaresca tradicional es ya un ejemplo de una intención de intertextualidad por parte del autor: la recreación y presentación del pícaro como la figura opuesta al caballero, héroe literario todavía en los siglos XVI y XVII, la integración de anécdotas propias de la cuentística y la literatura popular en general y los paralelismos formales reconocibles con la literatura confesional establecen una relación intertextual también en la novela picaresca tradicional. La mayor y más explícita elaboración intertextual del narrador picaresco en el siglo XX propicia, no obstante, un distinto acercamiento a la psicología del protagonista: no sólo en cantidad recibe el interior del personaje mayor atención narrativa en la picaresca del siglo XX, sino que las técnicas empleadas permiten el conocimiento del personaje desde perspectivas desconocidas en la novela picaresca tradicional.

Rasgos sociales.

Las condiciones sociales en las que vive el protagonista de la novela picaresca del siglo XX siguen siendo desfavorables a los ojos del narrador, aunque en general su situación no llegue a la absoluta miseria de Lazarillo y sus descendientes. El hambre y el frío son aún una amenaza para pícaros como Gulley Jimson, Lázaro de Ledesma o Aniceto Hevia. Posiciones más acomodadas, no obstante, también son incluidas en la vida del pícaro: estos tres ejemplos disfrutaban de épocas más florecientes, mientras otros pícaros como Felix Krull, Oskar Matzerath o Smith nunca sufren verdadera necesidad material.

Felix y Oskar incluso pertenecen a estratos acomodados de la sociedad, siempre con la amenaza de una sombra que termina por convertirse en tormenta y desestabiliza

la cómoda vida cotidiana. Aun como representantes de una versión más aburguesada del pícaro, la situación social de Oskar y Felix es retratada como una posición impuesta y no deseada por el propio interesado. Al igual que el pícaro tradicional ambos personajes, crecidos en estratos sociales acomodados desean cambiar su situación: Krull se abre camino en la aristocracia bajo una identidad usurpada y Oskar evita durante años sus responsabilidades familiares como comerciante burgués. Puesto que el sustento material ya está cubierto, tanto Krull como Oskar aspiran a acceder a otro entorno social que les permita ejercer los valores considerados más atractivos. Krull sueña con la teatralidad y los rituales asociados a la aristocracia, mientras que Oskar no duda en refugiarse en una eterna niñez y en unirse a grupos marginales para poder regir con sus propias normas. Incluso disfrutando de una situación acomodada, se encuentran en una posición marginal respecto a su meta deseada. Del mismo modo, Gulley Jimson abandona una vida asentada en familia y con trabajo estable para convertirse en creador artístico: no se trata de un cambio provocado por unas circunstancias materiales adversas, sino fruto del establecimiento de unas prioridades distintas a la estabilidad económica, respetabilidad social y moralidad.

La narrativa picaresca del siglo XX ha contribuido a la apertura de la fisonomía social del pícaro: la unión tradicional entre radical necesidad material y pertenencia a los estratos más bajos de la sociedad se ha relajado en los ejemplos más modernos. Las inquietudes que guían al pícaro, así como su filosofía vital y estrategias de supervivencia, pueden surgir en posiciones de bienestar. El elemento de la marginalidad social está presente en la mayoría de los casos, excepto en el caso de Oskar Matzerath, quien, a raíz de su privilegiada madurez y astucia, se apresura a automarginarse aislándose del mundo adulto. Esta marginalidad, de todos modos, se debe a las peculiaridades del pícaro, además de a la herencia familiar, y éstas son potenciadas por el propio pícaro. En los ejemplos de los siglos XVI y XVII el pícaro trata de acortar las distancias entre el sistema y su figura, mientras que el pícaro del siglo XX proclama y reivindica su exotismo. Las estrategias del pícaro tradicional se dirigen hacia la apariencia de integración, mientras que el pícaro del siglo XX se resiste a someterse a la apariencia de respetabilidad y convencionalismo: la única forma de mantenerse en

contacto con la sociedad y conservar su identidad es como miembro exótico de la misma.

9.3.2. Un nuevo concepto de sufrimiento.

Al igual que en el caso de la novela picaresca tradicional, la trayectoria del pícaro más moderno se inicia tras un conflicto entre el individuo y el entorno social. Dicho conflicto pone en evidencia la inferioridad del protagonista frente al mundo, provocando así un trauma que marca el futuro del perdedor. La trayectoria del pícaro consiste en la superación de dicha inferioridad, comenzando por el desarrollo de un plan de supervivencia: el poder del sistema respecto al individuo queda patente, por lo que al pícaro sólo le resta procurarse un mal menor en cada enfrentamiento.

Los esfuerzos del pícaro tradicional por la supervivencia y el medro material y social han dado paso a una nueva línea de acción en la picaresca del siglo XX. Si la existencia en la novela picaresca tradicional se concibe primordialmente como una existencia material y social, el sufrimiento, el aprendizaje y la transgresión del pícaro conciernen lógicamente a dichos ámbitos: su iniciación consiste en la toma de conciencia de su estado de necesidad material, su transgresión y su marginalidad social. El dolor físico es aludido como experiencia fundamental también en el relato de *LLDR*, *HM*, *HL* y *NADLT*. Felix Krull y Oskar Matzerath, en cambio, en ningún momento son víctimas indefensas del sufrimiento físico. Los protagonistas de las cuatro obras mencionadas en primer lugar deben vencer la experiencia física del dolor antes de abrir las puertas a inquietudes más abstractas y a un cuestionamiento más general del mundo. Sin embargo, todos ellos llegan a conclusiones más ambiciosas que las alcanzadas por el pícaro tradicional respecto a la moral y la sociedad contemporáneas.

El dolor físico experimentado por Lázaro de Ledesma y Aniceto Hevia se sitúa en el modelo tradicional de picaresca, mientras que el sufrimiento físico de Smith y Jimson está directamente relacionado con el deseo de desarrollar una identidad individual peculiar en un entorno social convencional. El hambre, sueño y dolor corporal de Smith durante sus entrenamientos dentro del correccional obedecen a la construcción de un atleta: tras su falsa integración en un programa de reinserción para

conseguir ventaja y planear un futuro delictivo, el sufrimiento físico no responde a la construcción de una identidad —la de vencedor de la prueba de atletismo— según el deseo del director del centro, sino a su propia iniciativa para lograr una parcela de libertad de acción y pensamiento durante los entrenamientos. El sufrimiento físico aludido en *HM* responde a la polaridad expuesta por Gulley Jimson entre su avanzada edad y condiciones físicas resentidas, por una parte, y las duras condiciones de vida acarreadas por su vida bohemia de artista, por otra parte.

Tanto en el caso de Smith como de Gulley Jimson, el dolor físico es asimilado conscientemente como parte de su carrera, mientras que el pícaro tradicional es sorprendido por el sufrimiento físico: rompiendo la ingenuidad del pícaro tradicional irrumpe la existencia del dolor —así como en las novelas *HL* y *NADLT*—, cuando los demás pícaros del siglo XX, bien no son víctimas directas del dolor físico o bien no lo presentan como un trauma fruto del ataque externo, sino como parte constitutiva de la vida. El pícaro más moderno interioriza de forma más natural el dolor físico como un sufrimiento que él mismo ha causado y que puede dominar: en el transcurso del relato muestra el pícaro del siglo XX una mayor responsabilización de sus actos y un menor victimismo.

El sufrimiento del pícaro en el siglo XX, por tanto, no es tan destacadamente físico, o en una menor medida que en el caso de su antecesor tradicional. La materialidad de la existencia continúa formando parte de la filosofía vital del pícaro más moderno, pero unida a otra serie de elementos y ámbitos que no hacían aparición aún en la novela picaresca tradicional. La insatisfacción del pícaro es ya secundariamente material, el conflicto arranca de la imposibilidad de completar su identidad en el entorno; por ello, la transgresión picaresca del siglo XX será distinta. La identidad concebida por el pícaro tradicional como una identidad material y social se extiende en el relato picaresco del siglo XX a un nivel psicológico, intelectual y filosófico. La labor autobiográfica del pícaro más moderno da lugar, no sólo al descubrimiento de las debilidades y trampas del sistema vigente, sino también al análisis del pensamiento que sustenta el sistema y las debilidades. Felix Krull, Oskar Matzerath, Gulley Jimson, Smith y Aniceto Hevia tienen capacidad, no sólo de observación, sino también de

análisis y formulación de los principios abstractos que intuyen en el mundo. Por esta mayor capacidad de profundización y análisis, el sufrimiento que afecta al pícaro moderno es asimismo más sutil y encubierto.

Los dilemas más importantes ante los que el pícaro del siglo XX se encuentra parecen menos trágicos y menos drásticos que aquéllos que afectan a sus antecesores de los siglos XVI y XVII: el sufrimiento físico está más suavizado a primera vista; la infancia, clave para una trayectoria vital, no presenta una gran dureza; sin embargo, el abismo entre el protagonista y su entorno mantiene la misma dimensión que en la novela picaresca tradicional. El pícaro del siglo XX experimenta un sufrimiento interior, a diferencia del dolor más externo del pícaro tradicional. El sufrimiento de Felix, Oskar, Gulley Jimson, Smith y Aniceto Hevia se debe a su cuestionamiento de la existencia en las condiciones intelectuales, espirituales y filosóficas implicadas en el sistema que les rodea. Felix detecta una gran carencia de imaginación a su alrededor, con lo cual falta una parte esencial de la existencia. Oskar desea evadirse de la vida burguesa perfectamente planeada, carente de cualquier oportunidad para la espontaneidad. Gulley Jimson no concibe la existencia sin la dimensión artística de la misma. Smith no puede soportar un futuro basado en la obediencia a unas figuras de autoridad basadas en la falsedad, por lo que de forma encubierta prefiere preparar su propio camino como delincuente. Aniceto Hevia experimenta tanto el dolor físico y social, como un sufrimiento más existencial y filosófico formulado de forma compleja y profunda: tiene su mayor conflicto en su enfrentamiento con la autoridad, cuestionando de ese modo la legitimidad del poder y la autoridad, al mismo tiempo que interpreta la existencia como un camino recorrido con una herida en el cuerpo.

Las carencias más psicológicas, intelectuales, espirituales y filosóficas sentidas por cada pícaro del siglo XX en su respectiva existencia deterioran su vida en la misma medida que las necesidades materiales y sociales afectan la realización personal del pícaro tradicional: las medidas transgresoras tomadas adquieren así un valor más intelectual, artístico y filosófico.

9.3.3. Aspiraciones del pícaro en el siglo XX.

El concepto de “medro” se presenta en la picaresca tradicional como el motor que impulsa al pícaro a seguir un camino en solitario y a superar los fracasos puntuales: implica una mejora económica y social respecto a la desfavorable condición del comienzo. La aspiración al medro guía al pícaro desde su ingenuidad infantil a la madurez astuta y experimentada. Por tanto, sobre el principio del medro está basada la peculiar conducta picaresca frente a la sociedad, especialmente su posición como *half-outsider*: la permanencia en el sistema es condición indispensable para lograr el deseado medro.

La trayectoria del pícaro del siglo XX está también marcada por un impulso hacia adelante, en un continuo intento por mejorar su presente. La primordial mejora perseguida, no obstante, no es ya material y social: incluso en los casos en los que las condiciones económicas y sociales necesitan ser mejoradas, este aspecto no posee la prioridad en la mente del protagonista. Gulley Jimson no duda en recurrir al engaño y a la farsa para lograr suficiente dinero para sobrevivir, pero la meta final consiste en fundir la vida y el mundo de la trascendencia artística, religiosa, mítica, etc. al crear una gigantesca obra pictórica sobre la historia humana. Aniceto Hevia se ve sumido en la necesidad, pero su inquietud y su impulso no se centran en el medro picaresco tradicional: él procura una mera supervivencia puramente material, con el único fin de observar y desentrañar las claves y varias dimensiones de la existencia.

Mientras el medro tradicional requiere un conocimiento práctico y sistematizado del mundo, la aspiración del pícaro en el siglo XX consiste en mayor medida en conciliar la realidad material y social cotidiana con su personal visión de la vida. Felix aspira, por una parte, a pertenecer al mundo de la ficción, y, por otra, sueña con pertenecer a la aristocracia. La última parte del relato funde ambos ámbitos, pues en su acordada usurpación de la identidad de su amigo aristócrata cumple ambos deseos. El medro en este caso puede ser considerado también material, pero es destacable que la meta presenta matices mucho más profundos que el beneficio económico y social. La automarginación de Oskar Matzerath en su resistencia a crecer como cualquier niño e integrarse paulatinamente en la sociedad adulta obedece, por su parte, a un deseo de

conservar su originalidad —tanto Felix como Oskar se describen a sí mismos como seres excepcionales no definibles por la norma convencional del mundo— desarrollándola además de un modo u otro en su entorno mientras sea posible: la meta de Oskar Matzerath consiste en buscar equivalencias entre su mundo interior y su mirada peculiar, por una parte, y el mundo exterior y sus habitantes, por otra; puesto que Oskar observa que las óptimas condiciones para ello se producen en el útero materno, el medro en su caso —más emocional y psicológico que económico y social— será logrado cuando ingrese en un lugar muy similar al útero materno, es decir, la celda de un sanatorio. El artista vocacional Gulley Jimson interpreta la vida, incluso la parte más cotidiana, cruel o prosaica, como un cuadro artístico: su meta se presenta como la fusión de la vida, la religión, el espíritu y el arte, cuando la realidad contemporánea de Londres se encuentra más atenta a asuntos meramente económicos y políticos. Smith se prepara en *LLDR* literalmente para alcanzar una meta: en lugar de ganar la prueba atlética —obedeciendo el deseo del director del centro— y aceptar el beneficio material y social, Smith opta por permanecer el tiempo correspondiente en el correccional, para salvar su honestidad y observar los verdaderos principios de la autoridad. Aniceto Hevia representa al pícaro del siglo XX en la peor situación económica y social. Sin embargo, su interés se centra en escuchar y observar distintos grupos humanos, aprender de sus comportamientos y reinterpretar la vida y el mundo tras cada testimonio escuchado. Debido a la extremada juventud de Aniceto Hevia al final de la novela *HL*, las metas materiales del pícaro no se encuentran en sus inquietudes, al margen de la preocupación por la supervivencia diaria.

A grandes rasgos, la trayectoria del pícaro del siglo XX se desvía de la mera evolución material y social de su vida para centrarse en el medro de su identidad intelectual, espiritual, incluso filosófica. El pícaro tradicional sacrifica su *homo interior* en cierto modo, en cuanto que lo mantiene oculto por el bien del medro más material: adapta su identidad a las condiciones externas. En cambio el pícaro del siglo XX se permite adaptar la realidad exterior de forma que armonice con su yo interior: la formación de la identidad interna del pícaro independiente del mundo externo adquiere mayor importancia que el bienestar material y social. De este modo, recibimos en *BT*

una interpretación proveniente de un caso excepcional de un niño eterno y más tarde un supuesto enfermo mental; Felix Krull y Gulley Jimson ofrecen su visión artística de la vida; Smith traduce los acontecimientos de la vida a un lenguaje a la vez deportivo y bélico; Aniceto Hevia aporta a su observación de la sociedad un marco filosófico-existencial.

Por lo tanto, el pícaro del siglo XX, al igual que sus antecesores, trata de disminuir la distancia existente entre su innata identidad, conservada en su interior, y las posibilidades concretas ofrecidas por el mundo. El pícaro tradicional se concentra en un nivel de acción, mientras que el pícaro del siglo XX incorpora a su vida un alto grado de análisis e interpretación. Tanto el pícaro tradicional como su versión más moderna contrastan los principios observados en el mundo exterior y los principios de su propio yo y descubren que los principios del mundo exterior no concuerdan con las necesidades del pícaro. La inferioridad de condiciones de un solo individuo frente a un sistema es patente tanto en la picaresca tradicional como en la más moderna, por lo que el pícaro siempre repara su sensación de desesperanza y pesimismo, intentando manejar las normas del mundo exterior y sus propios principios de la mejor forma posible para poder obtener los mejores beneficios de ambos sistemas y vencer su inferioridad. La aspiración picaresca, bien en los siglos XVI y XVII bien en el siglo XX, se caracteriza por su resistencia a la renuncia y al sacrificio: el pícaro tradicional lucha contra su inferioridad adaptando su apariencia a la norma mientras conserva oculta su verdadera identidad; en cambio, el pícaro del siglo XX remedia su “inferioridad” reinterpreta el mundo exterior y retratándolo como inferior a su propia capacidad y conocimiento.

9.3.4. Transgresión intelectual y filosófica: nuevas estrategias de supervivencia.

Las aspiraciones de medro del pícaro tradicional son de por sí una transgresión para una sociedad de pensamiento aristocrático tradicional y las estrategias utilizadas por el pícaro tradicional traen consigo un resultado concreto, acorde con el medro perseguido. La supervivencia y las aspiraciones adquieren en la picaresca del siglo XX una dimensión emocional, espiritual e intelectual. Los retos con los que el pícaro más

moderno se enfrenta a la sociedad que lo rodea tendrán, por tanto, rasgos distintos a las provocaciones llevadas a cabo por Lázaro, Guzmán, Pablos y sus descendientes. Puesto que la meta del pícaro del siglo XX no es tan tangible, las estrategias empleadas serán a su vez más abstractas y refinadas.

Alienación física, emocional e intelectual voluntarias.

