

LA INFLUENCIA DEL GÉNERO PICAresco

EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Tras unos doscientos años de ausencia, salvo ocasionales reminiscencias parciales, el género picaresco ha cobrado nueva vida y ha vuelto a ejercer una profunda influencia dentro de las letras españolas del siglo xx¹. Limitándonos solamente al campo de la novela, la época contemporánea ha visto en España un florecimiento de obras que acusan abundantes afinidades picarescas, tanto temáticas como estructurales. Por lo general, estas obras revelan tres grados fácilmente discernibles de adaptación de la forma picaresca. En primer lugar, en la mayoría de los casos representan variaciones cercanas de la forma clásica, pero carentes de alguna u otra característica indispensable en la novela picaresca propiamente dicha². En segundo lugar, se han escrito en España por lo

¹ El único estudio extenso publicado hasta la fecha sobre la influencia de la novela picaresca en la novela española moderna es el libro de BETTY RITA GÓMEZ LANCE, *La actitud picaresca en la novela española del siglo XX*, México, Costa Amic, 1968. Véase también nuestra tesis doctoral inédita, *The Presence of the Picaresque Genre in the Modern Spanish Novel*, Indiana University (Bloomington), 1977.

² Una definición de la novela picaresca (no se confunda con el género picaresco) que pretenda aislar los rasgos indispensables sin limitaciones cronológicas ni geográficas, y que se base esencialmente en el juego de aspectos formales y temáticos establecidos en la confluencia del *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* (que señaló el comienzo del género picaresco) ha de postular que:

1) una novela picaresca representa una actualización distintiva de la situación literaria esencial que gira alrededor de la figura de un huérfano o personaje inexperto abandonado en medio de un mundo inestable y engañoso, donde no le queda más remedio que valerse por sí mismo;

2) la novela picaresca tiene una estructura episódica que refleja la naturaleza caótica de la relación del protagonista con su mundo;

3) es esencial a la novela picaresca el punto de vista narrativo pseudo-autobiográfico de la primera persona retrospectiva;

4) por definición, el protagonista de la novela picaresca ha de ser un

menos dos novelas contemporáneas que, a nuestro juicio y teniendo en cuenta los inevitables cambios exigidos por la sensibilidad de nuestra época, no pueden menos que ser consideradas como auténticas novelas picarescas modernas. La tercera categoría viene a ser una especie de cajón de sastre de influencia picaresca. Lo más distintivo aquí es la presencia de elementos picarescos aislados. En estas novelas falta el 'modo' o 'mito' picaresco plenamente desarrollado³.

Con base en esta división tripartita, el estudio que sigue no pretende ser exhaustivo. Nuestro propósito es examinar

pícaro. Esto significa un individuo solitario y alienado cuya única característica fija es su capacidad de asimilarse a una infinita variedad de papeles y condiciones, según las necesidades del momento. Se caracteriza sobre todo por su condición de alienado y por sus constantes y abruptos cambios de fortuna y no por su personalidad;

5) no se le puede atribuir a la novela picaresca ninguna visión del mundo (*Weltanschauung*) invariable. Los presupuestos filosóficos, ideológicos y éticos que subyacen en la elección, por parte de un novelista, de la forma picaresca pueden variar al igual que varía la personalidad del pícaro mismo. Sin embargo, lo mismo no puede decirse del 'mundo visto', o sea, de la sociedad viciada tal como se pinta en esta clase de narrativa. La función satírica o de crítica testimonial es un aspecto integral de la novela picaresca;

6) fuera de los susodichos puntos imprescindibles, toda novela picaresca es una entidad independiente y original. El novelista goza de plena libertad para alterar o hacer caso omiso de temas y motivos tradicionales e introducir temas y motivos nuevos.

Con este margen de influencia de diferentes factores socio-históricos, literarios y personales en la creación de una novela picaresca, la definición que proponemos aquí especifica las características esenciales que tienen en común todas las novelas picarescas. No nos parece útil establecer más graduaciones a base de la presencia de sólo uno o dos de estos aspectos. Una novela que no incorpore todos los elementos integrales no es una novela picaresca y no participa en el género picaresco. No obstante, está claro que la modalidad picaresca — el personaje solitario frente al mundo inhóspito — también se encuentra en muchas novelas que no son estrictamente picarescas. Del mismo modo, otros elementos de la novela picaresca a menudo ocupan un lugar importante en obras no-picarescas. En este caso, puede ser de provecho para la comprensión de tales obras discutirlos en relación a la ficción picaresca. Asimismo, nuestro entendimiento del género picaresco se beneficia del análisis de la función de elementos picarescos fuera del género mismo. Un trabajo riguroso sobre la influencia picaresca en la novela española contemporánea ha de estudiar necesariamente no sólo las nuevas contribuciones al género en sí, sino también los diferentes grados de adaptación de la forma picaresca.

³ Queremos decir por 'modo' o 'mito' picaresco la situación narrativa seminal que enfrenta a un personaje solo, sin experiencia y a una edad tierna con un mundo hostil y engañoso en el que tiene que valerse por sí mismo. La novela picaresca representa sólo una de las muchas posibilidades históricas y teóricas de desarrollo de esta situación nuclear.

las aportaciones más destacadas y representativas dentro de cada una de las categorías generales de influencia picaresca arriba esbozadas. Intentamos dejar constancia de la actualidad y de la capacidad renovadora e inspiradora de la forma picaresca, ampliamente atestiguadas por su papel dentro de la narrativa española contemporánea.

I. VARIACIONES DE LA FORMA PICAESCA

Pío Baroja es el primer novelista español contemporáneo que se inspira en las fuentes de la antigua tradición picaresca autóctona. La mayor concentración de afinidades picarescas en la novelística barojiana se encuentra en dos de sus novelas tempranas: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) y la trilogía *La lucha por la vida* (1904-1905).

Las semejanzas entre *Silvestre Paradox* y la novela picaresca estriban sobre todo en la estructura de la obra, basada en la vida errante del excéntrico protagonista; en los extravagantes proyectos y variados expedientes de los que se vale Silvestre para resolver el dilema del hambre, y en la dimensión satírico-crítica de la novela. Pero, con todo, hay que recordar que no se trata de una imitación de la novela picaresca, sino de una adaptación con notables modificaciones.

En primer lugar, en *Silvestre Paradox* la estructura picaresca no se desarrolla de un modo convencional. No solo comienza *in medias res*, con una dislocación cronológica, sino que el proceso vital del protagonista y su interacción con la sociedad no se traza sistemáticamente de experiencia en experiencia a través de los años de transición de la niñez o de la adolescencia a la madurez. En segundo lugar, el contacto de Silvestre con ambientes picarescos es mínimo. Siempre actúa como observador más que como participante. Desde el punto de vista ético, Silvestre representa la antítesis del pícaro tradicional. Es un personaje extrasocial, un individualista, que *no* intenta insertarse dentro de la sociedad por medios convencionales ni picarescos. No obstante, al no tener más remedio que quedarse marginado dentro de la sociedad,

su comportamiento individualista lo condena a repetidos choques con su ambiente, al igual que le ocurre al pícaro.

Tras la breve presentación del protagonista en el primer capítulo, los tres capítulos siguientes se ajustan muy de cerca al patrón picaresco. A pesar de que el protagonista no es el narrador, pues habla un "recopilador", estos tres capítulos presentan la historia personal de Silvestre de una manera muy parecida al típico comienzo picaresco. Se antepone al verdadero comienzo de las aventuras del protagonista una discusión de su familia, de su niñez y de las circunstancias que lo llevan a abandonar el hogar.

Sin embargo, en vez de desarrollar las aventuras juveniles de Silvestre una por una, de amo en amo, según el paradigma picaresco, Baroja restringe el esquema a las experiencias de Silvestre con Macbeth. La sección retrospectiva abarca sólo el período inicial de la vida de Silvestre, apenas tocando el comienzo de su adolescencia, para luego truncarse antes de que llegue a ser hombre. Los recuerdos ocupan tan sólo una quinta parte de la novela. Baroja se sirve de la forma y de los motivos picarescos pero rehúsa llevar hasta sus últimas consecuencias el mito picaresco. Sus fines coinciden solamente con uno de los aspectos integrales de la novela picaresca: el de la crítica social. Cuando terminan las memorias personales en París, Silvestre ya está formado psicológica y éticamente. El arresto de su amo le sirve al mozo como ejemplo definitivo de la naturaleza paradójica e hipócrita de la sociedad que persigue a las personas realmente buenas y caritativas mientras protege a las que, siendo ruines, aparentan ser honradas. Silvestre llevará una vida errabunda y solitaria, pero, al contrario del pícaro, no sufrirá cambio moral alguno. A Baroja no le interesa la transformación del adolescente en adulto. De ahí que sólo aluda a las futuras correrías de Silvestre como inveterado trotamundos, antes de reanudar la acción interrumpida al final del capítulo I.

