

## CERVANTES Y LA PICARESCA

### NOTAS SOBRE DOS TIPOS DE REALISMO

Es ya común considerar, sobre todo en el mundo hispánico, que la novela moderna tiene sus orígenes, por una parte, en la picaresca (específicamente en el *Lazarillo*) y, por otra, en el *Quijote* y en alguna que otra novela más de Cervantes. Tanto ciertas novelas cervantinas —el *Quijote*, *Rinconete*, el *Coloquio*. . .— como la picaresca, se nos dice, significan la destrucción del mundo heroico o bucólico de la novela idealista; es decir, las unas y las otras son similares en su función, en cuanto que *no son* novelas idealistas. De aquí parece deducirse que tanto las unas como las otras son, de alguna manera, igualmente “realistas”; las primeras novelas realistas. Esta identificación de algunas de las novelas de Cervantes con la picaresca en los orígenes del realismo de la novela moderna responde, pues, a una analogía por oposición, la cual, por más que parezca razonable y satisfactoria, es, en rigor, como toda identificación negativa, elemental e insuficiente porque, según trato de demostrar en las páginas que siguen, es imposible llevarla al plano positivo de la comparación entre sí. Al emparentar como se ha hecho la novela picaresca y la cervantina se confunden por vaga aproximación dos tipos de realismo que, en rigor, son absolutamente antagónicos: el que podríamos llamar *realismo dogmático* o *de desengaño* y el *realismo objetivo*. Dos maneras contrarias de concebir la novela.

Para llegar a esta conclusión ha sido necesaria la comparación positiva entre la novela cervantina y la picaresca, y para poder lograr la comparación ha sido el punto de partida de nuestro análisis el más convencional: hemos comparado, una vez más, la novela picaresca con aquellas novelas de Cervantes en que aparecen pícaros o vidas picarescas, aunque sin detenernos, como se ha hecho casi exclusivamente hasta ahora, en si los “pícaros” de Cervantes son más alegres o más limpios o más simpáticos o de mayor nobleza que Guzmán o Pablos o Marcos o Lázaro o Justina. Nuestro análisis se refiere al sentido y forma de las novelas mismas, a la manera como un mundo es reflejado por su novelista. Veremos que de la confrontación se deduce que Cervantes no escribió jamás una novela picaresca —y que sus “pícaros”, por lo tanto, son muy distintos de los otros— porque su manera de ver el mundo y de novelar, es decir,

su realismo, es esencialmente antagónico al de los autores de las picarescas más famosas.

Necesario es advertir por qué, por ahora, bajo el nombre genérico de *picaresca* estudio sólo el *Guzmán*, aun teniendo presentes algunas de las otras novelas del género: en esta historia de la vida del pícaro por antonomasia se dan, llevados a un extremo absoluto que facilita la claridad de análisis, los rasgos que en otras picarescas aparecen sólo fragmentariamente. Así, aunque lo que aquí se diga del *Guzmán* no se aplique absolutamente a cada una de las varias picarescas en que podemos pensar —puesto que, después de todo, en el género hay algunas variantes—, puede aplicarse parcialmente, pero en lo esencial, a cada una de ellas. Mientras llega el momento de un trabajo completo y detallado, recíbanse, pues, estas páginas como un estudio que pretende, a la vez, ser exacto por lo que se refiere a Cervantes y el *Guzmán*, y servir de base para futuros estudios en que, sin duda, tendrán que irse precisando y corrigiendo algunas de las ideas aquí expuestas<sup>1</sup>.

#### ALGUNOS RASGOS GENÉRICOS DE LA PICARESCA

Conviene empezar recordando dos de las características principales de la novela picaresca que son en el *Guzmán* de esencialísima importancia:

1) En la novela picaresca se nos cuenta siempre la historia de un trotamundos desheredado de la fortuna cuyo papel en la vida se reduce a ir satisfaciendo, de cualquier manera, sus necesidades más elementales. El hambre es, tal vez, el motor principal del pícaro, y para satisfacerla trabajando lo menos posible hace de todo sin ser, de fijo, nada<sup>2</sup>: sirve a varios amos, hace de mendigo, roba y engaña. Alrededor del pícaro la humanidad toda parece no tener otro fin existencial más elevado que el suyo, y cuando *parece* tenerlo, se nos