En primer lugar, el pícaro del siglo XX mantiene una clara línea divisoria entre su propia identidad y el mundo exterior: su propio criterio se conserva autónomo, en un intento por no perder su propia identidad al entrar en contacto con la realidad exterior. La distancia entre el yo y el mundo está expuesta de forma más contundente. Oskar Matzerath es el pícaro que más drásticamente se desentiende del mundo que lo rodea: recurre a la automarginación física e intelectual para no ver su identidad influida por los principios inculcados desde el exterior desde el mismo momento de su nacimiento. Establece una distancia de forma que, en primer lugar, será considerado un caso de rara enfermedad, tanto física como psicológica y mental, por su prolongada niñez; más tarde, tras su repentino y antinatural crecimiento, será admirado como un exótico enfermo; y, por último, será recluido en un sanatorio y allí visitado como un verdadero enfermo mental. El protagonista está transgrediendo la frontera entre la niñez y la edad adulta, entre la salud y la enfermedad, entre la madurez mental y la niñez: desorienta al mundo con su figura y su anormal desarrollo corporal, así como con un comportamiento adulto que contrasta con su apariencia de niño.

Aunque Oskar Matzerath ofrece el ejemplo más marcado de autoaislamiento físico e intelectual, los demás pícaros recurren a otras estrategias para proteger las ideas que ellos consideran superiores pero susceptibles de ser dañadas por una integración en el mundo. Felix Krull se refugia de niño en sus juegos teatrales y más adelante en su vida adulta en verdaderas representaciones de identidades ajenas. Gulley Jimson tiende a encerrarse en lugares cerrados, amplios y vacíos —bien casas desvencijadas como su casa flotante o casas señoriales como la perteneciente a su mecenas—, bien para concentrarse en la obra pictórica de su vida o bien para sumergirse en el espacio pictórico de un cuadro ajeno. Smith abandona el espacio cerrado del correccional

precisamente para correr varios kilómetros y sentir la sensación provisional de libertad. Aniceto fija la mirada en el infinito y da rienda suelta a su cuestionamiento filosófico de la existencia y de la organización del mundo.

En todos los ejemplos citados, no sólo desempeña un papel importante el autoaislamiento del protagonista respecto al entorno, sino la atención prestada por el narrador al mundo interior del personaje. El mayor grado de introspección hallado en los textos narrativos picarescos del siglo XX trae consigo un reforzamiento de la identidad del personaje respecto al mundo exterior al que se opone: el mayor peso específico disfrutado por el mundo interior del protagonista supone el protagonismo de la personalidad y la cosmovisión personal del pícaro, en detrimento de la atención prestada a las acciones externas. Mientras en la novela picaresca tradicional se juega con la apariencia de haber modelado el pensamiento marginal del comienzo hacia la aceptación de los valores inculcados en la sociedad, la introspección constante en el pensamiento del protagonista de la novela picaresca del siglo XX demuestra la clara e imborrable frontera entre la escala de valores del protagonista y los principios dominantes en el mundo exterior.

La escala de valores hallada en el pícaro del siglo XX y tratada en su relato autobiográfico supera los principios exclusivamente morales y religiosos, para adquirir un tono más secular y abarcar un campo más intelectual y filosófico. Esta dimensión que pasa más inadvertida en la novela picaresca tradicional —al desarrollar con más fuerza el análisis y crítica de la conducta moral y religiosa de una sociedad— está incluida de forma más consciente, no sólo en la mente del narrador sino también en la del personaje principal de la acción. El pícaro del siglo XX es consciente del abismo intelectual y filosófico existente entre su propia ideología y la dominante a su alrededor. El proceso de reconocimiento sobre el abismo ideológico entre la sociedad contemporánea y él mismo se produce de una manera más rápida en el caso del pícaro del siglo XX. El pícaro tradicional descubre a golpes, pero paulatinamente, que la razón más profunda de su marginalidad —al margen de su radical pobreza, genealogía vil y sangre judía—, consiste en la gran diferencia entre su fe en el medro, en las grandes oportunidades de la vida y en la perfectibilidad moral del hombre, por un lado, y la

ideología aristocrática dominante basada en el estatismo social y en el principio de determinismo, por otro. El pícaro del siglo XX se reafirma mucho antes en su ideología ante los principios intelectuales y filosóficos observados en la sociedad que lo rodea.

El poder de la risa: el arma para el triunfo intelectual y filosófico.

Los motivos y gestos puntuales producidos en la relación establecida entre el pícaro y su entorno plasman la dimensión intelectual y filosófica predominante. Los resultados son materialmente más tangibles en el pícaro tradicional: el fracaso se concreta en una herida física o social fruto del castigo infligido, en un hambre mayor que al inicio del episodio y/o en el desplazamiento geográfico obligado por las circunstancias; el éxito, a su vez, se traduce en un cierto beneficio económico, en una sensación de venganza, la satisfacción social de haber superado al entorno, etc. Las relaciones tramadas entre el pícaro más moderno y su entorno se resumen en una combinación de resultados tangibles y gestos aparentemente insignificantes e inadvertidos por su entorno, pero poseedores de trasfondo oculto expresado por el narrador al receptor: las reacciones de este pícaro ante la sociedad presentan, además de la misma naturaleza defensivo-agresiva en el plano pragmático, un carácter más intelectual, directamente explicitado por el narrador en su introspección del protagonista.

Al igual que Lázaro, Guzmán y los demás pícaros, Oskar, Felix, Jimson, Smith y Aniceto sufren derrotas y triunfos en su carrera. Sus avatares se asemejan a la desesperanzadora carrera de Sísifo, pero mientras el pícaro tradicional se detiene en la realidad concreta y en el resultado concreto, el pícaro del siglo XX es consciente de su capacidad para reinterpretar la realidad y reconocer su triunfo intelectual. Sus condiciones intelectuales y filosóficas habilitan a los pícaros del siglo XX para trascender los hechos concretos. La constatación de la superioridad física y social del sistema induce al pícaro más moderno a primar su propia superioridad intelectual y filosófica para llegar así a dominar el entorno, o al menos, a proclamar ante el lector su poder respecto al mundo exterior.

La risa se convierte así en el arma picaresca por excelencia en el siglo XX, por otra parte ya presente en la novela picaresca tradicional: representa el instrumento más

eficaz ante el mundo de otro modo insuperable y por ello el narrador picaresco del siglo XX alude de forma más recurrente a estos instantes de victoria intelectual. El narrador picaresco tradicional no se muestra tan consciente de la potencialidad de su risa y debido a ello no se hallan en su relato reflexiones y alusiones digresivas sobre esta reacción subversiva ante el mundo. La risa picaresca, considerada muy próxima a la risa carnavalesca según la terminología bachtiniana, contiene una doble vertiente de apariencia conciliadora y esencia retadora: la risa como defensa y ofensa simultáneamente, como gesto ambiguo que escapa a la mirada más ingenua pero se abre como una compleja iniciativa a la mirada más aguda. Jimson, Smith, Aniceto Hevia y Oskar Matzerath exponen, de forma explícita, la teoría y práctica de la risa ante el mundo, pero la estrategia es palpable en todos los pícaros analizados. Aniceto Hevia presenta una madurez filosófica propia de un pícaro experimentado, una capacidad extraordinaria para la exposición de los principios filosóficos percibidos en el transcurso de su vida: en el caos social y existencial que aprecia a su alrededor, la risa significa el único gesto posible de triunfo sobre la desoladora rutina de la pobreza y el abandono. A pesar de su aún corta trayectoria profesional y social, al final del relato, a sus poco más de 17 años, queda demostrada su madurez intelectual y filosófica: la risa ha sido descubierta también por este pícaro aún inmaduro en otros aspectos.

El intento de superar el pesimismo inevitable por medio de una acción liberadora es común tanto en la novela picaresca tradicional como en la más moderna: la risa de Jimson y sus semejantes, no obstante, ofrece una imagen más filosófica del pícaro. Si el pícaro tradicional recurre a gestos sociales para poder crear una relación, aunque polémica, con su entorno —basada en una apariencia de integración y aceptación social, así como en un oculto boicot al sistema— el pícaro del siglo XX emplea un acto espontáneo de diversas dimensiones (físicas, sociales, lúdicas, intelectuales y filosóficas) para convencerse a sí mismo de su superioridad respecto al mundo oponente.

Vocación interpretativa.

El lugar ocupado por la representación teatral en la existencia del pícaro ha sido filosóficamente revalorizado en la novela picaresca del siglo XX. La actividad interpretativa del pícaro tradicional se enmarca generalmente dentro de engaños puntuales mediante la simulación de identidades ajenas: con fines defensivos —protegerse de la persecución de ciertos acreedores— u ofensivos —lograr un beneficio económico a costa de la ingenuidad del prójimo— el objetivo perseguido está observado a un corto plazo.

La teatralidad del pícaro más moderno es más sofisticada y vocacional que la del mozo picaresco de los siglos XVI y XVII, al mismo tiempo que materialmente menos pragmática. Las interpretaciones de Lazarillo, Guzmán, Pablos y sus descendientes están marcadas por la necesidad, o por lo menos, por unos intereses materiales. A diferencia de ellos, la interpretación en el pícaro más moderno forma también parte de su filosofía vital. Por una parte, está de tal forma convencido de la superioridad de sus planteamientos ideológicos, que intenta llevarlos a la práctica aunque para ello tenga que recurrir al engaño o la simulación. Por otra parte, su concepción de la realidad como una multidimensión coincide con su fascinación por una posible múltiple identidad de su propia figura. La actividad de la interpretación en el pícaro consiste, en cierto modo, en la imitación del funcionamiento del mundo por parte del individuo: el pícaro desea ofrecer al mundo una imagen fragmentaria, por medio de la interpretación de distintas identidades según la situación del momento y el observador. Su capacidad reflexiva lo ha guiado hacia la interpretación, al mismo tiempo que la interpretación y los resultados obtenidos mediante la misma refuerzan su convencimiento respecto al mundo. El pícaro tradicional se esfuerza por aprender las técnicas aplicadas por su entorno para castigarlo y engañarlo, y, tras un tiempo de aprendizaje, el pícaro logra pagar al mundo con la misma moneda. El pícaro del siglo XX ha hallado en la constante interpretación de papeles ajenos el modo de devolver al mundo el golpe sufrido por él mismo al descubrir la inaprehensibilidad de la realidad.

El pícaro del siglo XX demuestra con su narración este convencimiento de la infinita fragmentariedad y multidimensionalidad del mundo, así como de la imposibilidad de aprehensión y reformulación verbal de la realidad en su totalidad. Este convencimiento está plasmado en su discurso fragmentado: éste se inicia a menudo con la narración *in medias res* y acaba de forma abrupta; se trata de un discurso, por otra parte, no lineal, compuesto por la superposición de varios planos temporales, narrativos y discursivos. La concepción de esta imagen fragmentada de la realidad coincide con su autoconocimiento como figura de infinitas posibilidades y muy variadas imágenes en función de la situación y del observador, al margen de su propio esfuerzo por crear la impresión de una nueva imagen.

El pícaro más moderno experimenta un placer estético e intelectual en los episodios en los que simula una identidad falsa: la apariencia infantil de Oskar durante 18 años —al fin y al cabo se trata de la interpretación de la identidad de un niño que no coincide con el verdadero Oskar—, no sólo trae beneficios materiales, emocionales y sociales al actor, sino que una satisfacción intelectual. Felix Krull manifiesta su vocación para la interpretación desde sus primeros años de vida, vocación que se convertirá en profesión a la vez que en parte de su propia vida. Gulley Jimson considera la simulación de una falsa identidad como parte de su relación con el mundo comercial que rodea al arte: la interpretación de diversos papeles durante sus negociaciones con marchantes, mecenas y acreedores está incluida como estrategia que contrarresta la indefensión de Jimson frente a la complejidad de la parte comercial relacionada con el arte. La aparentemente sumisa actitud adoptada por Smith durante su estancia en el correccional puede ser tan sólo designada como interpretación.

Al igual que la risa picaresca, la interpretación se convierte en un gesto de triunfo sobre el mundo: mientras el pícaro tradicional recurre a la falsa identidad acuciado por una situación comprometida o guiado por el instinto de medro económico, el pícaro del siglo XX refuerza su sensación de superioridad por medio de un dominio parcial de la realidad y la ficción. La creación de una identidad ajena y la capacidad de llevar dicha decisión a una imagen y un comportamiento verosímiles ante un público transmite al pícaro una sensación de poder sobre el entorno. El narrador picaresco será,

por su parte, quien gracias a su capacidad analítica y reflexiva plasme dicha sensación en su relato autobiográfico: la peculiaridad de la narrativa picaresca del siglo XX radica en que el narrador permite el seguimiento del lector de este proceso de descubrimiento y de ejercicio de la interpretación. Aunque el pícaro tradicional haya experimentado una sensación similar de superioridad durante sus interpretaciones, el narrador picaresco tradicional ha permanecido en un nivel más externo, sujeto a la acción externa, por lo que la interpretación se asocia a una estrategia meramente pragmática del pícaro. En el siglo XX esta estrategia adquiere, en cambio, múltiples matices sociales, artísticos, intelectuales, existenciales y filosóficos.

9.3.5. *Half-outsider*

En estrecha relación con la frecuente actividad interpretativa del pícaro del siglo XX se halla la proximidad surgida entre el pícaro y el mundo del arte en general: Oskar se multiplica y/o fragmenta como figura en sus variadas creaciones artísticas como actor en su interpretación de niño eterno, como cantante y como músico acompañado de su tambor; Felix Krull se convierte en actor y además dibujante al interpretar la identidad del aristócrata Louis de Venosta; Gulley Jimson representa al pícaro pintor del siglo XX; por el contrario, Smith, Aniceto Hevia y Lázaro ofrecen una imagen menos artística del pícaro.

La vinculación del pícaro con el mundo del arte contribuye, de todos modos, a la situación del pícaro en una posición atractiva al mismo tiempo que marginal. De la figura del artista-pícaro, y en alusión a Felix Krull, Alexander Blackburn ha mencionado que representa la identidad admirada y deseada por quienes optan por acatar el sistema: “the artist-picaro is an outsider with an identity that insiders desire and recognize: pretense serves mankind!” (1979: 193). Observación extensible a la figura de Gulley Jimson, esto explicaría que, a pesar de su mísera condición y su inmoral conducta, la identidad del maduro artista es lo suficientemente atractiva.

La evolución social de la figura del artista, así como del concepto de héroe, confluye en la narrativa picaresca del siglo XX con la pervivencia de la figura picaresca. El pícaro inicia el triunfo del antiheroísmo: el moderno heroísmo del antihéroe, ya

naturalmente asumida en el siglo XX, presupone un revés de los valores tradicionalmente aceptados como ideales, revés por otra parte ya iniciado en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII. La figura del artista ha sido igualmente revalorizada en su vertiente social: su marginalidad se ha convertido con el paso del tiempo en un ingrediente social atractivo a raíz de la admiración surgida hacia su actitud crítica y su capacidad de percepción de la realidad. El pícaro del siglo XX contiene, por tanto, por una parte, una vertiente negativa y condenable, pero, por otra parte, es atractivo y digno de admiración desde el punto de vista de su entorno, debido precisamente a su antiheroísmo y su vinculación con el mundo del arte.

Esta doble vertiente de antiheroísmo y atractivo convierte al pícaro del siglo XX también en *half-outsider*: ello implica en parte la pertenencia al sistema y en parte su exclusión del mismo. El pícaro tradicional es *half-outsider* en cuanto que simula la integración, mientras que internamente ejerce el boicot al sistema: siente al mismo tiempo atracción y rechazo por la sociedad. Alcanza una relativa aceptación social gracias a su falsa apariencia de integración: cuando el pícaro se presenta al mundo sinceramente —al inicio de su carrera y debido a su ingenuidad—, recibe el rechazo absoluto del entorno convencional. Los rasgos sociales y morales heredados por el pícaro no permiten ninguna posibilidad de aceptación social, al margen de un proceso de integración y reforma social y moral. El entorno social plasmado en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII nunca muestran de forma abierta, no obstante, atracción por el pícaro.

El pícaro más moderno, sin embargo, provoca intencionadamente una abierta atracción y admiración, precisamente porque no se esfuerza por mantener esta falsa apariencia sólo por motivos sociales, sino por su filosofía vital ya aludida: la posición de *half-outsider* forma parte de la vida del pícaro, puesto que las posiciones absolutas no existen según la ideología picaresca. El pícaro del siglo XX se encuentra, por tanto, al final del relato en una situación también ambigua, indefinida o interpretable de diversas formas. Precisamente debido a ello provoca el pícaro esta sensación de atracción y rechazo en el seno de la sociedad. El fenómeno de la novela picaresca —una relación de atracción y rechazo— alcanza la reciprocidad en los ejemplos narrativos

seleccionados del siglo XX: no sólo el pícaro sentirá atracción, al mismo tiempo que rechazo, por el mundo, sino que él mismo se convierte en objeto de deseo y fascinación mezclada con rechazo.

La posición de *half-outsider*, fronteriza o intermedia, del pícaro del siglo XX se expresa en los ejemplos del siglo XX mediante estrategias variadas. Oskar Matzerath recurre al mundo de la enfermedad para establecer la especial relación deseada con su entorno: mediante sus simuladas enfermedades, tanto físicas como mentales, Oskar consigue ocupar un lugar marginal en las responsabilidades familiares, escolares, profesionales, etc.; más adelante se incorpora a la vida adulta con una apariencia amorfa e igualmente enfermiza; y al fin logra ser recluido como enfermo mental en una tranquila celda. En el transcurso de la escritura de su autobiografía queda patente que, a los ojos de su entorno, Oskar Matzerath figura como un caso clínico, mientras que ante el lector se muestra a sí mismo como un raro ejemplo de lucidez. Aunque mediante la lectura de la autobiografía el lector puede constatar el convencimiento del protagonista y narrador respecto a su particular visión de la vida y del mundo, aparentemente el equipo del sanatorio juzga que el enfermo evoluciona favorablemente de su enfermedad, por lo que al final del relato el recluido se dispone a abandonar el centro. El protagonista de *BT* conserva, no obstante, incluso al final del relato, aspectos contradictorios de enfermedad y lucidez que lo sitúan aún en una posición ambigua y límite, propia del *half-outsider*.