No obstante, la ruptura no es total y las afinidades picarescas siguen manifestándose a lo largo del grueso de la novela. Cuando perdemos de vista al Silvestre niño en París y al conocerlo por primera vez como adulto en Madrid, se

encuentra solo e indigente. Su mayor preocupación en ambas instancias es cómo ingeniárselas para alimentarse y reunir bastante dinero para salir del paso momentáneamente, sin recurrir a un empleo común y corriente. Esta situación típicamente picaresca vuelve a presentarse a intervalos durante todo el resto de la novela. Cada vez que el hambre o la dueña de su pensión lo vuelven a hostigar, Silvestre encuentra algún artificio para salirse del apuro. En casi todos los casos los proyectos lo ponen en contacto con distintos ambientes sociales que son sometidos a una despiadada exposición crítica. Todas estas exposiciones juntas forman el retrato panorámico de una sociedad corrupta, degenerada y falsa. Los constantes altibajos sufridos por Silvestre junto con el cuadro social pintado, crean una sensación de inestabilidad y de dolencia espiritual universal afín a la visión picaresca del mundo.

Como marginado errante cuya variable fortuna y cuya lucha por la vida sirven para poner de manifiesto la sordidez de una amplia gama de sectores sociales, Silvestre Paradox sigue los pasos del pícaro. Al no tratar de amoldarse a la sociedad, sin embargo, apunta no sólo a futuras adaptaciones picarescas por el mismo Baroja, sino también a algunas de las transformaciones que experimentará la figura del pícaro dentro de la literatura contemporánea en general.

Baroja siguió las pautas establecidas en *Silvestre Paradox* al volver a echar mano de la forma picaresca en su trilogía *La lucha por la vida*. Del mismo modo que en la adaptación anterior, narra las aventuras de un personaje marginado que atraviesa y refleja una serie de ambientes sociales degradados en los cuales nunca llega a sentirse moralmente a gusto. Manuel Alcázar comparte con Silvestre Paradox la orfandad y la penuria a una edad temprana, pasa una temporada aleccionadora con unos parientes hostiles, y lleva una vida posterior de vicisitudes y de mudanzas periódicas.

No obstante, *La lucha por la vida* se ajusta mucho más a la estructura picaresca que *Silvestre Paradox*. No se dan en la trilogía ni la dislocación cronológica ni el hiato entre la adolescencia y la madurez del protagonista. A partir de su llegada a Madrid, Manuel comienza en la clásica servidumbre picaresca para luego pasar a una sucesión de amos y de

ocupaciones, ya honestas, ya reprobables, metiéndose en ambientes a cual más turbios hasta enderezarse por la pragmática senda de la ética burguesa.

Baroja se propone demostrar cómo se puede luchar con éxito para sobrevivir moral y materialmente. La novela consiste en un proceso episódico de vacilación y de experimentación de distintos *modus vivendi*, hasta que se pone de manifiesto que no hay sino uno viable, dada la predisposición ética del protagonista. Por falta de voluntad, una y otra vez Manuel se deja llevar por las soluciones fáciles, hasta que alguien se interpone para rescatarlo y situarlo de nuevo en un oficio digno. Su inhabilidad para actuar con independencia o para tomar una resolución que encarrile su vida de manera satisfactoria es reforzada por su capacidad picaresca de adaptación. Se acostumbra tanto a trabajar como a vagabundear y aun a trampear, siendo flexible hasta el punto de no rechazar la delincuencia o la vagancia para combatir el hambre en temporadas cuando su indolencia no le deja ver otra salida. El proceso se asemeja al del *Guzmán de Alfarache*, donde de vez en cuando al pícaro le remuerde la conciencia pero siempre vuelve a las andadas, desaprovechando las oportunidades que se le presentan de reformarse. Manuel Alcázar también tiene sus momentos de toma de conciencia y sus intervalos de vida tranquila y recta. En su caso, no obstante, no es una naturaleza perversa e innata la que lo desvía del bien, sino sencillamente su inercia y su falta de objetivo en la vida.

Manuel sólo llega a equilibrar su vida después de haber experimentado en carne propia la insuficiencia y la degradación de todas las conductas que no sean la del esfuerzo individual con base en valores burgueses. Tras rebajarse a su ocupación más reprochable, la de gancho, sufre una suerte de anagnórisis que le permite dar dirección a su vida. El caso nos recuerda el arrepentimiento de Guzmán al encontrarse en "la cumbre del monte de las miserias", desengañado y dispuesto a adoptar, al parecer, un comportamiento hasta entonces soslayado. La vía sancionada en *La lucha por la vida* no representa un rechazo del concepto de "comer o ser comido", sino una negación de todas las formas de vida ante-

riormente probadas por Manuel. Él reconoce que en la lucha por la vida los de abajo no podrán escaparse de la golfería, de la vagancia, de la delincuencia, ni de la opresión económica sino por iniciativa propia y, en último análisis, a costa de los demás a quienes hay que explotar para salir de la miseria.

Manuel comienza con más o menos las mismas desventajas comunes del pícaro: orfandad, soledad frente al mundo, marginalidad, bajo nivel económico y social, ambiente propicio a la delincuencia, necesidad de valerse por sí mismo. También tiene una de las ventajas del pícaro: su capacidad de adaptación. No obstante, Manuel no se hace pícaro porque tiene un fondo moral opuesto al comportamiento picaresco. Tarda en descubrirlo, pero finalmente, como Guzmán, aprende a adoptar una forma de vida ética y materialmente satisfactoria. Paralelamente, llega a un buen puerto como Lázaro, pero sin dejarse corromper, porque Baroja le predispone al bien y le ofrece una salida. En *La lucha por la vida*, Baroja utiliza la forma picaresca para desarrollar una especie de determinismo de cariz opuesto al de la novela picaresca que redime al individuo sin eximir a la sociedad entera de una condenación general, lo que resulta, en resumidas cuentas, el punto de contacto más estrecho entre Baroja y el género picaresco.

Después de *La lucha por la vida*, no hubo otro caso notable de influencia picaresca en la narrativa española hasta *El Chiplichandle*, segunda novela de Juan Antonio de Zunzunegui, escrita entre 1932 y 1935, aunque publicada en 1940⁴. Al igual que Baroja, Zunzunegui se vale de la forma picaresca sin renunciar al control sobre la narración, como autor omnisciente. Por tanto, *El Chiplichandle* carece de la característica dicotomía picaresca entre el yo-narrador y el yo-actor, junto con las ambigüedades y la distancia irónica que provienen de tal división de perspectivas. Por su formato biográfico, esta novela no es retrospectiva en el mismo sentido que lo es una novela picaresca. Tal como señala el subtítulo de "acción picaresca", el papel del protagonista casi se limita a la

⁴ La palabra "chiplichandle", que significa proveedor de buques, es una corrupción del inglés *ship chandler*.

mera acción, o sea a servir de mecanismo y de motivo para la crítica social, sin que se redondee con matices psicológicos convincentes.

Aunque Zunzunegui coincide con Baroja al mostrarse reacio a dejar la narración en manos de su protagonista, se aparta de él en un aspecto central que permite que *El Chiplichandle* se ciña muchísimo más al patrón picaresco que cualquier obra barojiana. Zunzunegui no crea a Joselín a su propia imagen, no lo utiliza como alter-ego imbuído por los principios éticos de su creador. Al contrario, Joselín cumple a perfección la función tradicional del pícaro de encarnar la decadencia de la sociedad que lo rodea al mismo tiempo que sirve de espejo para denunciarla. En vez de colocar a su protagonista en un plano moral superior a su medio ambiente, Zunzunegui nos da en Joselín un perfecto gandul que se acomoda sin escrúpulos a la ética vigente con el exclusivo fin de satisfacer sus ávidos apetitos materiales.