<sup>1</sup> Algún día será necesario un análisis completo de la picaresca en el cual se destaquen, además de los puntos de contacto entre cada una de las obras del género, sus diferencias. En este sentido es todavía necesario volver al *Lazarillo* y, siguiendo tal vez las indicaciones de AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, pp. 232-239, llegar al fondo de esa peculiaridad suya en la cual parecen coexistir los gérmenes de la picaresca que culmina en el *Guzmán* y los de la novela cervantina. "Meditemos brevemente sobre el no picarismo de Cervantes", decía Castro en esas páginas: no se ha seguido a fondo su indicación ni se han repensado como merecen sus excelentes ideas de esas páginas. Por ahora, como primer paso, conformémonos con enfrentar el extremado *Guzmán* a esas novelas pseudopicarescas de Cervantes en las que, veremos, es claro su "no picarismo".

<sup>2</sup> Tal vez sería de no poca utilidad, para repensar algunos de los lugares comunes que sobre la picaresca corren, el tratar de redefinir al pícaro. Y no sería mal principio empezar negativamente, precisando lo que el pícaro *no* es: no es soldado, no es ladrón profesional, no es mendigo, no es criado. El pícaro

advierde en seguida que ello es sólo vanidad y gesto<sup>3</sup>. Frente a los héroes de las narraciones anteriores, el pícaro es un antihéroe, la encarnación más baja de la realidad humana; a su vez, el mundo en que se mueve el pícaro es el más bajo y opuesto al ideal, imaginativo, puro y noble de la épica, de las novelas de caballería, de la novela pastoril. 2) La segunda característica, puramente formal en apariencia, pero imprescindible, es que las aventuras del pícaro se narran siempre en forma autobiográfica.

De la fusión de estas dos características podemos deducir una tercera en la que fondo y forma son ya lo mismo: el pícaro es siempre un vagabundo solitario, un verdadero desterrado que no entra nunca en diálogo real con los demás hombres porque los más desconfían de él y él desconfía de todos en cuanto adquiere un poco de experiencia. Y aunque habla con todo el mundo y todos hablan y hacen a su alrededor, los diversos puntos de vista de las vidas de los demás le llegan al lector filtrados por esa soledad suya en cuyo centro la realidad, por prismática que sea, se fija en un único punto de vista desde el cual, por su misma bajeza de miras, se descubre la mentira de los otros puntos de vista<sup>4</sup>. Gracias a este único punto de vista, la soledad del pícaro acaba por aislarse plenamente del mundo que la acecha, y gracias a él se justifica: en este aislamiento el pícaro encuentra su superioridad sobre el resto de los hombres, y de esta superioridad saca su razón para juzgarlos y condenarlos. Así, de su aislamiento van saliendo definiciones dogmáticas o retratos sin perspectiva y deformes de la realidad, por medio de los cuales todo engaño del mundo queda desentrañado<sup>5</sup>. Como además el personaje

*hace* de todo esto pero es, en verdad, un hombre sin profesión alguna, un verdadero extraño a todo lo que sea norma "social". De ahí que no tenga el sentido del "honor", inherente a cualquier profesión —incluso la de ladrón—, ni, por lo tanto, sentido del honor *en sí*. Su famosa "libertad" es puramente negativa.

<sup>3</sup> Recuérdese lo que piensa Lázaro de los "gestos" del escudero. En el *Guzmán* encontramos no pocos ataques a la vaciedad de todo gesto, especialmente los relacionados con la honra. Cf., por ejemplo, pp. 228-229 de *La novela picaresca española*, Madrid, 1943 (Primera parte, libro II, cap. 2). De aquí en adelante cito el *Guzmán* por esta edición.

<sup>4</sup> Lo cual, desde luego, no quiere decir que toda narración autobiográfica tenga que presentar, necesariamente, un solo punto de vista. Un ejemplo de "picaresca" reciente viene al caso: el *Felix Krull* de Mann. Tenemos ahí una narración autobiográfica de un muy especial pícaro que, como todos los de su especie, ve el mundo sólo desde su idea del mundo. Pero es lo notable que esta visión de Krull, quizá por ser puramente estética, va cargada de ironía, con lo cual, entre otras cosas, el lector no está nunca tan seguro de que Krull crea absolutamente lo que dice que piensa. Ahí radica tal vez la complejidad del terrible humor de que Mann hace gala en esta novela.