En la misma línea, Felix Krull opta por una situación semi-marginal en el marco de la ficción, precisamente en la identidad simulada de aristócrata: accede al más alto estrato social mediante la farsa y la mentira, introduciéndose de forma poco ortodoxa en una clase social a la que no hubiese tenido acceso de otro modo. En el proceso Krull establece con su nuevo entorno una relación tan peculiar como Oskar con el suyo: Krull encuentra en el campo de la ficción y el teatro el cómodo ámbito de acción hallado por Oskar Matzerath en el mundo de la enfermedad y el cuidado sanitario. La propia identidad del protagonista se abre a nuevos rasgos pertenecientes al verdadero aristócrata suplantado, al tiempo que contribuye a su interpretación con rasgos propios. La frontera entre su propia identidad y la figura de Louis de Venosta se convierte en una

línea móvil y flexible: la creación del personaje aristocrático se encuentra día a día a disposición de Felix Krull. La futura imagen del verdadero Louis de Venosta depende de la actuación presente de Krull. Por otra parte, la integración de Krull en la aristocracia lisboeta se debe a su interpretación, pero su atractivo radica en sus aportaciones personales al papel representado; Felix Krull representa la situación del *half-outsider* basada en una ambigua identidad: el ascenso social de Krull es real en cuanto a su situación física, pero la suplantación de su amigo Louis de Venosta implica que su ascenso es tan sólo relativo, al no ser reconocido socialmente como Felix Krull, sino como el Marqués de Venosta.

Aniceto Hevia insiste en la aparente normalidad de su vida cotidiana y de sus relaciones sociales, a pesar de la realidad oculta de la profesión delictiva del padre. La aún parcial trayectoria vital del protagonista al finalizar el relato de *HL* provoca, no obstante, una más radical marginalidad de Aniceto en el mundo, por lo que, tras su época infantil, no volverá a gozar de una posición limítrofe de *half-outsider*: su deambular geográfico siempre a orillas del mar, entre tierra y agua, o en caminos que unen el centro urbano con las márgenes de la ciudad, ofrecen una imagen metafórica del límite. Asimismo, sus reflexiones sobre la existencia humana y la esencia de la vida indican su concepción del ser humano como un individuo indefenso ante el dolor, al que queda la única posibilidad de supervivencia a través de la consumación parcial de la existencia: la convivencia con una herida profunda que condiciona la vida cotidiana ejemplifica su concepción de la vida, dejando así entrever la actitud del pícaro como *half-outsider*. En ambos casos el individuo se conforma con la situación vivida y decide obtener un beneficio posible, manteniendo, no obstante, aspiraciones ajenas al marco existente.

Gulley Jimson se muestra de forma totalmente distinta respecto al mundo en función de la situación y el momento: el protagonista de *HM* tiene la habilidad —o el narrador posee dicha habilidad para presentar al personaje de tan distinto talante— de posicionarse como un radical oponente al sistema social y artístico vigente, mientras en sus contactos con la vertiente comercial del mundo del arte se muestra como una figura artística consagrada y conocedora de los entresijos del mundo del arte; al mismo tiempo

puede ofrecer muestras de una actitud desprendida y situación desahogada frente a posibles mecenas y compradores y por el contrario ante el lector gran necesidad económica y conflictos sociales alcanzando la violencia física en sus ataques de ira. Su supervivencia artística y material exige a Gulley Jimson una actitud polémica y heterodoxa para su parte creativa, pero un talante comercial y conciliador con el entorno especulativo, de ahí su posición de *half-outsider*. Gulley Jimson debe su exotismo a su actividad artística: su marginalidad posee una naturaleza combinada de intelectualidad, filosofía y creatividad artística.

La peculiar relación ambigua del pícaro con su entorno sigue vigente en el siglo XX: la capacidad crítica y las estrategias para salvar los aspectos más desagradables y dolorosos de su vida establecen una distancia entre ambos, pero el pícaro se resiste a convertirse en un *outsider* absoluto, deslindado de su entorno. La total oposición al sistema está combinada con la conveniente utilización de los aspectos más ventajosos: de ahí surge la doble posición beneficiosamente marginal e integrada del pícaro en el mundo.

9.4. TEMÁTICA PICARESCA.

Según puede deducirse de las páginas anteriores, la anécdota e ideología expuestas en la narrativa picaresca del siglo XX presentan un desarrollo más profundo y complejo que en la etapa tradicional de los siglos XVI y XVII. Tanto la acción como la temática han adquirido una dimensión metafórica y filosófica, desplazando o ampliando de ese modo su naturaleza tradicionalmente más social y moral. Ello no implica que el pícaro tradicional carezca de una capacidad intelectual y filosófica sobresaliente para el entorno y la época en cuestión. Sin embargo, el plano moral y social son destacados en la novela picaresca tradicional, precisamente porque los respectivos contextos histórico, social y literario de la España, Alemania e Inglaterra de los siglos XVI y XVII así lo propician. La desorientación y la sensación de caos y de pérdida de valores figuran, como en el caso de la novela picaresca tradicional, como componentes constitutivos del contexto ideológico de las obras seleccionadas. El planteamiento de la reflexión en la narrativa picaresca del siglo XX ante los acontecimientos políticos, sociales y

económicos que propician dicho estado de ánimo opta, en cambio, por un desarrollo más filosófico, metafórico y estético.

9.4.1. Libertad.

Si la libertad perseguida por Lázaro, Guzmán, Pablos y sus descendientes europeos es principalmente una libertad física, social, moral y económica, en definitiva, una libertad de acción, la carrera del pícaro más moderno plasma la búsqueda de libertad con una connotación más existencial. Oskar Matzerath, Felix Krull, Gulley Jimson, Smith y Aniceto Hevia destacan, no sólo por su ejercicio del derecho a la libertad social, física y económica sino también por su inusual práctica de la interna y menos visible libertad de pensamiento, percepción de la realidad, expresión e interpretación. En realidad, el pícaro más moderno observa el bienestar social y material como mero cobijo en el que reina la carencia de libertad intelectual, filosófica y artística. Tanto en la picaresca tradicional como en los ejemplos del siglo XX el pícaro se forma como reacción ante una situación y un entorno que no respeta sus aspiraciones de libertad.

Los contextos histórico-sociales de las obras analizadas han evolucionado desde los siglos XVI y XVII de tal forma, que permiten el ejercicio de una mayor libertad física, moral y social, en comparación con el pícaro de la picaresca tradicional. El pícaro del siglo XX sigue, sin embargo, planteando sus preocupaciones sobre este tema, ahora en una clave más abstracta, incluso existencialista, de acuerdo con las interrogantes y el pensamiento del siglo XX. El ejemplo más claro de esta dimensión existencialista en el tratamiento del tema está ofrecido por *HL*. Los obstáculos hallados en el mundo exterior continúan limitando la carrera externa del pícaro, pero éste en el siglo XX aprecia en mayor medida su libertad interior, intelectual, artística y filosófica: el interés central de la autobiografía redactada por los narradores de las obras seleccionadas para el presente estudio se encuentra en la capacidad del pícaro para sobrevivir a los obstáculos económicos y sociales cotidianos y, de forma paralela, conservar una vida interior peculiar y heterodoxa.

La dualidad de una supervivencia más material y una existencia interior más oculta de forma paralela concuerda con el periodo que experimentan los lectores

contemporáneos de la mayoría de las obras seleccionadas: la recuperación tras la devastación de una guerra acarrea una doble recomposición externa e interna de la existencia. Las traumáticas experiencias histórico-sociales —bélicas en la mayoría, violentas en todo caso— de Alemania, Reino Unido, España y Chile en los años anteriores a la publicación de *FK*, *BT*, *HM*, *LLDR*, *HL* y *NADLT* propician el replanteamiento rotundo, no sólo de la existencia material y social, sino también de la vertiente moral, filosófica, sentimental, artística, sensual, onírica, creativa, etc. de la vida. Los conflictos no resueltos y encubiertos del pasado se muestran a través del pícaro, quien observa a su alrededor una relación contradictoria entre la existencia material y social de bienestar y la existencia más íntima de valores, deseos, sueños, recuerdos, aspiraciones, debilidades, etc. en conflicto. Mediante la observación y el empleo de dichas contradicciones puede el pícaro establecer una relación dialéctica más beneficiosa —de ahí la descripción de picaresca— con el mundo exterior y potenciar su supervivencia en todas las dimensiones. Más allá de la movilidad social lograda a través de la movilidad geográfica (una libertad “externa”), la carrera del pícaro en el siglo XX abre las puertas a la dimensión existencialista de la libertad y a la protección de la innata libertad interior por medio de una ideología peculiar.

Frente al inicial estado de inocencia e inconsciencia del pícaro tradicional sobre su propia posición en el mundo, el pícaro del siglo XX se considera privilegiado por nacer, a diferencia de los no pícaros, consciente de sus habilidades especiales y su especial libertad, a las que no está dispuesto a renunciar. Oskar Matzerath y sus semejantes caminan, en algunos casos retrocediendo hacia el estado prenatal, para conservar su libertad.

El pícaro del siglo XX continúa tratando de exteriorizar de diversas formas su ideología, en este caso intelectual y filosófica. La canalización externa de la libertad plenamente desarrollada en Oskar, Felix, Gully, Smith y Aniceto en su pensamiento se produce a través de variados caminos. De este modo, en cada obra estudiada el ejercicio de la libertad está relacionada con un mundo determinado. La maniobra de Oskar para justificar su eterna niñez es considerada por su entorno, en primer lugar, como consecuencia de un accidente —una caída fortuita de las escaleras—y, más adelante,

como trastorno psiquiátrico. El narrador autobiográfico lo sitúa, sin embargo, dentro de la creación de la relación ideal con el mundo exterior para poder respetar su propia libertad. El microuniverso de libertad conseguido, por otra parte, supone la reclusión en un sanatorio, es decir, la ausencia de libertad física. Sin embargo, su estancia es descrita como liberación: en el transcurso de su cautiverio se reconciliará Oskar Matzerath con el peso de su pasado, para poder experimentar la libertad respecto a los actos cometidos en los años anteriores de su vida. Tanto Felix Krull como Gulley Jimson encuentran en el arte su mejor forma de concretar su concepción de la vida y conservar su libertad en todos los ámbitos. Mediante la interpretación en el caso de Krull y la pintura en el caso de Jimson, la creación artística representa tanto su expresión crítica hacia el mundo como su fuente de bienestar material. Jimson llega a exponer distintas teorías filosóficas sobre el ejercicio de la libertad, aludiendo y citando a Spinoza, Platón y Blake en *HM*, para conciliar sus propios principios filosóficos blakeanos con la práctica artística de dicha libertad.

En *BT*, *FK*, *HM* y especialmente en *LLDR* y *HL* el estado humano de soledad como situación inherente a la libertad del pícaro será aludido en una dimensión más amplia que la meramente física, social y emocional. El narrador picaresco del siglo XX se encuentra capacitado, a juzgar por sus reflexiones y los motivos presentados, para elaborar la vertiente filosófica del estado en un principio físico, social y emocional del antecedente tradicional de los siglos XVI y XVII.

Las reflexiones de Aniceto Hevia en *HL* son el ejemplo más evidente de la interpretación filosófica y existencial llevada a cabo en la narrativa picaresca más moderna sobre la soledad del protagonista. Probablemente la aún no finalizada evolución picaresca del protagonista influye en la percepción más negativa de su estado de soledad: dentro del marco filosófico del existencialismo, Aniceto Hevia declara su constante deseo de compensar su soledad interior procurando estar acompañado, tanto física como emocionalmente. La soledad es fuente de angustia y desamparo en la carrera de Aniceto Hevia y, al igual que los demás pícaros, tradicionales y del siglo XX, busca compañeros de viaje de forma más o menos consciente. Aniceto Hevia expresa claramente su necesidad de compañía, mientras que el pícaro tradicional, así como

Oskar Matzerath, Felix Krull, Gulley Jimson, Smith y Lázaro de Ledesma omiten su dependencia respecto al entorno humano.

9.4.2. Culpa.

La novela picaresca del siglo XX conserva los ingredientes tradicionalmente picarescos de la transgresión y la culpa, aunque la relación entre ambos elementos muestra una disposición distinta. El arrepentimiento expresado por el pícaro tradicional y relativizado por su tono de regocijo, al recordar los actos pasados de transgresión moral y social, ya no ocupa el lugar axial del relato picaresco. El pícaro tradicional afirma haber asimilado su culpa, impuesta por la sociedad desde muy temprana edad. El pícaro del siglo XX, por el contrario, disocia en todo momento su propia visión de la crítica de la autoridad acerca de sus actos transgresores.

El pícaro del siglo XX sigue recurriendo a la transgresión, en parte, como respuesta a su relación conflictiva con el entorno. Oskar Matzerath, Felix Krull, Gulley Jimson, Smith y Aniceto Hevia son objeto de diversas condenas por parte del sistema: las condenas sufridas no son de carácter exclusivamente social y/o moral, del mismo modo que la transgresión picaresca de los protagonistas de *BT*, *FK*, *HM*, *LLDR* y *HL* ofrece una naturaleza más amplia que el desafío social y moral del pícaro tradicional. El narrador picaresco del siglo XX se refiere a ciertos actos como signos de su transgresión y superioridad, al tiempo que alude a la reacción alienadora del mundo exterior ante dichos actos como símbolo de su inconformismo.

En este contexto se pueden identificar los equivalentes más modernos de la transgresión y la culpa picaresca, aunque con ciertas diferencias. En primer lugar, la transgresión no está presentada como un acto exclusivo de defensa, sino como la expresión concreta de la superioridad intelectual, artística y/o filosófica del protagonista respecto al mundo. En segundo lugar, la actitud del entorno hacia los actos transgresores cometidos no se limita a un juicio moral y social, sino también a la imposición de una etiqueta marginal de muy distinta naturaleza según el caso: Felix Krull será calificado como burgués descastado, Gulley Jimson como artista marginal, Smith como traidor a la autoridad, Oskar Matzerath como enfermo mental y Aniceto Hevia como emigrante

indocumentado y rebelde frente a la autoridad. Por último, la peculiar relación dialéctica y conflictiva resultante de los dos hechos anteriores no desemboca en una confesión de culpa por parte del narrador, en la línea de la novela picaresca tradicional: antes bien, el pícaro más moderno incide en la arbitrariedad de las condenas impuestas y se jacta de su culpa en un sistema caótico.

El concepto y el sentimiento de culpa religiosa, social y moral están, por tanto, lógicamente ausentes, por norma, en los ejemplos narrativos del siglo XX. Los actos que en la novela picaresca tradicional hubiesen dado pie, tras el paso del tiempo y con la madurez del protagonista, a una declaración de culpa y reforma, están presentados en los textos citados como hechos independientes de una culpa social o moral. Oskar Matzerath es el único ejemplo de pícaro moderno dispuesto a abordar su pasado en un contexto de culpa: declara una culpa desde el inicio de su relato, al principio implícitamente y más adelante explícitamente.

El relato de Oskar Matzerath innova el esquema picaresco respecto a este tema en dos aspectos. Por una parte, Oskar se caracteriza por declarar abiertamente su responsabilidad y culpa en actos más adelante revelados como ajenos a su influjo en un sentido estricto; por el contrario, tiende a encubrir otros actos transgresores y desestabilizadores sí sometidos a su voluntad. Por otra parte, este tema picaresco refleja en *BT* un cambio de orientación: de una explícita confesión de culpa, el narrador Oskar Matzerath pasa a realizar un análisis psicológico de la culpa y del culpable en la sociedad alemana del siglo XX y más precisamente de la posguerra; Matzerath se dedica a la observación del modo en que no sólo él mismo sino la sociedad entera se enfrenta a la culpa del pasado.

La culpa, por tanto, destaca en la narrativa picaresca del siglo XX por estar generalmente ausente como sentimiento del pícaro en su reelaboración del pasado. En el caso en que sí se encuentra presente Oskar Matzerath revierte el tema y ofrece una visión sorprendente. La secularización, tanto de la sociedad como de la literatura, en el transcurso de los siglos que separan la etapa tradicional de la más moderna de la literatura picaresca explica, en gran parte, la reestructuración del tema de la culpa en la composición temática de la novela picaresca en el siglo XX. Asimismo, la omisión o

modificación del tema coincide de forma coherente con las innovaciones incluidas en la figura del pícaro. La presentación de un pícaro de naturaleza más intelectual, artística y filosófica requiere una relación con el pasado basada, no ya en el concepto de culpa en clave religiosa, sino en un análisis conscientemente artístico, lúdico y filosófico de los actos humanos.

9.4.3. Fortuna.

Las alusiones del pícaro tradicional a la fuerza de la fortuna están impregnadas de tonos negativos: el narrador picaresco tradicional asocia generalmente la fortuna a un sufrimiento inesperado, a consecuencias negativas para su bienestar material y social. La fortuna —responsable de sus encuentros con distintos amos— significa para Lázaro y sus descendientes una fuerza superior, la indefensión también frente a los elementos no humanos del mundo: si la sociedad representa el límite eternamente impuesto, es decir, la frontera inamovible y el muro infranqueable —la fuerza de la colectividad integrada y convencional—, la fortuna decide exactamente el lugar y el modo del choque sufrido por el pícaro contra dicha frontera. Tanto la sociedad como la fortuna provocan en el pícaro tradicional un profundo sentimiento de soledad e indefensión.