En cuanto a la estructura narrativa, la división de la novela en cinco "singladuras" sigue la organización picaresca episódica. El ritmo de altibajos se encuentra tanto dentro de las divisiones individuales como entre ellas, pero se nota sobre todo en la macroestructura, puesto que a este nivel la suerte del protagonista sigue la trayectoria histórica y socio-económica de España entre 1914 y 1933. En efecto, Joselín y Bilbao, como microcosmos, son sintomáticos y simbólicos de lo que se proyecta en la novela como la desorientación moral, social y política de España durante las tres primeras décadas del siglo xx. La bonanza económica de que goza el país durante la Primera Guerra Mundial le proporciona a Joselín la oportunidad de hacerse chiplichandle y medrar mediante trampas y embustes perfectamente conformes al clima moral de aquella época. Acabados los años de prosperidad, se ve reducido otra vez a amarrador. Vuelve a prosperar por medio de una serie de estafas; derrocha su dinero dándose buena vida; cae de nuevo en la miseria, y así sucesivamente hasta que encuentra en la política republicana un nuevo ámbito propicio para realizar sus ambiciones. Su interés en la política no es más que otro papel fraudulento que representa con fines egoístas. Se incorpora a este ambiente corrupto tan fácilmente

como se adaptó al oportunismo deshonesto durante la guerra. Cuando al fin es nombrado gobernador de Soria, la implicación es obvia: Joselín en la cumbre de su carrera y la España republicana están hundidos en un abismo moral. No son más que una farsa sin sustancia. Según el patrón de aventuras de Joselín es inevitable que dure poco su buena fortuna, la que se halla ligada a la suerte de la República. Como ha dicho Eugenio de Nora de *El Chiplichandle*:

El interés fundamental del libro está [...] en lo que tiene de crónica y testimonio indignado ante una sociedad que no sólo tolera y permite la ascensión del pícaro, sino que está íntegramente montada sobre la hipocresía colectiva de una moral imaginaria y sobre las leyes efectivas, tangibles, de una auténtica picaresca [...]⁵.

Joselín es un digno heredero de los héroes picarescos clásicos. Se parece a Lázaro de Tormes en su realización del bienestar material a expensas de los principios morales. Recuerda a Pablos en su impulso de superar de modo fraudulento una situación familiar que le avergüenza. El mundo por el que se desplaza Joselín es tan inestable y corrupto como cualquier escenario picaresco. Más que narrar la historia de un pícaro, *El Chiplichandle* refleja la historia de la irresponsabilidad social y moral de toda una nación.

La familia de Pascual Duarte (1941) tiene fama de haber iniciado la nueva y revivificante orientación realista en la narrativa española de postguerra. Junto con su novedad, sin embargo, hay que reconocer la deuda de esta obra con la antigüedad. Consta que antes de escribir esta célebre novela, Cela había leído el *Lazarillo de Tormes* al menos dos veces y contaba entre sus autores predilectos a Quevedo y a Baroja. Conocía igualmente bien la obra maestra de Mateo Alemán. El influjo de estas lecturas fue decisivo en la creación de *La familia de Pascual Duarte*.

En principio, se parangona *Pascual Duarte* con la novela picaresca por el uso de la primera persona retrospectiva y por la actitud confesional del narrador 'escarmentado'. Claro está

⁵ *La novela española contemporánea 1927-1939*, 2ª ed. corr., Madrid, Gredos, 1968, II, pág. 343.

que esta clase de reconstrucción de una vida por el sujeto más interesado en ella alerta al lector a la posibilidad de matices irónicos y de tergiversaciones. Al igual que con el pícaro, hay que poner en tela de juicio la versión de los eventos que nos ofrece Pascual. Al comparar su actitud compungida con sus actos, y al sopesar sus acciones a la luz de las circunstancias que las suscitan, el lector percibe una serie de discrepancias profundamente irónicas⁶. Esta ironía circunstancial y el tono irónico que aflora a menudo en los comentarios de Pascual son rasgos inequívocos de la ficción picaresca.

En cambio, también es verdad que *Pascual Duarte* se aparta radicalmente del género picaresco debido al sino violento del protagonista. Tampoco es picaresca la estructura de la obra en el sentido convencional. Pascual no pasa de amo en amo, o de situación en situación, y por consiguiente no sirve como espejo crítico de una colección de distintos ambientes sociales. Sin embargo, si enfocamos la estructura picaresca en términos más amplios, como un proceso caótico de súbitos cambios de fortuna y de intentos fracasados de incorporarse a la sociedad, entonces encontramos que la influencia picaresca funciona a un nivel más profundo en esta novela. Al igual que el pícaro, Pascual es un personaje marginado cuya vida desastrosa se caracteriza por la inconstancia. Su historia describe una cadena de tentativas frustradas por encontrar la estabilidad de un hogar y de una familia unida y amorosa. Se desenvuelve mediante un proceso alternativo de esperanza y de desilusión. Como ha dicho Ulrich Wicks, dentro de la novela contemporánea, Pascual ejemplifica la transformación del pícaro en un ser desarraigado y desprovisto de su 'hogar', o sea desprovisto de un lugar dentro de la familia humana⁷.

⁶ Sobre la ironía en *Pascual Duarte*, véase MARY ANN BECK, *Nuevo encuentro con «La familia de Pascual Duarte»*, en *RHM*, t. 30 (1964), págs. 279-298.

⁷ Para Wicks, la literatura picaresca contemporánea representa una intensificación metafísica ("cósmica") de la condición de exilio de su familia, de la sociedad y de la vida misma (*homelessness*) que sufre el pícaro: "Expelled from home, the picaro in exile yearns for a new one; wandering in the realm of picaresque chaos, he dreams about a romance world of order and harmony [...]. Contemporary picaresque is a fictional exploration of man's exile from and search for 'home'" (*Onlyman*, en *Mosaic*, t. 8, núm. 3 [1975], págs. 21-47).

La clave de este proceso narrativo se halla en los recuerdos felices que tiene Pascual de la cocina de su casa. La cocina simboliza la vida familiar que nunca llega a conocer de verdad, porque la potencialidad del hogar se desvirtúa en cuanto se pone a hablar de sus padres, es decir, de las personas que fundan el hogar y deben criar la familia dentro de él. Destruyen metódica y sucesivamente la ilusión del hogar la bestialidad de los padres; la pérdida de la hermana; el malogro del hermanito, fruto de la infidelidad conyugal; la muerte del padre y la del hermanito; y la abyecta deprecación y cizaña de la madre. Una vez desvirtuada la ilusión del hogar natal, el resto de la novela traza los intentos de Pascual de fundar un hogar propio y de llevar una vida normal, estableciendo la alternancia de promesa y de frustración que acaba por llevarlo al matricidio. Irónicamente, al matar a su madre, en vez de librarse, como piensa, del demonio de la frustración, Pascual destruye su última oportunidad de formar una familia. Se ve condenado a la soledad y a la esterilidad definitivas. *La familia de Pascual Duarte*, es, en fin de cuentas, la historia de la familia anhelada que nunca llegó a realizarse.

Queda por explicar el enigmático asesinato de don Jesús. Aunque no es posible saber con certeza el porqué de este crimen, la única conjetura aceptable es una que lo enfoque como culminación lógica del proceso cuya estructura oscila entre la promesa de un hogar y la frustración de esta promesa. Cabe considerar la explicación de este acto como nada menos que la historia de toda la vida de Pascual. Desde este punto de vista, su relato guarda una estrecha semejanza con aquellas novelas picarescas cuyo final representa la culminación de todo un proceso vital, y que sólo cobra sentido a la luz de la vida entera previamente contada. Tal acercamiento lleva, al fin y al cabo, a una interpretación social de la novela y, a nuestro entender, da la razón a los que opinan como Gonzalo Sobejano que

la *familia* de Pascual Duarte no es sólo la familia carnal, sino la familia social, la sociedad española [...]. Pascual Duarte es un individuo abandonado y solitario. Abandonado no de Dios, como él cree

en su ingenuo fatalismo, sino de su familia inmediata y mediata. Solitario, no porque toda la vida humana sea soledad, sino porque la sociedad de la que debía formar parte congruente y útil no lo ha incorporado: le ha abandonado desde siempre⁸.

Efectivamente. No se trata de exonerar a Pascual de ninguno de sus crímenes, sino de hacer inteligible la muerte de don Jesús como consecuencia de la vida de Pascual, dentro de la misma causalidad que enmarca los otros crímenes. Aunque no lo dice claramente, Pascual culpa a don Jesús de su vida infausta y lo castiga por ella, exactamente como lo hace al desahogar su frustración, su impotencia y su encono vindicativo en las otras víctimas. Entre los varios indicios de rencor amortiguado, se destaca la equívoca dedicatoria al Conde de Torremejía. Uno no debe dejarse despistar por el uso del verbo "rematar" en vista de la tremenda ironía que encierran las palabras de Pascual. En efecto, ellas cargan a don Jesús con la horrenda vida de su verdugo y así explican la muerte del patricio.