<sup>5</sup> Porque no en todas las novelas picarescas encontramos sermones presentados como tales. En esto, como en casi todo, el *Guzmán* es un caso extremo de didacticismo explícito. Piénsese, por ejemplo, en el *Buscón*: más que sermonear de manera directa, lo que hace Quevedo es destruir la realidad artísticamente

pícaro es *ahora*, fuera de la novela, el novelista, los juicios y opiniones que han ido originándose en su vida por la fuerza de las circunstancias se han transformado ya en juicios formales definitivos sobre la humanidad, que ahora —novelista solitario— domina no ya desde su más bajo fondo, sino desde una *atalaya* intelectual y moralmente superior al mundo de los otros<sup>6</sup>. La experiencia del pícaro se ha convertido en juicio del novelista: todo lo que ha ido desentrañando a lo largo de su vida, le sirve ahora como ejemplo para que el lector aprenda a desentrañar la realidad. Así, aunque cuando vivía su vida de pícaro cada aventura le servía para descubrir, *a posteriori*, el engaño del mundo, la novela de esa vida es, como veremos, pensada *a priori* como ejemplo de desengaño.

CERRAZÓN TEMÁTICA Y FORMAL DEL "GUZMÁN DE ALFARACHE". EL REALISMO DOGMÁTICO DE DESENGAÑO

El *Guzmán de Alfarache*, como toda novela picaresca, es una autobiografía, y en ella, como en casi toda novela picaresca, el personaje-novelistas, conocedor absoluto de su pasado, empieza por narrar, no la historia de su vida, sino lo que podemos llamar su prehistoria: con el mayor rigor posible Guzmán nos da, ante todo —como Pablos y Lázaro, como Estebanillo—, noticias de su linaje. Así, aunque la vida picaresca de Guzmán empieza en el capítulo 3 y su historia en el mundo a mediados del capítulo 2, sólo llegamos a ellas después que en el capítulo 1 y en parte del 2 se nos ha explicado quiénes fueron su padre y su madre y cómo se conocieron. En esto, como en tantos otros detalles, es el *Guzmán* la picaresca modelo. Pero nuestro personaje-novelistas va aún más lejos que los demás que han novelado dentro del género: empieza no sólo por contarnos la historia de sus padres, sino que, antes de hacerlo, siente la obligación de darnos las razones que le hacen entender como *necesaria* esta prehistoria, porque en ella ve la causa determinante de su historia. Leamos las primeras palabras del primer capítulo; son de suma importancia para la comprensión del resto de la novela:

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

—con su forma, con sus juegos de palabras, con sus metáforas—, y esta destrucción (la facilidad con que el mundo se destruye) es, en sí misma, la lección que nos da. No le hace falta a Quevedo en esta novela —como sí lo cree necesario en tantas otras obras suyas— sermonear; le basta mostrar artísticamente cómo todo puede ser vaciado de su sentido aparente, cómo todo puede ser desentrañado, si cambiamos las perspectivas. ¿Para qué decir que todo es apariencia, maldad y gesto, cuando puede, genialmente, presentar las apariencias desintegrándose en su concatenación absurda?

<sup>6</sup> Recordemos que el *Guzmán* se subtitula "Atalaya de la vida humana".

*esenciales a este discurso*, también te serán de no pequeño gusto), que me olvidaba de *cerrar un portillo* por donde me pudiera entrar cualquier terminista *acusándome* de mal latín, *redarguyéndome de pecado porque no procedí de la definición a lo definido*. . .

Se nos dice claramente que para la historia que se nos va a contar hay un "primer principio" anterior a ella, a partir del cual —y sólo a partir del cual— podemos "cerrar" —porque *debemos* cerrar— hasta el último portillo, dejando así las "cosas bien entendidas" para, de ahí, con todo rigor lógico-escolástico, proceder "de la definición a lo definido". Es muy posible que en estas palabras introductorias haya no poco de ironía. Ironía o no, en vista del rigor escolástico peculiar al *Guzmán*<sup>7</sup>, es preciso subrayar esta notable fusión entre el lenguaje de la argumentación lógica y el de la persecución religiosa: la lógica escolástica y el lenguaje inquisitorial son, muy naturalmente, una misma cosa en esta novela de la Contrarreforma española, y desde ese concepto del mundo crea Mateo Alemán, advirtiéndonos desde el preámbulo a la prehistoria de la historia que nos va a narrar que estamos en la realidad de la verdad demostrable racionalmente y que su novela es, como silogismo medieval, un perfecto círculo cerrado que procede de la definición a lo definido.