El pícaro del siglo XX, por el contrario, muestra una interpretación distinta de las sorpresas experimentadas en el transcurso de su pasado. La fortuna, en ciertas ocasiones plasmada en una versión más moderna y denominada como casualidad, es descrita como una fuerza aliada con la naturaleza privilegiada del pícaro. Aunque la alusión tradicional a la mala fortuna del pícaro en los momentos más decisivos de su vida —en su enfrentamiento a la autoridad, tras un delito menor cometido, etc.— pervive en algunas obras analizadas —como *LLDR*, *HM* y *NADLT*—, en el resto de las obras seleccionadas se puede constatar un tono más positivo respecto al influjo de la fortuna o la casualidad en la vida del pícaro del siglo XX. Como fuerza favorecedora en *FK*, como un elemento incluso dominado y moldeado por Oskar Matzerath en *BT* y como la fascinante casualidad que rige la marcha del mundo a los ojos de Aniceto Hevia en *HL*, esta fuerza forma parte del misterio de la vida y del mundo en la interpretación picaresca del siglo XX.

El fenómeno es observado y admirado, a diferencia del pícaro tradicional, en un plano más general por el pícaro más moderno. Al pícaro tradicional le urge superar o prevenir en lo posible esa fortuna adversa, mientras que al pícaro del siglo XX le interesa además observarla, analizarla e interpretarla como un elemento más del universo. A los ojos del pícaro del siglo XX la fortuna adquiere tintes, no sólo individuales en lo que a su trayectoria concierne, sino también universales en cuanto a su influencia decisiva en la vida diaria universal.

La relevancia del tema de la fortuna o casualidad en la picaresca del siglo XX radica en el hecho de que refleja el descubrimiento que el pícaro más moderno lleva a cabo acerca de la composición lúdica y caótica de toda realidad, grande y pequeña: el pícaro percibe y apunta las ironías de la vida, la decisiva influencia de pequeñas e inesperadas anécdotas en el destino del individuo, pero se posiciona con un sentimiento más positivo y confiado que el pícaro tradicional. Por norma general, el pícaro más moderno afirma ser favorecido por la fortuna o, por lo menos, encontrarse en la tesitura de poder vadearla. El pícaro del siglo XX muestra una confianza mayor en su fortaleza interior, de tal modo que en el caso de *BT*, el narrador retrospectivo interpreta ciertas anécdotas como ejemplo de su dominio de la fuerza del destino.

El sentido de arbitrariedad de las experiencias sufridas es común a la novela picaresca tradicional: el pícaro tradicional refleja su percepción de la vida como un constante ir y venir en función de los deseos de la fortuna, del mismo modo que el pícaro del siglo XX presenta las anécdotas externas acontecidas por sorpresa como reflejo del caos que reina en el mundo exterior. El pícaro del siglo XX, no obstante, demuestra su mayor profundización en la percepción de la realidad, puesto que es capaz de hallar una línea de coherencia tras el caos aparente. Aniceto Hevia ofrece la muestra más clara de profunda observación filosófica y existencial de escenas socialmente caóticas. La fortuna o la casualidad no es ya considerada una fuerza superior contra la que se ha de luchar diariamente, sino como un principio constitutivo de la realidad, un elemento aliado o alienante en función de la actitud del individuo respecto al mundo.

La presencia de la fortuna en la vida del pícaro del siglo XX ocupa, por tanto, un lugar más relativo en la trayectoria relatada por el narrador autobiográfico. Este

concepto ha dejado de poseer una fuerza absoluta y el pícaro afirma ser favorecido por dicha fuerza. Por otra parte, la peculiaridad en el tratamiento del narrador picaresco más moderno consiste en su análisis, no sólo de las consecuencias derivadas del papel de la fortuna en la vida del protagonista, sino en la naturaleza cósmica o filosófica misma de la fortuna, casualidad, azar o destino. De acuerdo con la ideología lúdica y caótica del pícaro, su relato se centra, además de en la acción externa, en la observación de las fuerzas ocultas que determinan el carácter lúdico y caótico de la vida. Las reflexiones del pícaro acerca de la naturaleza de la fortuna sirven para profundizar en su teoría sobre el funcionamiento del mundo: la extraña esencia lógica oculta en la arbitrariedad de la casualidad define, desde su punto de vista, el mecanismo de la vida y sus avatares. Por último, el posicionamiento del pícaro ante la fuerza de la casualidad o la fortuna muestra una reafirmación frente al mundo: en el transcurso del relato picaresco del siglo XX el narrador no plasma un desequilibrio tan grande, como sucedía en la etapa tradicional, entre la fortaleza del protagonista y el poder de la fortuna. La relación entre el pícaro y la fortuna se ha transformado, ya que, por una parte, la fortuna o casualidad es observada y analizada como cualquier otro elemento de la realidad y, por otra parte, el pícaro se retrata a sí mismo como un ser privilegiado y superior a la media, capaz de captar el mecanismo de la fortuna. El interés de la fortuna en la vida del pícaro del siglo XX no consiste tan sólo en las consecuencias concretas provocadas, sino también en la fascinación del pícaro por su mecanismo.

La consolidación del sentimiento autónomo de individualidad está plasmada de forma clara en el pícaro del siglo XX: el pícaro tradicional inicia el reto de dominar los obstáculos impuestos por la fortuna para conseguir sus aspiraciones, mientras que el pícaro del siglo XX expone como un rasgo innato en él su dominio de ese factor externo y la elaboración autónoma de la realidad que le satisface.

9.4.4. Apariencia v. realidad

El descubrimiento del abismo entre la apariencia y la verdadera realidad del mundo significa, junto con la consciencia sobre su absoluta soledad en la tarea de descubrir esa verdadera realidad, la iniciación del pícaro tanto en la etapa tradicional como en el siglo

XX. La existencia de esta frontera entre apariencia y realidad inspira su creación de una doble identidad: la del *homo interior* y del *homo exterior*.

El descubrimiento de este abismo se lleva a cabo en los ejemplos del siglo XX en algunos casos sin el sufrimiento físico de la iniciación picaresca tradicional y, además, en momentos distintos de la vida. Oskar Matzerath, Felix Krull, Gulley Jimson, Smith y Aniceto Hevia se incluyen en el grupo de los privilegiados que innatamente detectan la esencia oculta tras la apariencia. La primera consciencia del pícaro del siglo XX acerca del abismo existente entre la realidad y la apariencia está escenificada frecuentemente en forma de revelación casi espiritual, expuesta de distintas formas de acuerdo con la trayectoria de cada pícaro de entre los seleccionados. Tras estas experiencias, se produce en todos estos personajes una primera ruptura con una imagen unitaria y cohesionada del mundo y del ser humano.

En *BT* este abismo está plasmado en la amplia distancia entre el universo oculto bajo la mesa camilla, verdadero hogar de Oskar Matzerath, y la vida fuera de dicho espacio de intimidad. Oskar Matzerath alcanzará el conocimiento picaresco sobre la realidad y la apariencia mediante su aguda observación del distinto comportamiento de los miembros de su familia en función de su distinta área de acción: bajo la apariencia de respetabilidad, los furtivos movimientos bajo las faldas de la mesa camilla descubren sus verdaderas pasiones y relaciones clandestinas ocultas al mundo.

En *FK* la separación entre apariencia y realidad está mostrada en una línea carnavalesca: la percepción del niño Felix se basa en la distinción entre el juego y el deber, entre la rutina diaria y las fiestas de disfraces de sus padres, entre sus propios disfraces y la vestimenta convencional, más adelante entre la ficción teatral y la anodina vida del espectador. Lo que en un principio se podría concebir como apariencia —es decir, la vertiente lúdica del disfraz, la fiesta, la interpretación teatral— opuesta a la realidad —la vida cotidiana, el deber, el trabajo, la vestimenta convencional— se convierte en la verdadera realidad a los ojos del pícaro Krull. El disfraz y la ficción adquieren el estatus de realidad esencial en el relato autobiográfico de Krull, mientras que la convencionalidad —es decir, los hechos considerados fundamentales y reales por el sistema burgués de la época— es definida como mera fachada. Los elementos más

inestables se convierten en los valores más estables, en la esencia de la realidad. Del mismo modo que Felix Krull, Gulley Jimson descubre el abismo entre la realidad y la apariencia mediante la dimensión artística: Jimson opone la dimensión cotidiana de la vida real a la dimensión adquirida por el hecho humano en su elaboración artística en la pintura. La condición de artista facilita a Gulley Jimson la detección de significados ocultos bajo las palabras oídas en su entorno, bajo gestos observados en sus semejantes.

El abismo se traslada en *LLDR* al campo del lenguaje, puesto que el relato autobiográfico se centra en el descubrimiento de la distancia existente entre las palabras pronunciadas y el verdadero y distinto pensamiento oculto tras dichas palabras. La supervivencia y la progresión de Smith dependen de su capacidad de descubrir las palabras que no han sido pronunciadas.

Por último, Aniceto Hevia percibe la irreconciliable distancia entre la realidad y la apariencia en su relación conflictiva y marginal con la documentación oficial. Aniceto Hevia divide el género humano entre aquellos individuos reglamentamente documentados y los indocumentados, entre aquellos que se atienen a las “verdades” del documento oficial y aquellos que ignoran la autoridad del documento y observan el mundo directamente. La carencia de Aniceto Hevia de cualquier documento que acredite su identidad y nacionalidad lo convierte en un individuo inexistente a los ojos de la autoridad: la documentación es equivalente a existencia de acuerdo con el sistema. Aniceto Hevia relata, en cambio, una existencia al margen de la documentación, estableciendo así la diferencia entre el documento y la existencia, entre la apariencia —tan falsificable como el documento oficial— y la verdadera identidad del individuo.

El narrador picaresco del siglo XX no sólo constata el abismo entre apariencia y realidad, sino que, además y al igual que el pícaro tradicional, invierte las concepciones de realidad y apariencia. El pícaro opone su concepción de realidad y apariencia a la concepción defendida por el sistema. La faceta considerada como apariencia termina por convertirse en la verdadera esencia, mientras que los hechos percibidos en un principio como realidad descienden al nivel de la mera fórmula vacía.

Como parte de una contribución más, en la novela picaresca del siglo XX esta primera apreciación dualística del mundo se convierte en el paso previo para la

concepción del mundo y la realidad como un compendio de múltiples fragmentos y planos superpuestos. El relato picaresco de los siglos XVI y XVII permanece en esta imagen dicotómica del mundo, tanto en el caso de la realidad exterior como en la figura del pícaro. Por su parte, el retrato de la realidad en la narrativa picaresca del siglo XX se aproxima a un mosaico que el lector debe formar activamente: la fragmentación narrativa, tanto en el plano espacial como temporal, contribuye a una presentación caótica de la realidad. La realidad es plasmada en una conjunción de recuerdos dispares, anécdotas unidas por asociaciones, reflexiones que dan pie a la narración de experiencias y viceversa: la yuxtaposición de experiencias significativas y la superposición de planos (escenas de ficción y realidad, escenas pictóricas y reales, interpretaciones infantiles y adultas de un mismo mundo, la visión propia de un representante de la locura y la versión de la cordura oficial, etc.).

La figura del pícaro está asimismo compuesta por fugaces fragmentos: caracterizado en forma de distintas escisiones, el rasgo destacado y permanente en Oskar Matzerath, Felix Krull y sus semejantes del siglo XX es la fragmentariedad. El pícaro posee la habilidad de mostrar el fragmento más conveniente de su identidad en función de la ocasión y del entorno: frente a la dualidad del pícaro tradicional ante el mundo, en la narrativa picaresca del siglo XX se ofrece la imagen de una figura que no sólo posee dos identidades, sino más bien una identidad infinitamente fragmentada, o una identidad multiplicable, según el número de ocasiones que lo requieren.

10. CONCLUSIONES

10.1. EL PARADIGMA DE LA NARRATIVA PICARESCA EN EL SIGLO XX.

Las innovaciones de la narrativa picaresca del siglo XX, expuestas en el capítulo noveno de este trabajo, muestran la actualización formal y temática del relato picaresco, así como la confluencia de los rasgos del pícaro tradicional de los siglos XVI y XVII con los conflictos existenciales y sociales del individuo del siglo XX. El paradigma picaresco tradicional se ha ajustado mediante las obras analizadas, no sólo a una realidad histórico-social e ideológica distinta en cada caso, sino también a un punto distinto en la historia literaria.

Los puntos en común, no obstante, no son difíciles de establecer. La historia política y social de la sociedad en la que cada obra estudiada se engarza ha evolucionado en el siglo XX con unas particularidades propias: tras la Segunda Guerra Mundial la sociedad británica se consolida en el sistema democrático y parlamentario, mientras la sociedad alemana empieza ahora su proceso hacia la democracia y el parlamentarismo. En ambos casos un sistema de bienestar social y económico será la meta principal. Frente a estos dos países, la dictadura española o el especial caso de las democracias hispanoamericanas seguirá un camino distinto. Ello ha derivado en el caso de las sociedades británica y alemana en unas garantías, derechos y obligaciones teóricamente estables del individuo en su sociedad, mientras la sociedad española y chilena muestran carencias sociales y democráticas en principio ausentes en los casos

anteriores. Sin embargo, los conflictos, las tensiones, los miedos, el sufrimiento, las aspiraciones, las insatisfacciones y, por último, la reacción del individuo protagonista de las obras seleccionadas ante las particulares coordenadas mencionadas del siglo XX poseen una base común, tal como también sucedía en el caso de la picaresca tradicional. El pensamiento del individuo del siglo XX ha experimentado con distinta incidencia el valor de la interiorización, secularización, asocialización e individuación a raíz de contribuciones filosóficas como las del nihilismo, esteticismo y existencialismo. La narrativa, por su parte, ha conocido un giro radical en el tratamiento de diversos aspectos formales y temáticos gracias al *modernism*. La narrativa picaresca, entonces, adquiere en el siglo XX una dimensión coherente con la sociedad y el pensamiento de la época, del mismo modo que la plasmación de esta dimensión se produce gracias a aportaciones narrativas incorporadas asimismo al paradigma picaresco. Tras esta constatación se sistematizan a continuación las contribuciones integradas en el paradigma picaresco del siglo XX.

10.1.1. Innovaciones narrativas en la forma de la autobiografía: nuevas actitudes del narrador picaresco hacia sí mismo y el receptor.

Las peculiaridades del marco formal del relato autobiográfico en los ejemplos de narrativa picaresca del siglo XX permiten vislumbrar la evolución, tanto de la literatura y la novela en el transcurso de los siglos como de la recepción de las mismas. La primordial tensión del relato picaresco tradicional será social y moral entre el protagonista marginal y el narrador pretendidamente reformado. La marginalidad y, por tanto, la distancia entre el protagonista y el narrador en la novela picaresca del siglo XX consiste en una dimensión más interiorizada, más filosófica e intelectual. La tensión narrativa condensada en el acto de confesión necesita tener otro tono en el siglo XX, pues el universo cultural, social, moral e intelectual ya no precisa dicho acto de confesión por parte de un individuo marginal. Cuando la confesión aparece, como en *BT*, está explotada como un acto no moral, sino paródico y en boca de una figura ficcional situada indeterminadamente entre locura y cordura.

Los rasgos propios de la tensión picaresca entre el protagonista y el narrador de las obras picarescas seleccionadas del siglo XX pasan por un reajuste de la distancia temporal entre ambos —con una visible reducción de dicha distancia en la mayor parte de los casos. Esta distancia existente entre el protagonista y el narrador posee en el siglo XX unos nuevos rasgos: el narrador incide en la intensidad de las experiencias vividas, en la agudeza perceptiva y en la capacidad de reelaboración mental, para contrarrestar así el menor número de experiencias narradas.

Asimismo, la tensión social existente entre el *erlebendes Ich* y el *erzählendes Ich* en la novela picaresca tradicional sufre un desplazamiento en los ejemplos del siglo XX: el narrador picaresco del siglo XX posee una más fuerte consciencia y aspiración intelectual y estética. La relación apreciable entre el narrador del siglo XX y los destinatarios no es de enjuiciamiento del primero en manos de los segundos, sino de admiración o curiosidad estética: la relación entre el protagonista pícaro y su entorno no se encuentra resaltada como inferioridad social, sino como superioridad en aptitudes intelectuales y/o filosóficas. La tensión tradicional pasa por insistir en que los errores pasados, tanto sociales y morales como intelectuales, se deben a unos principios de comportamiento y pensamiento que ya no rigen la vida del narrador, mientras que el narrador del siglo XX se centra en la pervivencia de sus innatos valores marginales. Como conclusión se puede afirmar que en la narrativa picaresca del siglo XX sigue siempre vigente una tensión, específicamente, la frontera típicamente autobiográfica entre la anécdota aislada y la visión aglutinante del narrador retrospectivo. El narrador pícaro del siglo XX mantiene su iniciativa de ofrecer su propia interpretación personal de su pasado y su presente, pretende construir un discurso que abarque los aspectos más relevantes de su existencia y de la sociedad. La base del relato picaresco del siglo XX continúa siendo un dualismo narrativo que se irá paulatinamente convirtiendo mediante el tratamiento del tiempo, el punto de vista y la voz narrativa en un discurso de multiplicidad más compleja.

Si bien el tiempo de historia en la narrativa picaresca del siglo XX es más limitado, su presentación ofrece rasgos más complejos. Junto a una mayor fragmentariedad en la narración, la mayor aportación en el plano narrativo está

representada por la alternancia lograda en *BT* entre la narración en primera y tercera persona. Mediante esta última contribución y la variedad de narradores homodieéticos, se consigue una visión distante, no sólo del narrador respecto al protagonista, al pasado y al mundo del presente, sino también del lector respecto al narrador. Esta innovación es la muestra más plástica de la actitud necesariamente crítica y relativizadora frente al discurso picaresco del narrador.