Se podría aventurar que la cómoda indiferencia de los don Jesús es la responsable de excluir a los Pascual Duarte de la familia social, de mantenerlos en un estado primitivo sujetos a un bárbaro concepto del valor individual basado en la hombría. Hay que ver a Pascual como un símbolo de esta exclusión. Sus actos violentos anteriores prefiguran el asesinato del conde, que a su vez es un acto simbólico de la guerra misma. Dentro de este contexto, la guerra se ve como la ruptura definitiva de la familia social española, como la última negación a los hombres como Pascual a quienes se les proscrubía de su hogar simbólico, y quienes respondieron con violencia contra los que pretendían frustrar la formación de una verdadera familia social. En fin de cuentas, Pascual todavía recuerda al pícaro ya que refleja, aunque de modo simbólico, uno de los valores más lamentables de la sociedad, o sea, su violencia opresora.

Uno de los casos más célebres de variación sobre la forma picaresca es el de *Lola, espejo oscuro* (1950), por Darío

⁸ *Novela española de nuestro tiempo*, 2ª ed. corr. y ampl., Madrid, Editorial Prensa Española, 1975, págs. 95-96.

Fernández-Flórez⁹. El autor mismo, en sus palabras preliminares, hace constar la filiación picaresca de su novela al calificar su ambiente y la vida de su protagonista como "clima y vida de picardía, de embuste trapacero, de mañoso hurto, de trato innoble y pecador". Asimismo, compara a su heroína con "las grandes figuras de la picaresca española", entre las cuales cuenta desde Trotaconventos hasta Estebanillo González (pág. 6). De hecho, *Lola* reviste en mayor o menor grado casi todas las características distintivas de la novela picaresca. Resaltan la forma pseudoautobiográfica del relato retrospectivo, la estructura en cierto modo episódica, el recurso de la protagonista a medios ilícitos y degradados para medrar, y el durísimo retrato de una sociedad montada sobre la mentira y el desenfrenado sensualismo. Mas, con todo, *Lola* no acaba de ser una novela auténticamente picaresca debido a la naturaleza fríamente profesional y estática de la ocupación de su protagonista que, en último análisis, desmiente la apariencia picaresca de la obra.

Por mucho que se ciña *Lola* al paradigma picaresco, la transformación de la joven inconstante y libre de la primera parte en la endurecida prostituta codiciosa de la segunda parte, convierte el resto de la novela en lo que ha llamado Eugenio de Nora

un típico relato de ambiente, en el que personas y acontecimientos no son sino un simple pretexto, un medio para descargar el bagaje de información, la riqueza documental referida a un estrato concretísimo de la sociedad en un período y en una ciudad determinada [...]¹⁰.

Como ha hecho constar la crítica, sólo la primera parte de *Lola* guarda una estrecha semejanza formal con la novela picaresca. Estructuralmente, las tempranas aventuras de Lola remedan los episodios de la ficción picaresca, con su ritmo

⁹ Citaremos de la edición de la colección *El Arca de Papel*, Barcelona, Plaza y Janés, 1977. Nos limitaremos a hablar solo de la primera *Lola* porque, a nuestro modo de ver, las secuelas no ofrecen nada nuevo en cuanto a elementos picarescos, sino que simplemente continúan la desviación de la orientación picaresca inicial ya tomada en la primera obra.

¹⁰ *La novela española contemporánea 1927-1939*, t. II, pág. 411.

ascendente y descendente según la alternancia de fortunas y desventuras en la vida del pícaro. En cuanto a otros motivos picarescos, la orfandad de Lola y su condición de hospiciana representan una variación de las circunstancias excepcionales y desventajosas que suelen influir en la conducta y en la suerte del pícaro. Cabe hablar también de un motivo picaresco en la sugerencia de determinismo hereditario a que apuntan los rumores sobre la proveniencia bastarda y noble de Lola. Las circunstancias pecaminosas de su concepción junto con la supuesta nobleza de sus padres vaticinan irónicamente el éxito que alcanzará como una especie de aristócrata entre cortesanas. Además, ella exhibe un temprano afán de lujo, simbolizado por la medalla de oro cuyo peso y calor en la palma de su mano no puede olvidar. Su vida parece predeterminada por la asociación de la concupiscencia latente y la sed de oro, ambas cualidades heredadas.

La vida de Lola, después de salir del hospicio a los trece años hasta los dieciocho años de edad, es peripatética, cambiante e insegura. Al igual que el pícaro, no tiene oficio ni amo fijo y demuestra pronto una falta de escrúpulos en cuanto a la delincuencia como medio para sobrevivir. La transición de Lola de niñera en amante es una extensión consecuente de su comportamiento picaresco anterior. Se deja desflorar por motivos puramente pragmáticos y materialistas, sin remordimientos de ninguna clase. A lo largo de los años bélicos sigue sufriendo periódicas mudanzas de fortuna y tiene una existencia todavía incierta. La vida de Lola durante este tiempo refleja el ambiente mudable y precario del período de la guerra en general. Urge notar, sin embargo, que a despecho de las muchas y variadas andanzas de Lola hasta ahora, al contrario de lo que es la norma en la novela picaresca, sus experiencias escasamente han servido de crítica social. El verdadero blanco en este sentido es el escenario madrileño al que se desplaza después.

Las peripecias picarescas de Lola cesan al final de la primera parte de la obra sin que por eso se prive a la novela de su función de espejo denunciador. Significativamente, esta porción del libro no ocupa más que una cuarta parte de la narración, aunque abarca nada menos que los primeros vein-

tiún años de los veintisiete que cumple la narradora al fin de su historia. La ubicación de Lola en Madrid y su salida del burdel "casi rica" dos años más tarde, sirve de transición para una serie de aventuras repetitivas, sin desarrollo y sin verdaderos altibajos, durante unos cinco años y medio. Esto se debe a que la narración en las tres partes restantes de la novela se centra en la vida de Lola después de que ha llegado al equivalente del 'buen puerto' lazarllesco. A partir de 1942 su triunfo como gran cortesana le proporciona la seguridad material y un control sobre su destino desconocidos al pícaro. Estructuralmente, los lances amorosos de Lola apenas se parecen a los episodios picarescos. Faltan la sensación de riesgo y los cambios drásticos de fortuna y de situación que caracterizan la vida picaresca. Para ella, sus aventuras no son más que transacciones comerciales.

Tal como indica su apodo de "La Estraperlo", Lola es a la vez producto y símbolo del mundo de los negocios turbios de la postguerra. A su manera, es una estraperlista más que se enriquece mediante las prácticas inmorales. Sin embargo, al igual que el pícaro, Lola ocupa dentro de esta sociedad una posición marginal, lo cual la lleva a enfocarla con ojos críticos muy parciales. Su profesión la pone en contacto con representantes de los elementos dominantes de la sociedad, desprovistos de sus disfraces de personas honradas y respetables. Como el pícaro, Lola cumple la función de desenmascarar y de denunciar la sórdida realidad detrás de las apariencias. Además, al delatar a la sociedad de la que vive como parásita, se delata a sí misma, y acabamos viendo en ella la figura más oscura de su propia historia. Acaso más que en ningún otro aspecto, al cumplir el doble papel de incriminarse incriminando a la sociedad que la rodea, Lola viene a parecer una contrafigura moderna del pícaro antiguo. A pesar de que la semejanza estructural entre la primera parte y la novela picaresca es bien marcada, es la voluntad de testimonio crítico la que cobra relieve a partir de la segunda parte, y la que, en última instancia, constituye la más honda afinidad entre esta obra y el género picaresco.

Sigue a *Lola* como nuestro último ejemplo de variación sobre la convención picaresca *Martín de Caretas* (1955-1959), de Sebastián Juan Arbó. Aparte de sus méritos intrínsecos, se distingue esta obra por su carácter insólito dentro del panorama de influencia picaresca en la narrativa de postguerra. Ante todo, representa un intento de reconciliar la forma picaresca con una concepción ecuaníme de la humanidad y una fe en la naturaleza equitativa de la sociedad burguesa antitéticas no sólo a la tradición picaresca, sino también a las principales tendencias de la novela española de su tiempo.