Asentado así por delante este principio *formal*, en el primer capítulo "Guzmán de Alfarache cuenta quién fue su padre"; en el segundo capítulo "Guzmán de Alfarache prosigue contando quiénes fueron sus padres, y principio del conocimiento y amores de su madre"; y sólo una vez dada con toda precisión y conocimiento absoluto de la verdad la prehistoria de sus aventuras, sale Guzmán al mundo en el capítulo tercero, quedando con ello, por fin, lanzada la historia cuyo "primer principio" la define. El personaje-novelistas nos ha advertido en sus palabras iniciales que las "cosas" que va a contar en los dos primeros capítulos son "esenciales a este discurso". Escuchémosle, pues, y tratemos de entender la historia que se nos narra como efecto cuya causa esencial se nos va a dar, simbólicamente, según veremos, en su prehistoria.

No es necesario buscar mucho para descubrir que lo que en la prehistoria de su vida determina la historia de Guzmán es, como lo que en la prehistoria bíblica del hombre origina su entrada en la Historia, el pecado original. Detengámonos en esto y veamos cómo, dados los futuros padres —un aventurero tramposo y sensual y una mujer casada con un viejo—<sup>8</sup> y dado un rincón ideal de la naturaleza, es concebido Guzmán en adulterio.

<sup>7</sup> Cf. E. MORENO BÁEZ, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Madrid, 1948, obra básica, todavía, para el mejor entendimiento del *Guzmán*, aunque su dogmatismo es casi tan grande como el de la picaresca estudiada, y aunque no estudia el *Guzmán* como novela, sino como documento de ideas.

<sup>8</sup> Puesto que vamos a hablar de determinismo podríamos decir, genencial-

Es notable que una sola vez en el *Guzmán* se nos describa la naturaleza como pura hermosura sin que el narrador se detenga a demostrarnos que lo que parece hermoso no lo es en rigor, sin que insista en que en la naturaleza todo es engaño, que no hay prado sin víbora, ni abril sin su agosto. Ello ocurre, como es lógico, en el segundo capítulo, en el momento en que se juntan las dos causas agentes de la vida de Guzmán y éste es concebido:

Era entrado el verano, fin de mayo, y el pago de Gelves y San Juan de Alfarache el más deleitoso de aquella comarca, por la fertilidad y disposición de la tierra, que es toda una, y vecindad cercana que le hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todas aquellas huertas y florestas. Que con razón, si en la tierra se puede dar conocido paraíso, se debe a este sitio el nombre dél: tan adornado está de frondosas arboledas, lleno y esmaltado de varias flores, abundante de sabrosos frutos, acompañado de plateadas corrientes, fuentes espejadas, frescos aires y sombras deleitosas, donde los rayos del sol no tienen en tal tiempo licencia ni permisión de entrada (p. 174).

Esta descripción idealista de la naturaleza es única en el *Guzmán*, y en ella nuestro personaje-novelistas no tiene empacho alguno en llamar "paraíso" al pago de Alfarache<sup>9</sup>. Ahora bien, hacia ese pago-paraíso se dirige la que va a ser su madre cuando, siguiendo planes previos, pretende sentirse enferma y se hace llevar a la casa del futuro padre de Guzmán quien, no en ese pago, pero sí muy cerca, tiene su residencia, su huerta y sus jardines, similares en belleza al pago de Alfarache. Y en esta casa, engañado el marido viejo con la enfermedad fingida, cuando aún resuenan las palabras con que se nos ha descrito el paraíso a orillas del Guadalquivir, se comete el adulterio en que es concebido Guzmán. Paraíso es, en efecto, este pago de Alfarache; paraíso que, como el primero, *sí* esconde algún engaño —o lo facilita— en el seno de su belleza. Si el acto libre y el engaño manchan de pecado el origen del hombre sobre la tierra, el acto libre de amor y el engaño marcan desde su principio la vida del pobre Guzmán, hombre símbolo del pecado que define, como destino, la vida de todos los hombres. Es ésta una de esas cosas "esenciales al discurso" que no debemos olvidar. Prehistoria, razón de la historia. De la definición a lo definido.

mente, que el hecho de que la madre de Guzmán esté casada con un viejo es un detalle de determinismo literario (tradicción literaria ésta de la joven casada con el viejo que, significativamente, no afecta a las narraciones de Cervantes como a las de sus contemporáneos).

<sup>9</sup> Lo cual, naturalmente, no es original de Mateo Alemán. Con gran facilidad se llamaba "paraíso" en el Renacimiento —y desde mucho antes— a cualquier tierra especialmente hermosa. Cf., por ejemplo, los *Viajes* de Colón. Lo notable aquí es que, como veremos, Alemán usa la comparación renacentista para minarla desde la intención contrarreformista.