A la complejidad temporal de la historia va unida la complejidad de la estructuración del contenido dentro del relato autobiográfico del pícaro: el principio de sucesión cronológica discontinua sigue vigente, aunque no como única estrategia de estructuración. Cuando la sucesión lineal se rompe, se da paso a episodios analépticos o a otros pertenecientes, no ya al nivel de la historia del pasado, sino al presente del narrador: el ritmo discontinuo fragmenta y multiplica la línea vital del pícaro, convirtiendo el relato del narrador en una serie de trazos cronológicos y de identidad inacabados. No obstante, la circularidad y unidad temática de cada episodio o serie de episodios conserva un haz temático. Frente a la disposición de causa-efecto en la picaresca tradicional, el relato picaresco del siglo XX ofrece una interpretación caótica de la realidad y del curriculum del pícaro: en este contexto de caos la circularidad de los episodios ofrece la regularidad necesaria. La circularidad establece la conexión con el llamado “ritmo de Sísifo” picaresco, pero en la narrativa del siglo XX éste no está marcado por el fuerte pesimismo de la fase tradicional. La interpretación más lúdica y relativizante del pícaro más moderno respecto a experiencias circulares, similares a las sufridas por su antecesor tradicional, resta dramatismo al relato.

A pesar del mayor grado de caos narrativo y de cosmovisión en la picaresca del siglo XX, el relato picaresco sigue, de igual forma que en el paradigma tradicional, un determinado patrón de episodios. La genealogía familiar de inconvencional conducta permanece como primera alusión a su propia vida marginal. En segundo lugar, la orfandad —más frecuentemente presentada como opción voluntaria— sigue siendo el punto de partida de la vida independiente del pícaro, aunque el desengaño y la consciencia, adquiridas posteriormente en la novela picaresca tradicional, a menudo se producen anteriormente en la trayectoria del pícaro del siglo XX.

En el pícaro del siglo XX se distinguen dos tipos de orfandades: mientras en el caso del pícaro tradicional la orfandad emocional es generada junto a la orfandad física —y ambas unidas al desplazamiento geográfico—, en el pícaro del siglo XX es posible apreciar una orfandad emocional anterior a la orfandad física. Además, el desplazamiento espacial de la trayectoria picaresca estarán en estrecha relación con ese descubrimiento de la soledad emocional: la evolución personal de Oskar Matzerath muestra esta disociación de orfandades con una movilidad geográfica emprendida antes de su pérdida de los padres, cuando el niño muestra su obsesión por los espacios más similares al útero materno, en un intento por superar la orfandad emocional producida por la alienación emocional e intelectual en el mismo momento de su nacimiento.

En tercer lugar, la iniciación, en la picaresca más actual relacionada con esta orfandad emocional, sigue vigente con distintas implicaciones: ya no implica el paso desde una existencia meramente física a un conocimiento abstracto y sistematizado del mundo, sino una primera confirmación de la corporeidad básica de la existencia. El dolor físico abandona su protagonismo en la iniciación, la cual se convierte en una experiencia de observación y revelación filosófico-intelectual. A esta distinta iniciación corresponde un distinto proceso de aprendizaje, junto a figuras magistrales de conocimientos aún más marginales: frente al aprendizaje relativamente lineal del pícaro tradicional, quien a raíz de su relación de obediencia y dependencia social y económica respecto al maestro, aprende tanto de las lecciones pronunciadas como del análisis del comportamiento mismo del maestro, el pícaro del siglo XX desarrolla junto a figuras siempre relacionadas con el arte o la delincuencia su parte más fantástica y menos convencional de su personalidad. El aprendizaje del pícaro más moderno significa el proceso hacia una supervivencia filosófica e intelectual, además de la económica y social.

Como última unidad episódica, la posición final del pícaro plasma en los ejemplos del siglo XX el abismo entre el punto de vista del mundo exterior y la propia visión del pícaro: éste presenta más claramente la defensa de su posición autónoma como la situación más positiva de las posibles a pesar de la versión convencional. El pícaro más moderno ya no simula una óptima posición, sino que interpreta su situación

de una forma personal. La marginalidad final es una opción, hasta cierto punto, consciente y deseada en el caso del pícaro del siglo XX: la ambigüedad no se presenta como una mera consecuencia de experiencias aleccionadoras, sino como una opción elegida de forma más libre.

10.1.2. Nacimiento de un pícaro introspectivo.

La figura del pícaro como protagonista de la historia en las obras del siglo XX está marcada, del mismo modo que en la fase tradicional, por la relación conflictiva con el entorno, incluso por unos rasgos personales innatamente más contundentes y más definidos que en el pícaro tradicional: aunque de una genealogía familiar determinada, el pícaro del siglo XX destaca por una naturaleza innata al margen de la herencia genética y social.

La distancia cualitativa del pícaro más moderno respecto a la norma exterior comienza por los rasgos físicos. El cuerpo del pícaro del siglo XX, frecuentemente primera muestra de la posición limítrofe ocupada en el mundo, es fuente de beneficios, frente al sufrimiento del pícaro tradicional. Los aspectos psicológicos, descritos en las obras del siglo XX con más detalle, adquieren un mayor peso en el relato autobiográfico, incluso mayor que la anécdota externa, recurriendo a la intertextualidad para el reforzamiento de la imagen de escisión psicológica en polos irreconciliables y, sin embargo, incluidos en la figura del pícaro. La mayor profundización del narrador en su propia psicología del pasado trae consigo la conclusión de que la vertiente narrativa del pícaro ha adquirido una mayor complejidad en el siglo XX. De esta forma, el pícaro del siglo XX, tanto personaje como narrador, se presta a un análisis mucho más amplio y enriquecedor. Entre los rasgos sociales del pícaro más moderno se encuentra una situación heredada no satisfactoria, con una infancia de mayor o menor necesidad material en cada caso analizado.

Esta insatisfacción lleva al pícaro del siglo XX a mostrar una mayor capacidad automarginadora, optando por posiciones marginales de muy distinta índole, más allá de la social, hasta la marginalidad psiquiátrica en Oskar, marginalidad cosmológica en Felix Krull, artística en *HM* y estratégica en Smith. Aun en distintas circunstancias

sociales, la tónica en la picaresca del siglo XX es una marginalidad añadida a la tradicional. El sufrimiento del pícaro del siglo XX se extiende a un nivel psicológico, intelectual y filosófico: las carencias más importantes están relacionadas con la emotividad, con aspiraciones artísticas o con una angustia más existencial. Por ello, el dolor físico, central en la experiencia tradicional picaresca, es reinterpretado por el pícaro más moderno como el sufrimiento más obvio, pero no el más desalentador.

El medro como fuerza motriz adquiere unos tintes más estéticos, intelectuales e ideológicos en el pícaro del siglo XX. de ser finalidad principal del pícaro más moderno, al menos en su vertiente material y social. De esta distinta naturaleza del medro picaresco en el siglo XX depende la transgresión llevada a cabo por Oskar Matzerath, Felix Krull y sus parientes picarescos contemporáneos en forma de estrategias más abstractas, o en apariencia menos útiles: el pícaro más moderno empleará como dos grandes bazas la marginalidad voluntaria como estrategia de protección y la risa como reacción más conscientemente filosófica e intelectual. La actividad dramática, por otra parte, refleja la multidimensionalidad no sólo del individuo, sino también del mundo: más allá de un mero recurso de beneficios inmediatos mediante la simulación, la actividad teatral obedece al deseo del pícaro más moderno de ofrecer una imagen tan fragmentaria, al mismo tiempo que multiforme, como la imagen que él recibe del mundo.

El pícaro del siglo XX continúa en su posición de *half-outsider*, propiciada en gran parte por su pertenencia al mundo del arte. Con esta estrecha relación entre el mundo picaresco y artístico, en absoluto tan desarrollado en la etapa tradicional, la antiheroicidad del pícaro del siglo XX se caracteriza por combinar la vertiente negativa y condenable del pícaro —conforme a las normas convencionales— con el atractivo y la admiración despertada por la figura del artista en el siglo XX.

10.1.3. Secularización y universalización de la constelación temática.

Los temas y motivos picarescos se cargan de matices en los ejemplos analizados en el siglo XX: el pícaro más moderno persigue la libertad exteriorizando de formas diversas su ideología y actitud vital. La soledad como situación básica del ser humano es

combatida asimismo por el pícaro en el siglo XX, expresando más claramente la necesidad de compañía. La transgresión no está ya acompañada de culpa social, moral o religiosa, ni es ya mero signo de defensa, sino de superioridad. La fortuna no está referida como fuerza devastadora, sino como fuerza favorecedora o como fascinante casualidad que lleva al pícaro a reflexionar sobre la “insignificancia” de la voluntad humana: el poder de la fortuna aparece más relativizado que en la novela picaresca tradicional, aunque siempre como principio constitutivo de la realidad. El descubrimiento por parte del pícaro de la distinción entre la apariencia y esencia de la realidad se produce tras una experiencia calificable como “revelación espiritual”. De esta primera distinción dicotómica el pícaro moderno llega a una mayor fragmentación, en su apreciación de la realidad y de su propia figura.

El tratamiento de los temas y motivos picarescos alcanza un nivel más abstracto sin prescindir de la filosofía básicamente materialista del pícaro tradicional. Al mismo tiempo, en la elaboración de los temas y motivos se aprecia una mayor fe del narrador picaresco más moderno en sí mismo y una formulación más explícita del caos reinante en el mundo.

10.2. CONCLUSIÓN FINAL Y CUESTIONES ABIERTAS PARA FUTURAS INVESTIGACIONES.

Al margen de la conclusión más sólida formada a consecuencia del estudio realizado, y consistente principalmente en las innovaciones y adaptaciones de la novela picaresca en el siglo XX, ya constatadas en el capítulo noveno del trabajo, el análisis comparativo de las seis obras seleccionadas ha traído consigo una reflexión en cierto modo inesperada. Se ha observado que la novela española parece haber agotado las posibilidades de la literatura picaresca: con el ejemplo de una reelaboración pasiva del paradigma picaresco, en manos de Cela, y con la dificultad de hallar otras obras españolas con los rasgos picarescos necesarios para su consideración como tales herederos picarescos, una conclusión principal es que el relevo de la novela picaresca ha sido tomado en el siglo XX por obras literarias extranjeras.

BT, FK, HM, LLDR e *HL* demuestran que se ha establecido una relación creativa con el modelo de picaresca tradicional, incorporando contribuciones a primera vista antipicarescos y destacando la relevancia de aspectos secundarios en la etapa tradicional. Dichos cambios contribuyen a la integración de las obras, tanto en la constelación literaria picaresca, como en el panorama literario del siglo XX. En cambio, *NADLT*, con la simple reproducción de los rasgos más significativos del modelo tradicional, realizada en un mundo ficcional atemporal, no logra establecer una relación lo suficientemente cercana entre la figura del pícaro y la sociedad coetánea del siglo XX. *HL*, por el contrario, logra plasmar un conflicto entre el pícaro y su entorno cronológicamente localizado mediante la alusión a suficientes datos históricos y sociales al periodo referido, según la norma picaresca; la novela de Rojas, no obstante, pertenece a la literatura chilena.

Las obras seleccionadas de la literatura alemana —y en especial *BT*— se aproximan al discurso picaresco consagrado por *GA* de distinta forma a la de los ejemplos británicos analizados. Mientras *LLDR* y *HM* centran la acción en un determinado periodo —del inicio o final respectivamente— de la vida del protagonista, *BT* y *FK* —al margen de otros rasgos de complejidad narrativa— aciertan a ofrecer una panorámica más completa de la vida de Oskar Matzerath y Felix Krull respectivamente. La visión de una trayectoria completa de Smith en *LLDR* y Jimson en *HM* está facilitada por una serie de analepsis, en realidad, alusiones fugaces a momentos puntuales de su experiencia pasada en función de su relación temática con la reflexión o la acción del presente.

En cuanto a las coordenadas temáticas es de resaltar que *BT* se erige como el mejor ejemplo picaresco seleccionado que aborda en perfecta conexión con la sociedad —alemana en su caso— del siglo XX el tema profundamente picaresco de la culpa. Tanto la sociedad española barroca como la sociedad alemana después de 1945 se enfrentan, del mismo modo que el pícaro que (sobre)vive en ellas, a una culpa religiosa, social e histórica. *BT* presenta este conflicto según la norma picaresca, es decir, mediante la reversión de la tradición: el narrador autobiográfico Oskar Matzerath revierte el enfrentamiento del pícaro tradicional a su culpa, por lo que en la novela de

Grass se trata de forma picaresca —se ha empleado el término “parodia” en el presente trabajo— el modelo ofrecido por el paradigma tradicional.

En función de los pícaros analizados en el presente trabajo, la figura del pícaro inglés del siglo XX presenta un talante más abiertamente combativo, humorístico y sarcástico. Las anécdotas e incidentes relatados, así como los comentarios del narrador al hilo de dichas anécdotas, y las estrategias picarescas de Smith y Jimson, provocan en el lector una sonrisa más maliciosa que los discursos de Krull y Matzerath. El pícaro alemán del siglo XX conserva un tono más marcado de continua y más seria introspección filosófica e intelectual, de trascendental observación del mundo y de un humor más estético y sombrío. Se puede afirmar que el pícaro inglés se caracteriza de forma más abierta mediante sus actos y sus palabras, mientras que el pícaro alemán revela entre líneas un mayor número de sus rasgos característicos.

De las apreciaciones anteriores se puede llegar a la conclusión de que entre las obras analizadas *BT* representa la gran novela picaresca europea del siglo XX, tanto por sus rasgos formales como por el tratamiento de los temas, tanto gracias al pensamiento y características personales del protagonista, como por las características y la labor del narrador autobiográfico.

A pesar de estas últimas conclusiones comparatísticas y una reflexión valorativa en cuanto al equivalente más fiel de *GA* —en cuanto que ejemplo más representativo de novela picaresca tradicional— en el siglo XX, se ha logrado establecer una serie de rasgos innovadores de la narrativa picaresca del siglo XX sobre la base de seis obras narrativas de distinta procedencia: la labor a llevar a cabo en el futuro será el análisis de otras obras en relación a dicha enumeración de innovaciones. El trabajo en conjunto está planteado como el primer paso, evidentemente limitado, en el estudio de la narrativa picaresca del siglo XX. La descripción de la novela picaresca del siglo XX propuesta está concebida no como punto final, sino como un punto de partida para investigaciones futuras. Al mismo tiempo, está planteada, no como un paradigma inalterable, sino como instrumento dinámico y reinterpretable a medida que nuevos ejemplos picarescos del siglo XX sean investigados bajo el prisma picaresco e incorporados al paradigma por méritos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

A.-FUENTES PRIMARIAS.

- Agustín, Santo, Obispo de Hipona (1990). *Confesiones de San Agustín*. Barcelona: Productos Compactos S.A.
- Alemán, Mateo (1984). *Guzmán de Alfarache*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra.
—(1997). *Guzmán de Alfarache*. Ed. José María Micó. Madrid: Cátedra.
- Anónimo (1992). *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra.
- Böll, Heinrich (1963). *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
—(1990). *Opiniones de un payaso*. Trad. Lucas Casas. Barcelona: Seix Barral.
- Cary, Joyce (1944). *The Horse's Mouth*. New York: Harper & Brothers.
—(1965). *Herself Surprised*. New York: Perennial Library.
—(1970). *To Be a Pilgrim*. New York: Perennial Library.
- Cela, Camilo José (1963). *Nuevas Andanzas y Desventuras de Lazarillo de Tormes*. Barcelona, Madrid, México: Editorial Noguer.
—(1996). *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino.
- Donleavy, J.P (1996): *The Ginger Man*. London: Abacus.
- Fülöp-Miller, R. (1994). *Der heilige Teufel: Rasputin und die Frauen*. Leipzig: LKG.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982). *Die Wahlverwandschaften. Werke, Kommentare und Register: Band 6, Romane und Novellen I*. Münch C. H. Beck.
- Grass, Günter (1996). *Die Blechtrommel*. Münch dtv.
—(1993). *El tambor de hojalata*. Trad. Carlos Gerhard. Madrid: Alfaguara.
—(1990). *Ensayos sobre Literatura*. Trad. Angelika Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von (1986). *Simplicius Simplicissimus*. Ed. Manuel José González. Madrid: Cátedra.
- Mann, Thomas (1990a). “Brief an Agnes E. Meyer”. *Gesammelte Werke: Briefe*. Vol. II, Frankfurt/M: Fischer Verlag, 557.
—(1990b). “Der alte Fontane”. *Gesammelte Werke: Reden und Aufsätze I*. Vol. IX, Frankfurt/M: Fischer Verlag, 9-34.

- (1990c). “Rückkehr”. *Gesammelte Werke: Reden und Aufsätze* 3. Vol. XI, Frankfurt/M: Fischer Verlag, 527-531.
- (1995). *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: Der Memoiren erster Teil*. Frankfurt/M: Fischer Verlag.
- Quevedo, Francisco de (1990). *El Buscón*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia.
- Rojas, Manuel (1960). “Algo sobre mi experiencia literaria”. *El árbol siempre verde*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- (1962). *Antología autobiográfica*. Santiago: Editorial Ercilla.
- (1969). *Viaje al país de los profetas*. Buenos Aires: Zlotopioro SACIF.
- (1980). *Hijo de ladrón*. Barcelona: Bruguera.
- Sillitoe, Alan (1994). *The Loneliness of the Long Distance Runner*. London: Flamingo.

B.-FUENTES SECUNDARIAS

1.- CONTEXTO HISTORICO-SOCIAL E IDEOLÓGICO.

- Abellán, José Luis (1981a). “El proceso histórico de la decadencia”. *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración*. Tomo III. Madrid: Espasa Calpe, 19-43.
- (1981b). “El Barroco como concepto de época”. *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración*. Tomo III. Madrid: Espasa Calpe, 44-59.
- (1981c). *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración*. Tomo III. Madrid: Espasa Calpe.
- (1981d). “La novela picaresca y sus problemas ideológicos”. *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración*. Tomo III. Madrid: Espasa Calpe, 142-168.
- (1986). *Historia crítica del pensamiento español: La Edad de Oro (siglo XVI)*. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe.
- Benz, Wolfgang (1989a). *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Politik*. Band 1. Frankfurt/M: Fischer.
- (1989b). *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Wirtschaft*. Band 2. Frankfurt/M: Fischer.
- (1989c). *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Gessellschaft*. Band 3. Frankfurt/M: Fischer.
- (1989d). *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Kultur*. Band 4. Frankfurt/M: Fischer.
- Booth, Alan. & Sean Glynn (1996). *Modern Britain, an Economic and Social History*. London: Routledge.
- Castro, Américo (1948). *España en su historia*. Buenos Aires: Losada.
- Collier, Simon & William F. Sater (1998). *Historia de Chile: 1808-1994*. Trad. Milena Grass. Cambridge: Cambridge University Press.