Sólo el primer tomo de la trilogía, *Martín de Caretas en el pueblo*, coincide con el propósito testimonial y delator que comparte la novela de postguerra con la ficción picaresca¹¹. Aunque Martín no es el centro de conciencia tal como lo es el narrador-protagonista de una novela picaresca, sus experiencias proporcionan un marco picaresco para el retrato condenatorio de un ambiente defectuoso. El mundo de Caretas es picaresco no tanto por ejemplificar una sociedad engañosa e hipócrita, como por la injusticia social, la mala voluntad y los atropellos que son habituales. A su vez, Martín no se parece al pícaro por reflejar en su conducta los vicios sociales retratados, ni por acomodarse al mundo de Caretas, sino por enfrentarse a este mundo valiéndose por sí mismo con maña y astucia aprendidas de su abuelo como mentor picaresco.

La vertiginosa serie de desventuras que acaba por obligar a Martín a huir de Caretas da a *Martín de Caretas en el pueblo* una sensación de volubilidad y un aire de inminente desdicha característicos de la novela picaresca. También re-

¹¹ La primera parte de la trilogía fue publicada originalmente con el título *Martín de Caretas*, por Ediciones G. P., de Barcelona, en 1955. En 1959, Ediciones Cid, de Madrid, publicó una versión muy ampliada con las tres partes ("El pueblo", "El campo", "La ciudad") en un solo volumen. Al parecer, las partes segunda y tercera fueron publicadas separadamente por primera vez, por Ediciones G. P., en 1964 y 1966, como *Martín de Caretas en el campo* y *Martín de Caretas en la ciudad*, respectivamente. Últimamente, ha salido una edición en tres libros separados, de la Colección Austral de Espasa-Calpe, Madrid, 1972, donde el título del primer tomo ahora es *Martín de Caretas en el pueblo*.

cuerdan al *Guzmán de Alfarache* y al *Buscón* la insistencia en la fatalidad y en la influencia de una perniciosa mala estrella. Igualmente picarescas son las causas de las tretas que le acarrearán a Martín tantos disgustos, pues en todos los casos es motivado por el hambre o por la sed de venganza.

No obstante, Martín nunca se convierte de veras en pícaro. A lo sumo es un pícaro de ocasión debido a las circunstancias de su vida en el pueblo. A este respecto, tiene una significación fundamental para toda la trilogía la escena final del primer tomo, donde Martín se despide de su abuelo. Al hacer que Roque Galda rehúse acompañar a su nieto haciéndose el ciego como en el *Lazarillo de Tormes*, Arbó está indicando que el abuelo no es igual al ciego cruel y egoísta, que Martín no será simplemente otro Lazarillo conformista y corrupto, y que el resto del mundo no será una mera réplica de Caretas.

A partir de la segunda parte de la trilogía hay una progresiva negación de la validez de la visión picaresca fuera del ambiente represivo de Caretas. A pesar de que Arbó utiliza la forma peripatética e introduce varios motivos picarescos, como el de las apariencias engañosas, tanto el carácter de Martín como la naturaleza del escenario de sus nuevas aventuras desmienten las marcadas afinidades iniciales de esta obra con la novela picaresca. Aunque sus primeras experiencias en el campo parecen corroborar los avisos del abuelo, Martín no tarda en descubrir que existen la compasión y la generosidad desinteresadas, y comienza a derrumbarse por completo la muralla de defensa picaresca que se había construido en torno de sí.

La semejanza entre Martín y el pícaro se hace más tenue aun cuando traba amistad con el camionero Antonio Cardén. Mientras los dos andan vagabundeando camino de Barcelona, nunca se tiene la sensación de inminente adversidad. Frecuentemente sopla, más bien, un aire ligero e idílico. Bajo la protección de Antonio, Martín ya no tiene que valerse por sí mismo y no se ve en peligro de tener que recurrir a medios picarescos para sobrevivir. Permanece asombrosamente inocente y sus experiencias apoyan una concepción equilibrada de la vida donde el bien siempre sirve de contrapeso

al mal. No vuelve a sonar ningún acorde realmente picaresco en esta parte de la trilogía hasta las últimas páginas, cuando Martín se halla otra vez solo, desamparado y víctima de los ardides de personas mal intencionadas. Sólo entonces recobra su antigua desconfianza y vuelve a asemejarse a un pícaro en ciernes.

Empero, la nueva promesa de acción picaresca se desvanece en la última parte de la trilogía del mismo modo que al comienzo del tomo segundo. Aunque Martín anda a la deriva por Barcelona sin casa y mal de fondos, nunca se le ocurre imitar los ejemplos de conducta picaresca que le rodean. Arbó lo utiliza para llamar la atención del lector sobre las deficiencias de la sociedad con base en estas cuestiones. En vez del proceso de socialización a la inversa mediante el cual un joven inocente se convierte en pícaro, o sea en reflejo de una sociedad viciada, Martín rehúye la opción picaresca para refugiarse en la seguridad de una vida honesta y laboriosa basada en la adhesión al principio del justo medio ¹².

Las conclusiones felices no son desconocidas en el género picaresco, pero Martín tiene muy poco en común con los pícaros de verdad que llegan a gozar, tras hartas tribulaciones, de una situación cómoda. Arbó lo exime de la necesidad de comprometerse éticamente para poder comer, lo libra de las

¹² Las semejanzas entre Martín y Manuel Alcázar (*La lucha por la vida*) hacen presumir una muy plausible influencia directa de Baroja en Arbó, cuyo más elocuente testimonio de aprecio al escritor vasco es su monumental *Pío Baroja y su tiempo* (1963). Los dos protagonistas dependen de otras personas que los guían en la vida, y los dos deben su eventual estabilidad a la intervención benéfica de un amigo. En las dos trilogías, la resolución final del protagonista a favor de una vida burguesa convencional se debe en gran parte al estímulo negativo de los ejemplos de otras formas de vida que acaban mal. No obstante, Baroja no mantiene a su personaje al margen de la vida picaresca, sino que lo emplea con ventaja para poner de manifiesto las lacras sociales a todos los niveles de la sociedad. Tampoco es cándido Manuel Alcázar, a pesar de tener buen corazón, y experimenta muy en carne propia la insuficiencia de la vida picaresca que acaba por rechazar, no porque la vida burguesa sea tan equitativa, sino porque se da cuenta de que es la única forma de salir adelante en la lucha por la vida. En total, la visión de Baroja es bastante más pesimista y truculenta que la de Arbó, y por tanto es mucho más fiel a la visión picaresca del mundo que le sirvió de modelo.

continuas vicisitudes, características de una vida picaresca, lo resguarda de la desconfiada soledad dándole compañeros leales y generosos, y lo rescata de los peligros de la penuria casi sin exigir esfuerzo por parte de Martín. Todo esto, por lo visto, como premio a su buen carácter. La estabilidad de la que disfruta Martín y sus esperanzas para el futuro descansan sobre su aceptación de las virtudes del trabajo, la formalidad y la moderación, es decir, de los principios básicos de la clase media¹³.

Al menos en sus dos terceras partes, *Martín de Caretas* da la impresión de querer ser una novela picaresca sin el pícaro ni los elementos esenciales del mundo picaresco. Arbó desearía escribir una historia 'verdadera', 'realista', u 'objetiva', lo cual de por sí representa un designio muy válido, pero al hacerlo dentro de un marco picaresco, desaprovechó la esencial capacidad testimonial y crítica, panorámicas de la novela picaresca. Juzgada como un retoño del tronco picaresco ortodoxo, la trilogía acaba por presentar una confusa imagen de apostasía que está en desacuerdo no sólo con la novela picaresca sino también con las corrientes literarias de la época.

II. NUEVAS APORTACIONES AL GÉNERO PICAresco

Cinco años después de la guerra civil, Camilo José Cela publica la primera novela picaresca española contemporánea: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944)¹⁴. Contra lo que parece indicar el título de la novela, este Lazarillo de Cela es un pícaro original y moderno cuya historia no es una mera continuación ni una imitación de la

¹³ Dado el vigor tradicional de la burguesía catalana, en contraste con la mayor parte de España, de la que Caretas podría haberse concebido como un símbolo en grado extremo, no es de extrañar que Arbó se sintiera movido por el optimismo a convertir el destructivo mito del pícaro en el constructivo mito de asimilación y de oportunidades económicas alcanzadas.