Desde el principio de la novela estamos, pues, en el símbolo del dogma del pecado original, fruto del libre albedrío<sup>10</sup>, que pesa sobre la vida toda y la determina a más libre albedrío y, por alguna razón inescrutable, a más pecado. La cerrazón lógico-formal que se nos anunciaba en las primeras palabras de la novela y la cerrazón temática se funden así como visión del mundo del personaje-novelistas que (*a posteriori*, no lo olvidemos, desde su *atalaya*) cuenta su historia encontrándole su sentido desde el primer principio; primer principio en el que tenemos ya los dos polos contrarios que la lógica de las escuelas y el dogma distinguen claramente, los dos elementos contradictorios en que, como veremos, se apoya formal y temáticamente toda la novela: por un lado, una manera especial de predestinación o determinismo y, por otro, el libre albedrío.

Ahora bien, entiéndase (y conviene aclararlo, ya que tanto se ha discutido este tema a propósito del *Guzmán*): lo que aquí llamo "determinismo" no implica una carencia de ese libre albedrío por gracia del cual —y con la ayuda divina— pueden alcanzar la salvación los fuertes y los pobres de espíritu. Inconcebible herejía sería en la España de la Contrarreforma cualquier aproximación a esta idea. Mateo Alemán insiste, una y otra vez, en subrayar la importancia del libre albedrío<sup>11</sup>; debemos creer en su sinceridad<sup>12</sup>. Hablo de un libre albedrío que determina inevitablemente un mundo de pecado *anterior* a cualquier posible salvación, es decir, de un dogma en apariencia paradójico que, en su expresión formal en esta novela, la determina desde la primera página hasta la última palabra, puesto que en toda ella, aunque oportunidades no le faltan, no logra Guzmán librarse ni de la mancha de su herencia ni de las circunstancias que, creadas a su vez por la misma herencia, lo van empujando más y más a vivir en el pecado del mundo<sup>13</sup>. Sabemos por lo que nos dice ya al final que *después* de lo que aquí nos cuenta logró salvarse; pero esto ocurre *fuera* de la novela, en la otra vida desde la cual ésta está contada; *otra vida* que, aunque se nos iba a contar más adelante<sup>14</sup>, no

<sup>10</sup> Sobre el pecado original en el *Guzmán*, cf. MORENO BÁEZ, pp. 56-58 y 84. A nosotros sólo nos interesa aquí esta idea en cuanto afecta a la manera de novelar; de ahí la diferencia de enfoque entre estas páginas nuestras y las de Moreno Báez.

<sup>11</sup> Cf. MORENO BÁEZ, pp. 59-63.

<sup>12</sup> Aunque pudiéramos dudarlo por aquello de los antepasados judíos de Alemán, debemos creerlo porque es la doctrina *explícita* de su libro.

<sup>13</sup> Dos oportunidades especiales tiene Guzmán de regenerarse: cuando sirve al Cardenal (Primera parte, libro III, cap. 7-10) y durante su estancia en Alcalá (Segunda parte, libro III, cap. 4 y 5). El que no lo logre es, claro, prueba del mal uso que hace de su libre albedrío. Guzmán *es* libre, según el dogma católico, pero en cuanto personaje de esta novela que pretende enseñar algo, curiosamente, como trato de demostrar, no lo es.

<sup>14</sup> Cf. palabras finales del libro, citadas *infra*, p. 327.

se contó nunca que se sepa. Lo único que podemos y debemos leer, pues, en el *Guzmán de Alfarache* es esta historia en la cual, desde su prehistoria —y desde la prehistoria de esta prehistoria— todo queda simbólicamente cerrado<sup>15</sup>. Una vez lanzado al mundo, el hombre entra en el pecado y el engaño, y si por gracia de su albedrío se salva, no va a cambiar el mundo (puesto que éste es, para siempre, pecado y engaño), sino que como veremos, lo va a rechazar, ya que cambiarlo no es posible<sup>16</sup>.

Léanse, si no, estas palabras de nuestro pícaro novelista, eco del Eclesiastés:

Este camino corre el mundo, no comienza de nuevo, que de atrás le viene al garbanzo el pico. No tiene medio ni remedio, y así lo hallamos, así lo dejaremos y no se espere mejor tiempo ni se espere que lo fue el pasado. Todo ha sido, es y será una misma cosa. El primer padre fue alevoso [como el de Guzmán]. La primera madre mentirosa [como la de Guzmán]. El primer hijo ladrón [como el pícaro] y fratricida. ¿Qué hay ahora que no hubo? ¿O qué se espera del porvenir? (p. 267).