- Childs, David (1986). *Britain since 1945: a Political History*. London: Methuen.
- Davies, Alistair & Alan Sinfield (eds.) (2000). *British Culture of the Postwar: An Introduction to Literature and Society 1945-1999*. London & New York: Routledge.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1963). *La sociedad española en el siglo XVII*. Tomo I. Madrid: Instituto Balmes de Sociología.
- Fulbrook, Mary (1995). *Historia de Alemania*. Trad. Beatriz García Ríos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manfred Rauh (1987). “Epoche — sozialgeschichtlicher Abriß”. Horst Albert Glaser (Hrsg.). *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus*, Band 8. Reinbek: Rowohlt, 14-32.
- Moradiellos, Enrique (2000). *La España de Franco (1939-1975): política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Saavedra Fajardo, Diego (1976). *Empresas políticas*. Madrid: Editora Nacional.
- Silva Galdames, Osvaldo (1995). *Breve Historia Contemporánea de Chile*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Stone, Lewis (1985). *La crisis de la aristocracia (1558-1641)*. Trad. Manuel Rodríguez Alonso. Madrid: Alianza.

2.- FILOSOFÍA.

- Dilthey, Wilhelm (1980). *Introducción a las ciencias del espíritu: ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Madrid: Alianza.
- (1993). *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1993). *Sein und Zeit*. Tübing Niemeyer.
- Heidemann, Ingeborg (1968). *Der Begriff des Spieles*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Jaspers, Karl (1994). *Philosophie*. München, Zürich: Piper.
- Nietzsche, Friedrich (1993). *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza.
- (1996). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- (1997). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Scheuerl, Hans (1954). *Das Spiel: Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

3.-NOVELA PICARESCA.

3.1.-Estudios generales.

- Albérès, R. M. (1972). *Panorama de las literaturas europeas 1900-1970*. Madrid: Al-Borak.
- Alonso, Amado (1929). “Lo picaresco de la picaresca”. *Verbum Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, nº 74 (Buenos Aires), 321-338.

- Alonso Hernández, José Luis (1979). "Signos de estructura profunda". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 39-52.
- Alter, Robert (1964). *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Álvarez, Dictino (1958). "La picaresca española y la literatura existencialista". *Humanidades*, X, 207-212.
- Arendt, Dieter (1984). *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums: Vorarbeiten zu einer soziologischen Analyse der Schelmenliteratur*. Stuttgart: Klett.
- Aydelotte, Frank (1967). *Elizabethan Rogues and Vagabonds*. London: Frank Cass & Co.
- Bataillon, Marcel (1962-63). "L'honneur et la matière picaresque". *Annuaire du Collège de France*, XLII, 485-490.
- (1969). *Pícaros y picaresca: La pícaro Justina*. Madrid: Taurus.
- Bauer, Matthias (1993). *Im Fuchsbau der Geschichte Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart: Metzler.
- (1994). *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Metzler.
- Beberfall, Lester (1954). "The Pícaro in Context". *Hispania*, XXXVII, 288-292.
- Belic, Oldrich (1961). "La novela picaresca española y el realismo". *Romanistica Pragensia*, II 5-15.
- (1963). "La novela picaresca como orden artístico". *Romanistica Pragensia*, III, 5-35.
- (1977). "Los principios de composición de la novela picaresca". *Análisis de textos hispanos*. Madrid: Prensa Española, 19-60.
- Benitez Claros, Rafael (1958). *Existencialismo y picaresca*. Madrid: Ateneo.
- Bjornson, Richard (1977a). *The Picaresque Hero in European Fiction*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1977b). "The Picaresque Hero in France, England and Germany". *Comparative Literature*, XXIX, 124-147.
- Blackburn, Alexander (1979). *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Blanco Aguinaga, C. (1957). "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1, 313-342.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, Servicio de Publicación e Intercambio Científico.
- Camínero, Juventino (1992). *Literatura europea del siglo XX: corrientes, teoría, sistema y glosa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Cañedo, Jesús (1966). "El 'curriculum vitae' del pícaro". *Revista de Filología Española*, XLIX, 125-180.

- Carrillo, Francisco (1979). "Raíz sociológica e imaginación creadora en la picaresca española". Manuel Criado de Val. (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 65-77.
- (1982). *Semiolingüística de la novela picaresca*. Madrid: Cátedra.
- Castro, Américo (1935). "Perspectiva de la novela picaresca". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 123-143.
- (1952). "Un aspecto del pensar hispano-judío". *Hispania*, XXXV, 161-172
- Correa, Gustavo (1946). "El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo: Muestra antológica (1945-1985)*, vol. II, 713-732.
- Criado de Val, Manuel (ed.) (1979). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Cros, Edmond (1979). "Aproximación a la picaresca". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 31-38.
- Cruz, Anne J. (1996). "Sonnes of the rogue: Picaresque relations in England and Spain". Giancarlo Maiorino (ed.). *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 248-272.
- Cuenca, Luis Alberto de (1991). *El héroe y sus máscaras*. Madrid: Mondadori España.
- Chandler, Frank W. (1899). *Romances of Roguery: An Episode in the History of the Novel*. 1ª parte. Vol. I. New York: Macmillan.
- (1907). *The Literature of Roguery*. Boston & New York: Houghton Mifflin.
- Chevalier, Máxime (1979). "De los cuentos tradicionales a la novela picaresca". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 335-345.
- Del Monte, Alberto (1971). *Itinerario de la novela picaresca española*. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Lumen.
- Diccionario de Lengua Española* (1984). Tomo 1. Madrid: Real Academia Española.
- Diccionario del Uso del Español* María Moliner (1986). Tomo 1. Madrid: Gredos.
- Dooley, D. J. (1957-1958). "Some Uses & Mutations of the Picaresque". *Dalhousie Review*, XXXVII, 363-377.
- Dunn, Peter N. (1979). *The Spanish Picaresque Novel*. Boston: Twayne.
- (1993). *Spanish Picaresque. A New Literary History*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Earle, Peter G. (1988). "De Lazarillo a Eva Luna: Metamorfosis de la picaresca". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36:2, 987-996.
- Eisenberg, Daniel (1979). "Does the Picaresque Novel Exist?". *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, 203-219.

- Erhart-Wandschneider, Claudia (1995). *Das Gelächter des Schelmen*. Frankfurt/M: Lang.
- Ferrán, Jaime (1979). "Algunas constantes en la picaresca". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 53-62.
- Francis, Alan (1978). *Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*. Madrid: Gredos.
- Frohock, W.M. (1969-1970). "The Failing Center: Recent Fiction and the Picaresque Tradition". *Novel*, III, 62-69.
- Garrido Gallardo, Miguel Angel (ed.) (1984). *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos: volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: CSIC.
- Gerber, P. L. & R. J. Gemmett (eds) (1970). "Picaresque & Modern Literature: A Conversation with W. M. Frohock". *Genre*, III, 187-197.
- Gómez de las Cortinas, J. Frutos (1950). "El antihéroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca)". *Cuadernos de Literatura*, VII, 97-145.
- González Escribano, José Luis (1981-1982). "Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la teoría de la literatura". *Archivum*, XXXI-XXXII, 367-408.
- Gorp, Hendrik van (1981). "Traductions et évolution d'un genre littéraire: Le roman picaresque en Europe au 17^{ème} et 18^{ème} siècles". *Poetics Today*, II, 209-219.
- Grass, Roland (1959). "Morality in the Picaresque Novel". *Hispania*, XLII, 192-198.
- Grimm, Günter E. (1987). "Kapriolen eines Taugenichts. Zur Funktion des Pikarischen in Christian Reuters >Schelmuffsky<". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Chloe, Beihefte zum Daphnis Rodopi, 127-149.
- Guillén, Claudio (1971a). "Genre and Countergenre: the Discovery of the Picaresque". *Literature as System: Essays toward the Theory of literary History*. Princeton: Princeton University Press, 135-158.
- (1971b). *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- (1971c). "Toward a Definition of the Picaresque". *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press 1971, 71-106.
- Haan, Fonger de (1903). *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*. The Hague/New York: Martinus Nijhoff.
- Hardy, Barbara (1968). "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Narrative". *Novel*, II (Fall), 5-14.
- Heidenreich, Helmut (Hrsg) (1969). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Heilmann, Robert B. (1969). "Variationen über das Pikareske (Felix Krull)". Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 278-293.
- Herrero García, Miguel (1933). "Ascética y picaresca". *Acción española*, V, 135-143.
- (1937). "Nueva interpretación de la novela picaresca". *Revista de Filología Española*, XXIV, 343-362.
- Hirsch, Arnold (1954). "Barockroman und Aufklärungsroman". *Etudes Germaniques*, II-III (Avril-Septembre), 97-111.
- Hoffmeister, Gerhart (1987a). *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Chloe, Beihefte zum Daphnis Rodopi.
- (1987b). "Zur Problematik der pikarischen Romanform". *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 3-12.
- Hoogstraten, Rudolf van (1986). *Estructura mítica de la picaresca*. Madrid: Fundamentos.
- Hunter, J. Paul (1990). *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. New York: W.W. Norton & Company.
- Jacobs, Jürgen (1987). "Das Erwachen des Schelms. Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 61-76.
- Jauss, Hans Robert (1992a). "Los modelos interactivos de la identificación con el héroe". *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles y Ela María Fernández Palacios. Madrid: Taurus, 241-294.
- (1992b). "Sobre la razón del placer en el héroe cómico". *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles y Ela María Fernández Palacios. Madrid: Taurus, 295-338.
- Jolles, André (1969). "Die literarischen Travestien. Ritter-Hirt-Schelm". Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 101-118.
- Jones, R. O. (1983). "La novela picaresca". *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía*. Vol.2. Trad. Eduardo Vázquez. Barcelona: Ariel, 185-212.
- Jung, C. G. (1969). "Zur Psychologie der Schelmenfigur". Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 245-254.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.) (1983). *Handbuch des deutschen Romans*. Düsseldorf: Bagel.
- Lämmert, Eberhard (1993). "Der Autor und sein Held im Roman des 19. und 20. Jahrhunderts". *The German Quarterly*, 66:4, 415-430.

- Lázaro Carreter, Fernando (1970). "Para una revisión del concepto 'novela picaresca'". *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Mexico: El Colegio de Mexico, 27-45.
- Lewis, W. B. (1969). "Der pikareske Heilige" (1959). Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 314-333.
- Maiorino, Giancarlo (ed.) (1996a). "Picaresque Econopoetics: At the Watershed of Living Standards". *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1-39.
- (1996b). "Renaissance Marginalities". *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, i- xxviii.
- (1996c). *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Mancing, Howard (1996). "The protean picaresque". Giancarlo Maiorino (ed.). *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 273-291.
- Mannack, Eberhard (1991). *Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts als Rezipienten deutscher Barockliteratur*. Frankfurt: Lang.
- Maravall, Antonio (1986). *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus.
- Miller, Stuart (1967). *The Picaresque Novel*. Cleveland & London: The Press of Case Western Reserve University.
- Mohlo, Maurice (1985). "El pícaro de nuevo". *Modern Language Notes*, C, 199-222.
- Monteser, Frederick (1975). *The Picaresque Element in Western Literature*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Navarro González, Alberto (1979). "Literatura picaresca, novela picaresca y narrativa andaluza". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 19-29.
- Nykl, Alois R. (1929). "Pícaro". *Revue Hispanic*, LXXVII,172-186.
- Ortega y Gasset, José (1963). "La picardía original de la novela picaresca". *Obras Completas*. Vol. II. Madrid: Revista de Occidente, 121-125.
- Ortiz Taylor, S. (1977). "Episodic Structure and the Picaresque Novel". *Journal of Narrative Technique*, VII, 218-225.
- Parker, Alexander A. (1967). *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe*. Edinburgh: University Press.
- Parkinson de Saz, Sara M. (1979a). "The Adventures of Augie March de Saul Bellow. Norteamérica: ¿Fermento de pícaros?". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española 1979, 1177-1183.

- (1979b). “*The Catcher in the Rye*. (J.D. Salinger) ¿Un pícaro en Nueva York?”. Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1185-1192.
- Raders, Margit & M^a Luisa Schilling (Hrsg.) (1995). *Der deutsche und der spanische Schelmenroman / La novela picaresca alemana y española*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Rauhut, Franz (1939). “La picaresca española en la literatura alemana”. *Revista de Filología Hispánica*, I, 237-256.
- Reed, Helen H. (1984a). “Introduction: The concept of the reader and its implications for interpreting the picaresque”. *The Reader in the Picaresque*. London: Tamesis, 13-35.
- (1984b). *The Reader in the Picaresque*. London: Tamesis.
- Reed, Walter L. (1981a). *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago & London: UCP.
- (1981b). “The advent of the Spanish Picaresque”. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago & London: UCP, 43-70.
- Rey Hazas, Alfonso (1979). “La novela picaresca y el narrador fidedigno”. *Hispanic Review*, XLVII 55-75.
- (1987). “El género picaresco y la novela”. *Anuario de Estudios Filológicos*, X, 309-332.
- (1990). *La novela picaresca*. Madrid: Anaya.
- Rico, Francisco (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- (1984a). “Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”. *Edad de Oro*, III, 227-240.
- (1984b). *The Spanish picaresque novel and the point of view*. Trans. Charles Davis and Harry Sieber. Cambridge: Cambridge University Press.
- Röcke, Werner (1987). “Wahrheit und ‘eigenes’ Erleben. Zur Poetik von Schwankdichtung und Schelmenroman im 16.-17. Jahrhundert”. Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 13-28.
- Roskothen, Johannes (1993). *Hermetische Pikaeske: Beiträge zu einer Poetik des Schelmenromans*. Frankfurt: Lang.
- Rötzer, Hans Gerd (1980). “‘Novela picaresca’ und ‘Schelmenroman’: Ein Vergleich”. *AN*, II, 30-76.
- (1983). “Der Schelmenroman und seine Nachfolger”. Helmut Koopmann (Hrsg.). *Handbuch des deutschen Romans*. Düsseldorf: Bagel, 131-150.
- (1995). “Was ich bin zuberichten eigentlich bedacht gewesen”. Margit Raders & M^a Luisa Schilling (Hrsg.). *Der deutsche und der spanische Schelmenroman*. Madrid: Ediciones del Orto, 49-60.
- Royo, José María (1997). “Introducción”. Apuleyo. *Las Metamorfosis o El Asno de Oro*. Trad. José María Royo. Madrid: Cátedra, 9-50

- Salinas, Pedro (1969). "Der literarische >Held< und der spanische Schelmenroman. Bedeutungswandel und Literaturgeschichte" (1946). Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 192-211.
- Salzman, Paul (1985). *English Prose Fiction 1558-1700*. Oxford: Clarendon Press.
- Sánchez, Francisco J. (1987). "La picaresca femenina española y su continuidad en *Moll Flanders*: Genealogía, genética literaria y *rise of the novel*". Tesis inédita en proceso de preparación para la prensa, Universidad de Salamanca.
- (1999). "Introducción". Daniel Defoe. *Moll Flanders*. Trad. Fernando Serrano Valverde. Madrid: Cátedra, 9-82.
- Sánchez, Francisco J. & Nicholas Spadaccini (1996). "Revisiting the Picaresque in Postmodern Times." Giancarlo Maiorino (ed.). *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 292-307.
- Schlauch, Margaret (1963). *Antecedents of the English Novel: 1400-1600*. Westport: Greenwood Press.
- Schumann, Willy (1966). "Wiederkehr der Schelme". *PMLA*, LXXXI, 467-474.
- Schwab-Felisch, Hans (1956). "Schelme und Hochstapler". *Akzente*, IV, 76-84.
- Sieber, Harry (1977). *The Picaresque*. London: Methuen.
- Souiller, Didier (1985). *La novela picaresca*. Trad. Beatriz Pillado Salas. Méjico: Fondo Cultural Económico.
- Suárez, Mireya (1926). *La novela picaresca*. Madrid: Imprenta Latina.
- Talens, Jenaro (1975). *Novela picaresca y práctica de transgresión*. Madrid: Júcar.
- Tierno Galván, Enrique (1974). *Sobre la novela picaresca y otros escritos*. Madrid: Tecnos.
- Turner Gutiérrez, Ellen (1995). *The Reception of the Picaresque in the French, English and German Traditions*. New York: Lang.
- Villanueva, Darío (1984). "La novela picaresca y el receptor inmanente". Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.). *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos: volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: CSIC, 95-106.
- Villegas, Juan (1978). *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta.
- Weber, Alison (1979). "Cuatro clases de narrativa picaresca". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 13-18.
- Welzig, Werner (1969). "Der Wandel des Abenteuerertums". Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 438-454.
- Wicks, Ulrich (1972). "Picaro, Picaresque: The Picaresque in Literary Scholarship". *Genre*, V, 153-216.
- (1974). "The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach". *PMLA*, LXXXIX, 240-249.

—(1989). *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. New York: Greenwood.

3.2.-Estudios sobre *LT, GA, VB, SS y MF*.