¹⁴ Citaremos de la undécima edición, Libros de Bolsillo Noguer 27, Barcelona, Editorial Noguer, 1976.

de su famoso tocayo quinientista. En realidad, hay poca semejanza entre las dos historias lazarillescas fuera de la división formal en tratados y el servicio a varios amos. En general, *Nuevas andanzas* debe más a la intuición artística que a una sola novela picaresca exclusivamente. Si se trata de encontrar instancias de aparente influencia directa, sin embargo, en cuanto a ciertos detalles familiares, al tono de la narración y la situación del narrador al relatar su vida, también es verdad que se denuncian más puntos de contacto entre esta novela y el *Buscón*.

Al igual que Pablos, la situación de Lázaro a la hora de empuñar la pluma no representa una superación de sus circunstancias pasadas. Además, Lázaro rememora su vida muchos años después del último episodio narrado, cuando se encuentra "ya viejo y sin recursos" (pág. 196). La suya es una afirmación melancólica que representa su vida entera principalmente en términos de sus desventuras, tal como reza el título de la novela. Recuerda la desilusionada declaración de Pablos en su dedicatoria, donde anuncia que su narración demostrará cuán poca fortuna ha tenido. Del mismo modo que Pablos, Lázaro da a entender que ha llegado a la vejez sin que las irregularidades de su vida se hayan moderado un ápice. En este sentido, Lázaro es un avatar literario de Pablos, cuya historia acaba con una nota de derrota comparable. Aunque Lázaro se abstiene de relatar los detalles de la segunda parte de su vida, el resumen que hace deja claro que no varió en esencia de la primera parte:

Pasé por momentos buenos y por instantes malos; conocí días felices y semanas desgraciadas; gocé la buena salud y padecí el hambre mejor [...], y llegué, paso a pasito, a lo que hoy soy (pág. 195).

Lo que Lázaro es y siempre ha sido es una persona sin ventajas ni prerrogativas de ningún tipo. A diferencia de sus precursores picarescos, sin embargo, Lázaro nunca se convierte en un ser depravado e indigno. Como pícaro, se caracteriza sobre todo por su capacidad de adaptación a diferentes formas de vida, por su resistencia a la adversidad y por su condición eternamente errante.

Urge observar que no hay unanimidad de opinión entre los críticos sobre si *Nuevas andanzas* es una auténtica novela picaresca moderna o simplemente una divertida imitación ahistórica de las tempranas obras maestras del género. Por una parte, se arguye que Cela ha soslayado las preocupaciones centrales de la novela picaresca — el problema del hambre y la sátira social — al enfrentar a su pícaro con unos amos que no son tipos sociales representativos, en un tiempo histórico impreciso. Por otra parte, se sostiene que la modernidad de esta obra estriba precisamente en el hecho de que Cela ha transferido las experiencias del pícaro a un plano simbólico y artístico universal. Dicen los partidarios de este último punto de vista que los amos responden a un concepto contemporáneo de la novela picaresca justamente porque simbolizan y satirizan o aspectos tradicionales de la vida española o diferentes facetas de la naturaleza humana, más bien que defectos sociales concretos ligados a un lugar y momento histórico específicos.

Para nosotros, la modificación de la función de los amos de un papel estrictamente social a una concepción simbólica más amplia no rebasa los límites de un género elástico en evolución. Además, existe a la par otra manera complementaria de abordar la cuestión de la modernidad de esta novela. Añadiríamos que no sólo la concepción de los amos sino también, y más importante aún, la figura del pícaro mismo es decididamente moderna. Lázaro es un ejemplo neto del pícaro como símbolo del hombre contemporáneo desheredado y desterrado de la familia humana, en busca de una identidad tanto social como individual. Remitimos de nuevo a la definición de la picaresca moderna de Ulrich Wicks, en cuyas ideas nos apoyamos al hablar de *Pascual Duarte*. Recuérdese que, para Wicks, el pícaro en la literatura contemporánea ha sido transformado en una especie de huérfano arquetípico cuya vida representa una peregrinación baldía por un ambiente caótico en busca de un 'hogar' o lugar propio en el mundo¹⁵.

¹⁵ Véase la nota 7 con respecto a la teoría de Wicks.

Nacido fuera del matrimonio y abandonado por su madre a las dos semanas, Lázaro se encuentra sin familia y al margen de la sociedad desde la cuna. Pasa sus días rodando de lugar en lugar, de amo en amo, de oficio en oficio, sin hallar paradero fijo. Su ilusión de encontrar un parentesco, por deshonroso que sea, con el Lazarillo primitivo es un síntoma irónico de su desposeimiento. Por supuesto, el proceso pendular de sus experiencias de por sí es el índice principal del naufragio personal de Lázaro. Anhela el sosiego y la seguridad de que disfrutan los seres comunes y corrientes, pero se da cuenta de que su búsqueda es una quimera y no le queda más remedio que resignarse.

Cela ha desplazado el enfoque principal de la novela picaresca del dilema del hambre física al del hambre metafísica correlativa. Nunca se pierden de vista, sin embargo, las raíces sociales del problema espiritual, ni se menoscaban las penalidades materiales que lo acompañan. Lázaro es un paria en todas partes a causa de la hostilidad de la sociedad que lo rechaza sin compasión ni fraternidad. Sólo encuentra abrigo, por mísero que sea en la mayoría de los casos, con otros seres excepcionales que también se mueven en la periferia de la vida convencional. Por lo tanto, todos sus amos sirven de algún modo u otro para ensanchar la visión de la sociedad desde afuera y contribuyen así a hacer resaltar las deficiencias humanas de la vida española colectiva en general.

En las aventuras de su nuevo Lazarillo, Cela ha vuelto a ocuparse del individuo abandonado por la familia inmediata y por la familia social, esta vez en un formato indiscutiblemente picaresco. La historia de Lázaro constituye no sólo una confesión de futilidad y de fracaso personales, sino también un testimonio delator de un mundo mezquino, cerrado y falto de amor al prójimo. A través de la figura del pícaro contemporáneo desarraigado y repudiado, Cela crea una imagen de extravío y soledad en un ambiente de incomunicación. En último análisis, *Nuevas andanzas* representa una reconstrucción artística y simbólica del pasado — es el mismo período de anteguerra de *Pascual Duarte* — que alude tácitamente al estado anímico del presente de la postguerra.

La segunda novela picaresca contemporánea que ha aparecido hasta la fecha en España, *Retablo de picardías: Pasar, lances y malogros del Periquillo Sarmiento* (1972), de Manuel Barrios, es una novela picaresca chapada a la antigua, pero de ninguna manera anacrónica¹⁶. Esta novelita es un producto de su tiempo tanto en lo que se refiere a su captación del devenir social e histórico, como en lo que toca a su inserción dentro de las principales corrientes literarias de la postguerra¹⁷.

¹⁶ Citaremos por la edición de *Retablo de picardías* publicada en la colección *Narrativa Social Contemporánea 4*, Barcelona, Ediciones 29, 1972.

Parecería existir una relación entre *El Periquillo Sarmiento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi y *Retablo de picardías*. Dada la semejanza de títulos y de temática además de la ocupación periodística y la tendencia crítica de Barrios al igual que de Lizardi, cabe sospechar que aquél bien podría conocer y sentir afinidad por la obra de éste. No hemos podido comprobar tal afinidad, sin embargo, ni descubrir ninguna conexión concreta entre las dos obras aparte de sus títulos y las semejanzas picarescas genéricas, a saber la denuncia satírica de toda una gama de males sociales y nacionales. En cuanto al nombre en sí de los pícaros, ambos llevan el apellido "Sarmiento" y el nombre de pila de "Pedro". El mote de "Periquillo", no obstante, se debe en cada instancia a motivos muy dispares. Mientras el apodo del Periquillo mexicano proviene de una chupeta verde y unos calzones amarillos que a los ojos de sus compañeros de escuela le daban el aspecto de un perico, apelativo que por asociación con el diminutivo "Pedrillo" acabó siendo transformado en "Periquillo", el mote del Periquillo moderno nada tiene que ver con la ropa, sino con su condición raquítica debida a la pobreza de su familia. Después de ser bautizado dice: "acaso por la menudencia de mi cuerpo — ¡y cómo fuera posible otra cosa, con lo poco que siempre ha entrado en él —, entre unos y otros apelaron al más popular de los diminutivos, con lo que había de resignarme a ser homónimo de aquel personajillo, no sé si de historia o de conseja, al que se llevó el viento cuando hacía lo que todos hacen, mas ninguno, por pudor del trasero, dice" (pág. 14). Hasta la fecha no hemos acabado de descifrar la identidad al parecer folclórica del "personajillo" al que se refiere el protagonista de Barrios, aunque no parece ser el Periquillo mexicano. Asimismo, es de notar que la metamorfosis del apellido del pícaro mexicano, a causa de una enfermedad de sarna que contrajo cuando niño, no tiene paralelo en el caso del español. Con todo, tanto "Sarmiento" como "Sarmiento" son apellidos sugestivamente apropiados para pícaros. La sarna del Periquillo mexicano que sirve para justificar el cambio del apellido corresponde en el plano simbólico tanto a la 'dolencia' moral que le lleva a la vida picaresca como a su decadencia material y física al practicar la picardía. Del mismo modo, el Periquillo Sarmiento de Barrios se caracteriza por la implacable pobreza que le mantiene, en efecto, "hecho un sarmiento" a lo largo de su vida. En ambos casos, el patronímico encaja a perfección con la naturaleza y condición de los personajes.

¹⁷ Ocho años antes de la publicación de *Retablo de picardías*, Gonzalo Sobejano sugirió que "La mostración objetiva de la realidad sin comentarios ha tenido

Por la fecha de su nacimiento, 1924, Manuel Barrios puede agruparse con los novelistas sociales de la Generación del Medio Siglo. No obstante, *Retablo de picardías* demuestra que también es un heredero de la novela existencialista¹⁸. Por una parte, el enfoque en los sucesos de la vida de un individuo enajenado y oprimido que reconstruye su propio pasado, encaja con la vertiente existencialista. Por otra parte, es de notar que las vicisitudes y penurias del pícaro caen dentro de un contexto más amplio que el caso individual al formar parte de una problemática de clases sociales y de fuerzas políticas. De hecho, *Retablo de picardías* constituye una crónica de la vida en Sevilla desde aproximadamente 1930 hasta 1972. La guerra civil se revive a través de las experiencias de un niño testigo y víctima del impacto de la guerra en la vida cotidiana. También se presenta en términos de las circunstancias sociales y políticas a las que dio lugar una vez terminadas las hostilidades.

El hambre es la fuerza motriz que impulsa a Periquillo a la bellaquería. Es un achaque del que sufre desde su nacimiento, al igual que todas las criaturas que nacen en la misma clínica pública que él. Comparte la penuria con todos los menesterosos, pero su solución picaresca al problema es individual. Su vida está enfocada dentro del marco de una clase social marginada en masa, pero como pícaro se queda sólo aun en medio de la colectividad. Su aislamiento es tan radical que se ve rechazado hasta por su propia familia. Además del hambre corporal, Periquillo padece de un hambre emocional semejante a la de Pascual Duarte y a

y quizá siga teniendo por algún tiempo su grave razón de ser. Pero si se quiere pasar más allá, el estilo de nuestra mejor novela picaresca puede aún proporcionar temprano y olvidado ejemplo de otro realismo que, a diferencia de las especies conocidas, podríamos llamar realismo confesional o confidencial. Concertar el testimonio y la confesión, la comprobación y la confidencia, la atestación y la protestación puede significar un paso adelante sobre el mismo territorio de la debida verdad" (*Sobre la novela picaresca contemporánea*, en *Boletín del Seminario de Derecho Político* [Universidad de Salamanca], núm. 31 [1964], pág. 225). A nuestro juicio, este paso adelante se ha dado en *Retablo de picardías*.

¹⁸ Al hablar de novela existencialista y de novela social nos remitimos a GONZALO SOBEJANO, *Novela española de nuestro tiempo*, especialmente las págs. 277-295 y 517-542.

la del nuevo Lazarillo. Sus esfuerzos por mantener el hogar a flote con las ganancias de sus picardías son indicio de su sed de cariño materno y de pertenecer a una familia. En el plano simbólico, Sevilla desempeña un papel paralelo al de la madre. Como hijo de su ciudad, Periquillo también busca ser aceptado por la sociedad sevillana que lo ha desheredado. Representa el último grado de abandono en una sociedad donde los grupos dirigentes no quieren la responsabilidad ni la comunicación con los sectores desposeídos y oprimidos.

En el transcurso de sus primeras aventuras, Periquillo no sirve más que, brevemente, a dos amos. La sátira social en esta parte del libro no se efectúa tanto a través de las relaciones del pícaro con tipos sociales representativos, como mediante una miríada de evocaciones y escenas relacionadas con los esfuerzos de Periquillo por sobrevivir, “sin tener que degenerarme — como dice él — claudicando al trabajo” (pág. 58). Se pinta un abigarrado retrato social al pasarse, por ejemplo, revista al miedo, al sufrimiento y a la relajación moral que la guerra trajo consigo. Lo que se subraya es la escisión ideológica que se extiende a todos los aspectos de la vida, formando la base de las relaciones sociales del período de postguerra.

La brevísima segunda parte de *Retablo de picardías* acelera el paso del tiempo sirviendo de puente entre la época formativa en la vida de Periquillo y sus experiencias como adolescente y adulto después de la guerra. El resto de la historia, concentrada en los lances de Periquillo con sus amos principales, se ajusta más al modelo narrativo de *Lazarillo de Tormes*. El cambio de técnica responde a las diferencias entre un método adecuado para la presentación del caos de la sociedad durante la guerra, y otro para mostrar la sedimentación de la sociedad al volver a consolidarse. Después de la revuelta, la sociedad española ostenta actitudes y formas de vida paralelas a las de los amos de Periquillo. Desde su perspectiva demoledora, todos estos son egoístas e hipócritas que desacreditan los principios que fingen profesar.

En el recorrido de unos treinta años de postguerra, se destaca la exclusión de Periquillo de los beneficios que trae la apertura gradual de España al mundo moderno. Frente

a las transformaciones económicas, morales y hasta cierto punto ideológicas, su condición se mantiene estática e ineluctablemente insegura. Al fin, con su detención como supuesto manifestante a favor de la amnistía de unos presos políticos, llega al colmo de la victimización. Periquillo no puede escaparse de las consecuencias de una guerra con la que no ha tenido nada que ver. Ha sido su víctima familiar, social y económicamente, y acaba viéndose enmarañado sin culpa en sus tentáculos políticos. Esta es la desventura culminante hacia la que se orienta todo el relato de su caótica existencia picaresca. Su desamparo y su destino picaril remontan a la disolución de su hogar y a la muerte del padre por motivos políticos. Ahora, mientras espera para que le llamen a prestar declaración, el hecho es que ya ha dado su testimonio, pues su narrativa misma es a la vez su defensa y súplica simbólica por "la libertad por la que daría por bien empleados los pesares, hambres, lances y malogros" (pág. 120).

Retablo de picardías demuestra de modo convincente la versatilidad y la energía creadora de la forma picaresca. Sin embargo, su singularidad estriba en el enriquecimiento de los elementos picarescos con aquellos que son propios de las corrientes novelísticas contemporáneas. La forma autobiográfica, la evocación de la guerra civil y el enajenamiento del protagonista, junto con su falta de dirección en la vida, son características compartidas con la novela existencialista española. La inexorable mala suerte de Periquillo y la sinrazón de su apuro final dan a la novela una sensación moderna de lo absurdo que no tienen las novelas picarescas clásicas, pero que caracteriza la narrativa contemporánea. Al igual que la novela social, *Retablo* da testimonio de las injusticias derivadas de la guerra y exige, subrepticamente, la reforma. Una de las funciones principales de la novela social es criticar y denunciar los males sociales, aunque no por medio de la sátira. Es más, el hambre que sufre Periquillo y la inestabilidad de su vida son inseparables de la historia política de España de este siglo. *Retablo de picardías* es una tentativa de exorcizar los demonios del pasado al mismo tiempo que clama por un futuro libre e igualitario.

III. ELEMENTOS PICArescos AISLADOS

A Juan Antonio de Zunzunegui le gusta orientar al lector a la naturaleza de sus novelas 'picarescas' con subtítulos aclaratorios. Como se mostró arriba, es un recurso que emplea con acierto en el caso de *El Chiplichandle*, cuyo subtítulo describe de modo fidedigno el contenido de la obra. Otro tanto no puede decirse de *La vida como es* (1954), la cual se anuncia como una "novela picaresca en muy paladina lengua española escrita en Madrid". Esta obra dista tanto de ser una novela picaresca, que a lo más cabe hablar de semejanzas parciales y de elementos picarescos aislados. Además de no ser una narración retrospectiva en primera persona, *La vida como es* no desarrolla el mito picaresco sino de manera muy incompleta. Falta la figura del solitario pícaro marginado, y la estructura episódica sólo constituye una débil imitación de las vicisitudes picarescas.