- Álvarez, Guzmán (1979). “Interpretación existencial del *Lazarillo de Tormes*”. Manuel Criado de Val (ed.). *La novela picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 437-448.
- Bataillon, Marcel (1968): *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*. Trad. Luis Cortés Vázquez. Salamanca: Anaya.
- Brancaforte, Benito (1980). *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?*. Madison: The Hispanic Seminary, Universidad de Wisconsin.
- (1996). “Estudio preliminar”. Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Akal, 5-34.
- Brau, Jean-Louis (1984). “Estructuras narrativas profundas en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán”. Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.). *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos: volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: CSIC, 107-116.
- Bubnova, Tatiana (1980). “El ambiguo discurso de Guzmán de Alfarache”. *Acta Poética*, II, 161-184.
- Courtney Tarr, Frederick (1969). “Literary and Artistic Unity in the *Lazarillo de Tormes*”. Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 15-39.
- Deyrmond, A. D. (1975). *Lazarillo de Tormes: A Critical Guide*. London: Grant & Cutler Ltd.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo (1979). “La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca en *El Buscón*”. Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 705-712.
- Durand, Frank (1978). “The Author and Lázaro: Levels of Comic Meaning”. *Bulletin of Hispanic Studies (BHS)*, XLV, 89-101.
- Fernández, Pura y Juan Pedro Gabino (1996). “Estudio preliminar”. Francisco de Quevedo. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Madrid: Akal, 5-47.
- Fiore, Robert L. (1979). “*Lazarillo de Tormes*: Estructura narrativa de una novela picaresca”. Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 359-366.
- García de la Concha, Víctor (1981). *Nueva lectura del Lazarillo*. Madrid: Castalia.

- Geulen, Hans (1977). "Wirklichkeitsbegriff und Realismus in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*". *Argenis*, I 31-40.
- Gilman, Stephen (1966). "The Death of Lazarillo de Tormes". *PMLA*, LXXXI 149-166.
- González, Manuel José (1986). "Introducción". H. J. Ch. von Grimmelshausen. *Simplicius Simplicissimus*. Madrid: Cátedra, 9-42.
- Guillén Claudio (1957). "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*". *Hispanic Review*, XXV, 264-279.
- Hillen, Gerd (1987). "Prolegomena zu einer Analyse des *Abentheurlichen Simplicissimus* aus literatursoziologischer Sicht". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 79-92.
- Jaén, Didier T. (1968). "La ambigüedad moral del *Lazarillo de Tormes*". *PMLA*, LXXXIII, 130-134.
- Jauss, Hans Robert (1957). "Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im *Lazarillo de Tormes*". *Romanistisches Jahrbuch*, VIII, 290-311.
- Johnson, Carroll B. (1996). "Defining the Picaresque: Authority and the Subject in *Guzmán de Alfarache*". Giancarlo Maiorino (ed.). *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 159-182.
- Kruse, Margot (1959). "Die parodistischen Elemente im „Lazarillo de Tormes“". *Romanisches Jahrbuch*, X, 292-304.
- Lázaro Carreter, Fernando (1983). "*Lazarillo de Tormes* en la picaresca". Barcelona: Ariel.
- Lida, Clara E. (1988). "Lázaro de Tormes o el oficio de servir". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36:2, 975-985.
- Magallanes Latas, Fernando (1995). "El autobiografismo en *Estebanillo González* y en *Simplicissimus*: En torno al concepto de autiografía ficticia a propósito de dos obras picarescas." Margit Raders & M^a Luisa Schilling (Hrsg.). *Der deutsche und der spanische Schelmenroman/La novela picaresca alemana y española*. Madrid: Ediciones del Orto, 37-47.
- Mancing, Howard (1975). "The Deceptiveness of *Lazarillo de Tormes*". *PMLA*, XC, 426-432.
- (1979). "El pesimismo radical del *Lazarillo de Tormes*". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 459-467.
- Micó Juan, Jose María (1990). "Problemas de anotación del *Guzmán de Alfarache*". Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.). *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro: Edición de Textos*. London: Tamesis Books Limited, 319-323.
- Montori de Gutiérrez, Violeta (1979). "Sentido de la dualidad en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 511-519.

- Moreno Báez, Enrique (1969). "Enthält der *Guzmán de Alfarache* eine didaktische Aussage?". Helmut Heidenreich (Hrsg.). *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 165-191.
- Pérez Varas, Feliciano (1962). "Notas a dos novelas de Johann Beer". *Revista de Filología Moderna*, VII-VIII, 101-135.
- Petersen, Jürgen H. (1974). "Formen der Ich-Erzählung in Grimmelshausens Simplicianischen Schriften". *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 93:4, 481-507.
- Rico, Francisco: "Problemas del 'Lazarillo'". *Boletín de la RAE*, XLVI (1966), 277-296.
— (1992). "Introducción". Anónimo. *LT*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 11-139.
- Riggan, William (1975). "The Reformed Pícaro and his Narrative: A Study of the Autobiographical Accounts Apuleius, Simplicius Simplicissimus, Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache, and Moll Flanders". *Orbis Literarum*, XXX, 165-186.
- Sánchez Regueira, Manuela (1979). "*Guzmán de Alfarache* en Alemania: Aegidius Albertinus, <<padre del Schelmenroman>>." Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 529-535.
- Schweitzer, Christoph E. (1983). "Grimmelshausen und der realistische Roman". Helmut Koopmann (Hrsg.). *Handbuch des deutschen Romans*. Düsseldorf: Bagel, 80-89.
— (1987). "Der Pikaroroman als Selbstrechtfertigung und Selbstbestätigung am Beispiel von *Lazarillo de Tormes*, *Simplicissimus* und *Moll Flanders*". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 49-60.
- Sobejano, Gonzalo (1959). "De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*". *Romanische Forschungen*, LXXI, 266-311.
- Tomlinson, Janis A & Marcia L. Welles (1996). "Picturing the Picaresque: Lazarillo and Murillo's Four Figures on a Step". Giancarlo Maiorino (ed.). *The Picaresque Tradition and Displacement*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 66-85.

4.-LA NARRATIVA PICADESCA EN EL SIGLO XX.

4.1.-Estudios generales.

- Adorno, Theodor W. (1976). "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman". Theo Buck (ed.). *Positionen des Erzählens: Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: Verlag C. H. Beck, 9-14.

- Badenes, José Ignacio (1997). "El laberinto de Manuel Mújica Lainez: Novela picaresca neo-modernista". *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 80:4, 775-784.
- Batt, Kurt (1974). *Die Exekution des Erzählers: Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972*. Frankfurt M: Fischer.
- Baumgaertel, Gerhart (1972). "Formen der Narrenexistenz in der deutschen Literatur der fünfziger und sechziger Jahre". *Revue des langues vivantes*, XXXVIII, 517-526.
- Bradbury, Malcolm & James McFarlane (eds.) (1989). *Modernism, 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.
- Buck Theo (ed.) (1976). *Positionen des Erzählens: Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: Verlag C. H. Beck.
- Canavaggio, Jean (1995). *Historia de la literatura española: El siglo XX*. Vol. VI. Trad. Clara Ubaldina Lorda. Barcelona: Ariel.
- Diederichs, Rainer (1971). *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman*. Düsseldorf-Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Durzak, Manfred (ed.) (1976). *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam.
- Eisele, Ulf (1984). *Die Struktur des modernen deutschen Romans*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Ellmann, Richard & Charles Feidelson (eds.) (1965). *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York & London: Routledge.
- Emmel, Hildegard (1963). *Das Gericht in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bern: Lange.
- Emrich, Wilhelm (1976). "Literatur um die Jahrhundertmitte". Theo Buck (ed.). *Positionen des Erzählens: Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: Verlag C. H. Beck, 30-48.
- Gretschel, Hans-Volker (1993). *Die Figur des Schelms im deutschen Roman nach 1945*. Frankfurt/M.: Lang.
- Günther, Helmut (1955). "Der ewige Simplizissimus: Gestalt und Wandlungen des deutschen Schelmenromans". *Welt und Wort*, X, 1-5.
- Hartveit, Lars (1987). *Workings of the Picaresque in the British Novel*. Oslo & Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.
- Hassan, I. H. (1959). "The Anti-Hero in Modern British and American Fiction". Werner P. Friederich (ed.). *Comparative Literature: Proceedings of 2nd Congress of International Comparative Literature Association*. Vol. I. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 309-323.
- Hoffmeister, Gerhart (Hrsg) (1986). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Neue Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi.
- Ireland-Kunze, Leah (1981). "Two Clowns: New Dimensions of the Picaresque". *Colloquia Germanica*, XIV, 342-351.
- Jacobs, Jürgen (1983). *Der Deutsche Schelmenroman*. München: Artemis.

- (1986). "Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Neue Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 9-18.
- Kayser, Wolfgang (1956). *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- Koebner, Thomas (Hrsg.) (1984). *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Kröner.
- Lubich, Frederick Alfred (1986). "Bernward Vespers *Die Reise* - Der Untergang des modernen Pikaro". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Neue Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 219-237.
- Marckwort, Ulf-Heiner (1984). *Der deutsche Schelmenroman der Gegenwart: Betrachtungen zur sozialistischen Rezeption pikaresker Topoi und Motive*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Mayer, Gerhart (1974). "Zum deutschen Antibildungsroman". *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 41-64.
- Miles, David H. (1974). "The Picaro's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman". *PMLA*, 89:2, 980-992.
- Nerlich, Michael (1969). *Kunst, Politik und Schelmerei: Die Rückkehr des Künstlers und des Intellektuellen in die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M: Athenäum.
- Oviedo, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Vol. III. Madrid: Alianza.
- Pérez-Magallón, Jesús (1996). "Alfanhuí: marginalidad y reescritura de la picaresca." *Bulletin of Hispanic Studies*, 73:2, 165-177.
- Petersen, Jürgen H. (1991). *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung-Typologie-Entwicklung*. Stuttgart: Metzler.
- Promis, José (1977). *La novela chilena actual: orígenes y desarrollo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Pughe, Thomas (1996). "Reading the Picaresque: Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*, Saul Bellow's *The Adventures of Augie March*, and more recent Adventures". *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 77:1, 59-70.
- Rötzer, Hans Gerd (1972). *Picaro-Landstörtzer-Simplicius: Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rosenthal, Erwin Theodor (1970). *Das fragmentarische Universum. Wege und Umwege des modernen Romans*. München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH.
- Schleussner, Bruno (1969). *Der neopikareske Roman: pikareske Elemente in der Struktur moderner Englischer Romane 1950-60*. Bonn: Bouvier.
- Schneider, Ronald (1981). "Realismustradition und literarische Moderne: Überlegungen zu einem Epochenkonzept "Nachkriegsliteratur"". *Der Deutschunterricht*, 33:3, 3-22.
- Schnell, Ralf (1993). *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler.

- Schöll, Norbert (1984). "Der pikarische Held Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945". Thomas Koebner (Hrsg.). *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Kröner, 302-321.
- Seifert, Walter (1976). "Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart". Manfred Durzak (Hrsg.). *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam, 197-215.
- Silva Castro, Raúl (1955). *Panorama de la novela en Chile*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thomas, Hinton R. & Wilfried van der Will (1969). *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Viñes, Hortensia (1979). "Notas para una interpretación de Pascual Duarte—la novela virtual". Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 929-934.
- Wasmuth, Hans W. (1960). "La novela picaresca y de aventuras en la literatura alemana contemporánea". *Boletín de Estudios Germánicos (BEG)*, IV, 76-84.
- Warren Friedman, Alan (1978). *Multivalence: The Moral Quality of Form in the Modern Novel*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press.
- Welzig, Werner (1967). *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

4.2.-Estudios sobre Thomas Mann y FK.

- Baumgart, Reinhard (1964). *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München: Carl Hanser.
- Hermisdorf, Klaus (1968). *Thomas Manns Schelme: Figuren und Strukturen des Komischen*. Berlin: Rütten & Loening.
- Hollmann, Werner (1951). "Thomas Mann's Felix Krull and Lazarillo". *Modern Language Notes*, LXVI, 445-451.
- Koopmann, Helmut (1962). *Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans' bei Tomas Mann: Untersuchungen zur Struktur von 'Buddenbrooks', 'Königliche Hoheit' und 'Der Zauberberg'*. Bonn: H. Bouvier.
- (Hrsg.) (1975). *Thomas Mann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1983). *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann-Döblin-Broch*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Lange, Victor (1975). "Betrachtungen zur Thematik von Felix Krull". Helmut Koopmann (Hrsg.). *Thomas Mann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 126-139.
- Lehnert, Herbert (1965). *Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart, Berlin, u.a.: W. Kohlhammer Verlag.

- Reed, Walter L. (1981). "Felix Krull and *The Sot-Weed Factor*: The Modernity of the Archaic". *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago & London: UCP, 232-261.
- Schneider, Karl L. (1976). "Der Künstler als Schelm: Zum Verhältnis von Bildungsroman und Schelmenroman in Thomas Manns 'Felix Krull'". *Philobiblon*, XX, 2-18.
- Sebastian, Thomas (1986). "Felix Krull: Pikareske Parodie des Bildungsromans". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 133-144.
- Seidlin, Oskar (1975). "Pikareske Züge im Werke Thomas Manns" (1955). Helmut Koopmann (Hrsg.). *Thomas Mann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 79-104.
- Stein Guido (1984). *Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: Künstler und Komödiant*. Paderborn, München, u.a.: Schöningh.
- Wilhelm, Oliver (1998). "Ästhetische Bildungserlebnisse und ironische Vermittlung Thomas Manns 'verbundene Geister' und die Konzeption einer 'Welt-Ironie der Kunst'". *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 72: 4, 712-729.
- Will, Willfried van der (1967). *Pikaro heute: Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass*. Stuttgart, Berlin, u.a.: Kohlhammer.
- Wimmer, Ruprecht (1990). "Der Herr Facis et (non) Dicis. Thomas Manns Übernahmen aus Grimelshausen". Eckhard Heftrich und Hans Wysling (Hrsg.). *Thomas Mann Jahrbuch*. Band 3. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 14-49.
- Wysling, Hans (1974). *Dokumente und Untersuchung Beiträge zur Thomas Mann Forschung*. Band 3. Bern & München: Francke Verlag.

4.3.-Estudios sobre Günter Grass y BT.

- Adler, Hans & Jost Hermand (Hrsg.) (1996). *Günter Grass: Ästhetik des Engagements*. New York, Washington, u.a.: Lang.
- Arker, Dieter (1989). *Nichts ist vorbei, alles kommt wieder: Untersuchungen zu Günter Grass' "Blechtrommel"*. Heidelberg: Carl Winter.
- Arnold, Heinz Ludwig (1978). "Günter Grass". *Text und Kritik*, 1/1a, 1-39.
—(1997). *Blechgetrommelt: Günter Grass in der Kritik*. Göttingen: Steidl.
- Balzer, Berit (1995). "Die Blechtrommel von Günter Grass: ein moderner Schelmenroman?". Margit Raders & M^a Luisa Schilling (Hrsg.). *Der deutsche und der spanische Schelmenroman/La novela picaresca alemana y española*. Madrid: Ediciones del Orto, 105-114.
- Bance, A. F. (1967). "The Enigma of Oskar in Grass's *Blechtrommel*". *Seminar*, III, 147-156.
- Beyensdorf, H. E. (1980). "The Narrator as Artful Deceiver: Aspects of Narrative Perspective in *Die Blechtrommel*". *The Germanic Review*, 55:4, 129-138.

- Brode, Hanspeter (1977). *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der 'Blechtrommel' und der 'Danziger Trilogie'*. Frankfurt/M. & Bern: Lang.
- Dimler, G. Richard (1975). "Simplicius Simplicissimus and Oskar Matzerath as alienated Heroes: Comparison and Contrast". Gerd Labrousse (Hrsg.). *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Vol. 4. Amsterdam: Rodopi, 113-134.
- Durzak, Manfred (1973). "Fiktion und Gesellschaftsanalyse. Die Romane von Günter Grass". *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 128-193.
- Fischer, André (1992). *Inszenierte Naivität: zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski*. München: Fink.
- Frißen, Werner (1986). "Die Blechtrommel- ein schwarzer Roman: Grass und die Literatur des Absurden". *Arcadia*, 21:2, 166-189.
- (1987a). "Blechmusik: Oskar Matzeraths Erzählkunst". *Études Germaniques*, XLII, 25-43.
- (1987b). "Matzeraths' Wohnung: Raum und Weltraum in Günter Grass' *Die Blechtrommel*". *Text & Kontext*, 15:1, 145-174.
- (1987c). "Zur Entstehungsgeschichte von Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*". *Monatshefte*, 79:2, 210-222.
- Gelley, Alexander (1967). "Art and Reality in *Die Blechtrommel*". *Forum for Modern Language Studies*, III, 115-125.
- González, Manuel José (1995). "La Coraje rediviva: de Grimmelshausen a Grass pensando en Brecht". Margit Raders & M^a Luisa Schilling (Hrsg.). *Der deutsche und der spanische Schelmenroman/La novela picaresca alemana y española*. Madrid: Ediciones del Orto, 71-85.
- Guidry, Glenn A. (1991). "Theoretical Reflections on the Ideological and Social Implications of Mythic Form in Grass's *Die Blechtrommel*". *Monatshefte*, 83:2, 127-146.
- Harris, Frederick J. (1987). "Linguistic Reality-Historical Reality: Genet, Celine, Grass". *Neohelicon*, 14:2, 257-273.
- Haslinger, Adolf (1986). "Günter Grass und das Barock". Rudolf Wolff (Hrsg.). *Günter Grass: Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier, 75-86.
- Hermant, Jost (1996). "Das Unpositive der kleinen Leute. Zum angeblich skandalösen 'Animalismus' in Grassens *Die Blechtrommel*". Hans Adler & Jost Hermant (Hrsg.). *Günter Grass: Ästhetik des Engagements*. New York, Washington, u.a.: Lang, 1-22.
- Jahnke, Walter & Klaus Lindemann (1993). *Günter Grass: Die Blechtrommel: Acht Kapitel zur Erschließung des Romans*. Paderborn: Schöningh.
- Jendrowiak, Silke (1979). *Günter Grass und die 'Hybris' des Kleinbürgers. "Die Blechtrommel"— Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation*. Heidelberg: Winter.