A pesar de las citas del *Guzmán* que caracterizan las partes individuales del libro, el tono general es menos pesimista e irónico que el del mundo creado por Alemán. Al igual que Cervantes, Zunzunegui se muestra benévolo y comprensivo con sus personajes, los que a menudo parecen más pintorescos que picarescos. El hecho de que tomara prestado su epígrafe inicial de *El Licenciado Vidriera*, sugiere desde el comienzo que la picardía de esta novela se asemejará más a la templada adaptación cervantina de la forma picaresca que a la truculencia de las antiguas obras maestras del género. No sorprende, pues, que el ambiente y el lenguaje de *La vida como es* también recuerden más a Cervantes que a la novela picaresca. La taberna del señor Benito, como punto de convergencia en la vida de los personajes, parece estar modelada sobre la venta del *Quijote*. Los tipos criminosos que la frecuentan y que conversan en la jerga del hampa madrileña recuerdan a Monipodio y sus compinches de *Rinconete y Cortadillo*¹⁹. Ni estos personajes ni su manera de

¹⁹ Sobre la semejanza lingüística entre *La vida como es* y *Rinconete y Cortadillo* y sobre la actitud de Zunzunegui hacia sus personajes y hacia la sociedad, véase JANET WINECOFF, *The Twentieth-Century Picaresque Novel and Zunzunegui*.

hablar son típicos de la narrativa picaresca, pero representan la concepción de Zunzunegui del ambiente picaresco. Para Zunzunegui, el ser pícaro se parangona con el recurrir a la delincuencia y a la improbidad como tácticas para triunfar. Sin duda alguna, estos son elementos esenciales de casi todas las novelas picarescas, pero no bastan para que un personaje literario merezca ser calificado de pícaro ni una novela de picaresca.

La forma fragmentaria de *La vida como es* se ha equiparado con la estructura episódica de la narrativa picaresca²⁰. A nuestro juicio, no obstante, la técnica de entretejer varios relatos discontinuos hace pensar más bien en Cervantes y en Galdós. Lo más parecido a la estructura picaresca son la historia de Encarna y la de Luis el "Cotufas" consideradas como secuencias narrativas continuas, es decir, aboliendo la alternancia y las historias secundarias entremezcladas. Las aventuras de Encarna, sobre todo, remedan hasta cierto punto la vida de Guzmán, basándose en los epígrafes referentes a diferentes etapas en la carrera del pícaro. Por supuesto, el paralelo no es completo ya que se pasan por alto todos los datos picarescos preliminares.

En vez del hambre, la fuerza motriz que impulsa a Encarna a comportarse sin principios éticos es la codicia, el afán de lujo. Sus aventuras amorosas son el equivalente de las trampas que emplea el pícaro para medrar. El descenso moral que permite su ascenso material se remonta al *Lazarillo de Tormes*, filtrado por el *Guzmán*. Al igual que en la de Guzmán, en la vida de Encarna hay momentos de arrepentimiento e intervalos de conducta recta. De manera algo difusa, la alternancia entre los períodos de vida doméstica y los de lujuria parece inspirarse en los altibajos de la vida del pícaro. Para Encarna, al menos, las temporadas de tranquilidad casera tienen el carácter de caídas en comparación con la emoción y los beneficios de sus lances ilícitos.

guí's «*La vida como es*», en *Romance Notes*, t. 7, núm. 2 (Spring 1966), págs. 108-112.

²⁰ WINECOFF, *The Twentieth-Century Picaresque Novel*, pág. 109.

De esta manera, Encarna llega a sufrir una especie de auto-reconocimiento guzmanesco al cabo de su última aventura. Para Zunzunegui, tal como para Mateo Alemán, "la vida como es" acaba por significar más que solamente una feria de inmoralidades. En último análisis, lleva al desengaño y al arrepentimiento. El mensaje didáctico-moral hace eco a la conclusión del *Guzmán*. Sin embargo, la fortuna se muestra muchísimo más benigna con Encarna que con el pícaro. A la conclusión de cada amorío vuelve compungida al marido complaciente y a una vida cómoda sin tener que hacer ninguna clase de penitencia. Al final de la novela tiene todo lo que anhelaba y no ha sufrido castigo alguno por su conducta relajada. Más bien que arrepentimiento, su mudanza de carácter final se debe a una fácil resignación, mitigada por la inmensa satisfacción de haber colmado todos sus deseos. El desenlace anula la gravedad de la moraleja alemaniana.

En cuanto al "Cotufas", vemos que el mito picaresco está presente en su historia en forma de recuerdos, pero no se desarrolla como parte integral de la narración. Su bastardía, la condición de cortesana y la indiferencia de su madre, el desprecio de los otros niños del barrio y la huída de Luis de su casa a los doce años de edad son circunstancias patentemente picarescas. Mas, Zunzunegui no las conduce a un desenlace picaresco. En términos picarescos, la correlación entre las aventuras y los epígrafes es mucho más tenue que en el caso de Encarna. Como ella, "Cotufas" sigue con una vida descarriada hasta que no tiene más remedio que abandonarla. No experimenta una catarsis guzmanesca como Encarna, pero a la conclusión del relato queda claro que sus malandanzas se han acabado para siempre, y junto con ellas sus ilusiones.

El retrato de la sociedad en *La vida como es* se basa en el *Guzmán de Alfarache*, pero no tiene ni la visión panorámica ni la sátira virulenta de la gran novela de Mateo Alemán. Se afirma que toda la sociedad se comporta de modo 'picaresco', pero casi todos los personajes que vemos en acción son criminales habituales más bien que ocasionales, cuya ocupación forma parte de una larga tradición 'honrada'. Las ase-

veraciones de personajes como el "Cotufas" y Epa de que la sociedad se compone de ladrones de arriba a abajo parecen una justificación infundada en su propio comportamiento. No hay ninguna evidencia en su interacción personal con la sociedad para apoyar lo que dicen. Zunzunegui ha transformado al pícaro de un astuto testigo y un participante en la corrupción social, en una figura estática limitada a una sola habilidad. Como ya dijimos, el ambiente de *La vida como es* debe tanto a Cervantes, al sainete y acaso a otras clases de literatura rufianesca como a la novela picaresca. Lo que ha dicho Claudio Guillén de la literatura rufianesca en general se aplica también a *La vida como es*: sólo aparecen tipos rufianescos secundarios sin desarrollarse, y no se funden la descripción social y los héroes independientes en una síntesis narrativa lograda²¹. Sólo la historia de Encarna tiene una correlación consecuente con los epígrafes del *Guzmán* y representa una auténtica instancia de influencia picaresca en esta novela.

* * *

Para recapitular, reiteramos que nuestra intención ha sido estudiar los ejemplos más salientes de influencia picaresca dentro de la narrativa española en lo que va del siglo. El esquema de clasificación que hemos empleado es un instrumento crítico sugerido por el análisis de los textos mismos y tiene como fin servir de modelo para el estudio de otros casos de influencia picaresca. Como se ha visto, la influencia picaresca se ha manifestado en la novela española de hoy principalmente en adaptaciones parciales de la forma picaresca. En todos los casos de variación, el mito picaresco se desarrolla por lo menos de modo esquemático. Otra constante es la imagen crítica de la sociedad que se encuentra en estas obras en mayor o menor grado y de manera más o menos explícita. En el caso de las dos nuevas aportaciones espa-

²¹ CLAUDIO GUILLÉN, *The Anatomies of Roguery: A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*, tesis doctoral inédita, Harvard University, 1953, pág. 3.

ñolas al género picaresco, se nota el énfasis o en el aspecto existencial o en el aspecto social, sin que uno excluya al otro. Los pícaros modernos también se distinguen por no llegar al nivel de baja moral al que descienden sus precursores, y por parecer víctimas de la sociedad más que astutos oportunistas sin escrúpulos. Sobre todo, en su condición de individuos alienados y desprovistos literal y simbólicamente de su "hogar", los pícaros españoles contemporáneos son entes literarios auténticamente modernos que no se quedan a la zaga de sus contemporáneos europeos y americanos.

CHRISTOPHER EUSTIS

Virginia Polytechnic Institute and State University
Blacksburg, Virginia
U S A.