- Jorissen, Ludger (1989). "Die wiedergefundene Ehre des Oscar Schatt: Ein niederländisches Vorbild der *Blechtrommel*". *Arcadia*, 24:3, 297-302.
- Jurgensen, Manfred (Hrsg.) (1974). *Grass. Kritik-Thesen-Analysen*. Bern & München: Francke.
- Just, Georg (1972). *Darstellung und Appell in der Blechtrommel von Günter Grass: Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*. Frankfurt/Main: Athenäum Verlag.
- (1974). "Die Appellstruktur der „Blechtrommel". Manfred Jurgensen (Hrsg.). *Grass. Kritik-Thesen-Analysen*. Bern & München: Francke, 31-43.
- Kremer, Manfred (1973). "Günter Grass, *Die Blechtrommel* und die pikarische Tradition". *German Quarterly*, LXVI, 381-392.
- Krumme, Detlef (1986). *Günter Grass: Die Blechtrommel*. München: Carl Hanser.
- Lebeau, Jean (1972). "Individu et Société ou la Métamorphose de Günter Grass". *Recherches Germaniques*, II, 68-93.
- Lehmann, Jürgen (1997). "Fragment als Form der Überschreitung: Günter Grass' *Die Blechtrommel* und Michail Bachtins Theorie des Romans". Jürgen Lehmann, et. al. (Hrsg.). *Konflikt, Grenze, Dialog: Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*. Frankfurt: Peter Lang, 73-84.
- Loschütz, Gerd (Hrsg.) (1968). *Von Buch zu Buch: Günter Grass in der Kritik. Eine Dokumentation*. Neuwied & Berlin: Luchterhand.
- Mayer, Hans (1976). "Felix Krull und Oskar Matzerath". Heinz Ludwig Arnold & Theo Buck (Hrsg.). *Positionen des Erzählens: Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: Verlag C.H. Beck, 49-67.
- McElroy, Bernard (1986). "Lunatic, Child, Artist, Hero: Grass's Oskar as a Way of Seeing". *Forum for Modern Language Studies*, 22:4, 308-322.
- Miles, David (1973). "Kafka's Hapless Pilgrims and Grass's Scurrilous Dwarf: Notes on Representative Figures in the Anti-Bildungsroman". *Monatshefte*, 65:4, 341-350.
- Parry, Idris (1967). "Aspects of Günter Grass's Narrative Technique". *Forum of Modern Language Studies*, III, 99-114.
- Pickar, Gertrud Bauer (1989). "Starusch im Felde mit den Frau Zum Frauenbild in Grass' *Ortlich* betaubt". *Colloquia Germanica*, 22:3-4, 260-282.
- Plard, Henri (1984). "Une source du chapitre Niobe dans *Die Blechtrommel* de Grass". *Etudes Germaniques*, 39:3, 284-287.
- Rickels, Laurence A. (1986). "*Die Blechtrommel* zwischen Schelmen- und Bildungsroman". Gerhart Hoffmeister (Hrsg.). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 109-132.
- Roberts, David (1974). "Aspects of Psychology and Mythology in "Die Blechtrommel". A Study of the symbolic Function of the "hero" Oskar". Manfred Jurgensen (Hrsg.). *Grass. Kritik-Thesen-Analysen*. Bern & München: Francke, 45-74.
- Rothenberg, Jürgen (1975). "Anpassung oder Widerstand? Über den „Blechtrommel" Günter Grass und sein Verhältnis zur Zeitgeschichte". *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, LVI, 176-198.

- Satue, Francisco J. (1982). "Günter Grass: La metamorfosis utópica". *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCLXXXVII, 570-604.
- Schneider, Ronald (1981). "Ästhetische Opposition gegen die "Restaurationsgesellschaft": Günter Grass' *Die Blechtrommel* und Martin Walsers *Halbzeit* als Paradigmen westdeutscher Nachkriegsliteratur". *Der Deutschunterricht*, 33:3, 82-95.
- Schnell, Josef (1975). "Irritation der Wirklichkeitserfahrung. Die Funktion des Erzählens in Günter Grass' 'Die Blechtrommel'". *Der Deutschunterricht*, 27: 3, 33-43.
- Schöne, Albrecht (1974). *Der Hochstapler und der Blechtrommler: Die Wiederkehr des Schelms im deutschen Roman*. Wuppertal: Hammer.
- Schröder, Susanne (1986). *Erzählfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass' >>Danziger Trilogie<<*. Frankfurt/M, u.a.: Lang.
- Slaymaker, William (1981). "Who Cooks, Winds up: the Dilemma of Freedom in Grass' *Die Blechtrommel* and *Hundejahre*". *Colloquia Germanica*, 14:1, 48-68.
- Stolz, Dieter (1994) *Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf: Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956-1986)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (1999). *Günter Grass zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Ter-Nedden, Gisbert (1973). "Allegorie und Geschichte: Zeit- und Sozialkritik als Formproblem des deutschen Romans der Gegenwart". Wolfgang Kuttentkeuler (Hrsg.). *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*. Stuttgart: Kohlhammer, 155-183.
- Terras, Rita (1984). "Deceit and Deception in Günter Grass's *Die Blechtrommel*: A Semiotic Reading." *West Virginia University Philological Papers*, XXX, 84-89.
- Thomas, Hinton R. & Wilfried van der Will (1969). "Günter Grass". *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft*. Stuttgart: Kohlhammer, 80-102.
- Willson, Leslie A. (1966). "The Grotesque Everyman in Günter Grass' 'Die Blechtrommel'". *Monatshefte für den deutschen Unterricht*, LVIII, 131-138.
- (1987). "'You just don't know!': An Interview with Günter Grass, Berlin, 26 April 1982". *Dimension*, 16:1, 8-25.
- Wolff, Rudolf (Hrsg.) (1986). *Günter Grass: Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier.
- Zimmermann, Hans Dieter (1983). "Günter Grass: *Die Blechtrommel* (1959)". Paul Michael Lützel (Hrsg.). *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*. Königstein: Athenäum, 324-339.

4.4.-Estudios sobre Joyce Cary y HM.

- Bloom, Robert (1962). *The Indeterminate World: A Study of the Novels of Joyce Cary*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Damon, S.F. (1973). *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island: Brown University Press.
- Fisher, Barbara (ed.) (1988). *Joyce Cary Remembered*. Gerrards Cross: Ulster Editions.

- Foster, Malcolm (1968). *Joyce Cary: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin.
- Haigwood, Laura (1996). "Blake's *Visions of the Daughters of Albion*: Revising an Interpretive Tradition". David Punter (ed.). *William Blake: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan, 94-107.
- Hardy, Barbara (1954). "Form in Joyce Cary's Novels". *Essays in Criticism*, IV, 180-190.
- Holmesland, Oddvar (1987). "Freedom and Community in Joyce Cary's Fiction: A Study of the *Horse's Mouth*." *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 68:2, 160-170.
- James, David E. (1996). "Angels out of the Sun: Art, Religion and Politics in Blake's *America*". David Punter (ed.). *William Blake: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan, 54-70.
- Levitt, Annette Shandler (1992). "Joyce Cary's Blake: The Intertextuality of the *Horse's Mouth*." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 25:3, 47-63.
- Noble, R. W. (1973). *Joyce Cary*. Edinburgh: Oliver & Boyd.
- Punter, David (ed) (1996). *William Blake: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan, 94-107.
- Stamm, Ramona Kelley (1988). "Joyce Cary's Onomastic "Orchestration": Name, Symbol, and Theme in *The Horse's Mouth*". *Literary Onomastics Studies*, 15, 43-49.
- Wolkenfeld, Jack (1968). *Joyce Cary: The Developing Style*. New York: New York University Press.
- Wright, Andrew (1958). *Joyce Cary: A Preface to His Novels*. New York: Harper & Brothers.

4.5.-Estudios sobre Alan Sillitoe y LLDR

- Atherton, Stanley S. (1979). *Alan Sillitoe: A Critical Assessment*. London: W.H. Allen.
- Bahn, S. (1970). "Alan Sillitoe". Horst W. Drescher (Hrsg.). *Englische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kroner, 207-223.
- Bradbury, Malcolm (1994). *The Modern British Novel*. London: Penguin.
- Brumm, Anne-Marie (1987). "Alan Sillitoe — From Angry Young Man to universal writer". *Neohelicon*, XIV/1, 89-113.
- Denny, N. (1965). "The Achievement of the Long-Distance Runner". *Theoria*, 24, 1-12.
- Hanson, Gillian Mary (1999). *Understanding Alan Sillitoe*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Isernhagen, Hartwig (1981). "Alan Sillitoe's "The Loneliness of the Long-Distance Runner": Versuch einer Literar- und Genrehistorischen Einordnung". *Anglia Zeitschrift für Englische Philologie*, 99: 1-2, 134-161.
- Maloff, S. (1971). "The Eccentricity of Alan Sillitoe". Ch. Shapiro (ed.). *Contemporary British Novelists*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 95-113.
- Penner, A.R. (1969). "Human Dignity and Social Anarchy: Sillitoe's 'The Loneliness of the Long-Distance Runner'". *Comparative Literature*, X, 253-265.

4.6.-Estudios sobre Camilo José Cela y *NADLT*.

- Eustis, Christopher (1986). “La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea”. *Thesaurus*, XLI, 224-255.
- Ferrer-Chivite, Manuel (1995). “Lázaro de Ledesma versus Lázaro de Tormes, o Camilo José Cela frente al anónimo de 1554”. *Analecta Malacitana*, 18:2, 345-360.
- Mainer, J.-C. (1992). “‘Por un pensamiento que a lo mejor es mentira’: la guerra civil en la obra de Camilo José Cela”. *Bulletin Hispanique*, XCIV, 245-261.
- Praag-Chantraine, J. van (1963). “El pícaro en la novela española moderna”. *Revista Hispánica Moderna*, XXIX, 23-31.
- Soldevila-Durante, Ignacio (1979). “Utilización de la tradición picaresca por Camilo José Cela”. Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 921-928.

4.7.-Estudios sobre Manuel Rojas e *HL*.

- Alegría, Fernando (1959). “Manuel Rojas: Trascendentalismo en la novela chilena”. *Cuadernos Americanos*, II, 244-258.
- (1974). *Historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones de Andrea.
- Casanova, Wilfredo (1983). “La realidad social del conventillo chileno, a través de testimonios literarios”. *Villes et nations en Amerique Latine: Essais sur la formation des consciences nationales en Amerique Latine*. Paris: CNRS, 111-131.
- Cortés, Darío A. (1986). *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Pliegos.
- Cortés Larrieu, Norman (1960). “Hijo de ladrón de Manuel Rojas: Tres formas de inconexión en el relato.” *Estudios de lengua y literatura como humanidades: Homenaje a Juan Uribe Echeveria*. Santiago: Editorial Universitaria, 105-114.
- (1964). “Hijo de ladrón, una novela existencial”. *Revista del Pacífico*, I, 33-50.
- Fernández Fraile, Maximino (1996). “Manuel Rojas: de la revolución a la trascendencia”. *Historia de la literatura chilena*. Vol.II. Santiago de Chile: Editorial Salesiana, 484-491.
- Gertel, Zunilda (1969). “Función estructural del ‘Leit-Motiv’ en ‘Hijo de Ladrón’”. *Revista Hispánica Moderna (RHM)*, XXXV, 363-369.
- González Vera, José (1961). “Sobre el autor”. *Obras completas de Manuel Rojas*. Santiago: Editorial Zig-Zag.

- Latorre, Mariano (1971). "Algunas preguntas que no me han hecho sobre el Criollismo". Alfonso Calderón (ed.). *Memorias y otras confidencias*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 46-59
- Lichtblau, Myron I. (1965). "Ironic devices in Manuel Rojas' *Hijo de Ladrón*". *Symposium*, XXIX, 214-225.
- Promis, José (1977). "La crisis de la novela naturalista: el primer disidente: Manuel Rojas". *La novela chilena actual: orígenes y desarrollo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 42-55.

5.-TEORÍA LITERARIA.

- Bachtin, Michael (1985). *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Trad. Alexander Kämpfe. Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein.
- (1991). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bassnett, Susan (1993). "Introduction: What is Comparative Literature Today?". *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1-11.
- Belke, Horst (1973a). "Formen mit autobiographischer Funktion". *Literarische Gebrauchsformen* (Grundstudium Literaturwissenschaft 9). Düsseldorf: Bertelsmann Verlag, 130-141.
- (1973b). *Literarische Gebrauchsformen* (Grundstudium Literaturwissenschaft 9). Düsseldorf: Bertelsmann Verlag.
- Booth, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- Bruss, Elizabeth (1989). "Die Autobiographie als literarischer Akt". Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 258-276.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1994). "Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 225-255.
- Carrizo Rueda, Sofía M. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Dilthey, Wilhelm (1989). "Das Erleben und die Selbstbiographie". Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 21-32.
- Falk, Eugene H. (1967). *Types of Thematic Structure: the Nature and Function of Motifs in Gide, Camus and Sartre*. Chicago: University of Chicago Press.
- Forster, Edward Morgan (1993). *Aspects of the Novel* (1927). London: Hodder & Stoughton.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gusdorf, Georges (1989). "Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie". Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 121-147.

- Heinrich, Klaus (1980). "Theorie des Lachens". Klaus Herding & Otto Gunter (Hrsg.). *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens, Karikaturen*. Gieß Anabas-Verlag Kämpf, 12-30.
- Iglesias Santos, Montserrat (1994). "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas". Darío Villanueva (ed.). *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad, 327-348.
- Kaiser, Gerhard R. (1973). "Zur Dynamik literarischer Gattungen". Horst Rüdiger (Hrsg.). *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin: Gruiter, 32-62.
- Kristeva, Julia (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique*, 239, 438-465.
- Kutzner, Heinrich (1975). *Erfahrung und Begriff des Spiels. Eine religionswissenschaftliche, metapsychologische und gesellschaftskritische Untersuchung*. Bonn: Bouvier.
- Lämmert, Eberhard (1975). *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Lejeune, Philippe (1989). "Der autobiographische Pakt." Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 214-257.
- Lemon, T. & M.J. Reis (eds.) (1965). *Regents Critics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lodge, David (1990). *After Bakhtin*. London & New York: Routledge.
- Lukács, Georg (1975). *Teoría de la novela* (1916). Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- Magallanes Latas, Fernando (1996). "El acercamiento al texto literario de carácter autobiográfico: puntos de partida terminológicos y conceptuales". *Revista de Filología Alemana*, 4 75-82.
- Martí Peña, Ofelia. (1984). "Literatura de función práctica". *Studia Zamorensia*, 5, 427-453.
- (1985). "Material documental, ficticio y autobiográfico en la prosa de Max Frisch". *Studia Zamorensia*, 6, 183-196.
- (1990). "La narración autobiográfica moderna". *Forum: Actes del Congrès Deutsch in Spanien aus der Sicht der europäischen Integration*, 5, 223-231.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Mignolo, Walter (1992). "Los límites de la literatura, de la teoría y de la literatura comparada: el desafío de las prácticas semióticas en situaciones coloniales". *Insula*, DLII, 15-17.
- Misch, Georg (1949). *Geschichte der Autobiographie. Das Altertum*, vol I. Frankfurt/M: Klostermann.
- (1989). "Begriff und Ursprung der Autobiographie". Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 33-54.
- Muir, Edwin (1960). *The Structure of the Novel*. London: The Hogarth Press.

- Müller, Klaus-Detlef (1976). *Autobiographie und Roman: Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Neumann, Bernd (1970). *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt: Athenäum Verlag.
- Niggel, Günter (Hrsg.) (1989). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Pascal, Roy (1989). "Die Autobiographie als Kunstform". Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 148-157.
- Plessner, Helmuth (1961). *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern: Francke.
- Quintana Docio, F. (1992). "El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)". *Investigaciones Semióticas IV*. Vol. I. Madrid: Visor, 205-214.
- Remak, Henry H. H. (1971). "Comparative Literature. Its Definition and Function". N. P. Stalknecht (ed.). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois Press, 1-24.
- Ritter, Joachim (1989). "Über das Lachen" (1940). *Subjektivität: Sechs Aufsätze*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 62-92.
- Scholes, Robert (1969). "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre". *Novel*, II, 101-111.
- Scholes, Robert & W. Kellogg (1966). *The Nature of Narrative*. Oxford: OUP.
- Shumaker, Wayne (1989). "Die Englische Autobiographie. Gestalt und Aufbau." Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 75-120.
- Stanzel, Franz (1993). *Typische Formen des Romans* (1964). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Starobinski, Jean (1989). "Der Stil der Autobiographie". Günter Niggel (Hrsg.). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 200-213.
- Stierle, Karlheinz (1977a). "Die Einheit des Textes". Helmut Brackert & Eberhard Lämmert (Hrsg.). *Funk-Kolleg Literatur*. Band 1. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 168-187.
- (1977b). "Die Struktur narrativer Texte". Helmut Brackert & Eberhard Lämmert (Hrsg.). *Funk-Kolleg Literatur*. Band 1. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 210-234.
- Tacca, Óscar (1968). "Historia universal de la literatura. Historia comparada. Historia nacional. Historiografía literaria". *La historia literaria*. Madrid: Gredos, 51-76.
- (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Thibaut, Matthias (1990). *Sich-selbst-Erzählen: Schreiben als poetische Lebenspraxis Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von Goethe, Jean Paul, Dostojewskij, Rilke und andere*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag.

- Vogt, Jochen (1972). *Aspekte erzählender Prosa*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag.
- Weisstein, Ulrich (1973). *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wellek, René & Austin Warren (1956). *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, Co..

VÍTOR, 109



Ediciones Universidad

Salamanca

ISBN 84-7800-703-2



9 788478 007035