El pecado original se cometió en función del libre albedrío y, desde entonces, los hombres en cuanto generalidad caen inevitablemente en el pecado, determinados por aquel acto libre. El mundo que los hombres hacen es, por ello, siempre igual a sí mismo en su maldad y engaño. Lo cual no quita que algunos hombres, como Guzmán mismo, *tras el pecado*, se salven. La salvación es, pues, estrictamente individual y posterior al pecado determinado. Y son los que se salvan los que, puesto que no pueden cambiar la manera de ser el mundo, nos dicen en sus “discursos” que *así es*, que no cambia, y que la manera de salvarse es rechazarlo. Ésta es la ortodoxia católica, muy extremada en la España del “segundo Renacimiento”, y bien clara está en ella la aparente paradoja. Dentro de esta ortodoxia, Guzmán es sólo uno más de la secuencia: concebido libremente en pecado por un padre alevoso y una madre mentirosa, está determinado a una vida que, por su mismo origen, tiene que ser como es y llevarlo, incluso, al latrocinio. Porque al no morir de niño Guzmán y poder pasar al limbo, al ser arrojado al mundo y tener que amoldarse a él, *tiene que dejar de ser inocente*<sup>17</sup> para poder, si no vencer, sí engañar a los que lo asedian. Y así, del determinismo original, surge inevitablemente en la historia del pícaro el determinismo ambiental. Como por su origen el mundo es pecado, como Guzmán nació en nueva

<sup>15</sup> Veremos como, al final, se *rematan* “estas desgracias”, es decir, se acaba de cerrar nuestra novela.

<sup>16</sup> Lo que haya aquí de “contradictorio” (como en la nota 13) tiene su raíz en el dogma mismo, y no pocas dificultades ha causado a los teólogos.

<sup>17</sup> “Bobito” le llama el primer ventero con que tropieza en sus aventuras. Cuando conozca el mal del mundo y se amolde a él, dejará de ser “bobito”.



versión del pecado original, y como su motor va a ser el "hambre" en un mundo hostil, la vida de Guzmán tiene que ser como es *en la novela*, es decir, en el mundo del pecado anterior a la salvación.

✓ Pero este simbolismo es del autor; el personaje, en cuanto niño, no sabe de esto en sus principios; y creyendo que la vida que le ofrece el mundo, por ser la única que conoce, es buena, se lanza a ella para gozarla. No tarda sin embargo en llegar al desengaño y, a partir de él, a la experiencia del mundo y su rechazo. Ello ocurre desde la primera aventura. El descubrimiento del verdadero sentido del mundo y su rechazo es en esta primera situación puramente físico y sirve de símbolo para lo que, después, en la mente del niño-picaro (a la larga novelista), será un rechazo intelectual consciente. El desengaño y rechazo le llegan, como es lógico, por medio de una comida. La situación, se recordará, es la siguiente: llega Guzmán a la primera de las muchas ventas en que parará a lo largo de su vida y pide de comer. Le dicen que sólo hay huevos. Le hacen sentarse en un banquillo cojo, le ponen un mantel sucio, le dan un pan más negro que el mantel, y le sirven "una tortilla de huevos que pudiera mejor llamarse emplastre de huevos", tan asquerosa que "sentía cruzir entre los dientes los tiernecillos huesos de los sin ventura pollos"<sup>18</sup>. Come por necesidad —tiene hambre—, y al salir de la venta, de tanto pensar en "el aceite negro, que parecía de suelos de candiles, la sartén puerca, y la ventera legañosa", siente que, "como a mujer preñada", le "iban y venían erutaciones del estómago a la boca, hasta que de todo punto no [le] quedó cosa en el cuerpo" (pp. 182-184). Este "trocar a trasantón" es ya, desde el principio de la vida pícaro de Guzmán, el símbolo de la doctrina que predica Alemán en su "discurso": la asquerosidad y engaño del mundo tiene el hombre que arrojarlos fuera de sí como Guzmán arroja fuera de sí, por falsa y asquerosa, la tortilla que le ha dado la ventera. Presentación del mundo y rechazo, pues, desde el principio.

Guzmán, el "bobito", ha comenzado a aprender la lección. En la siguiente venta le dan mulo recién nacido por ternera: "Engañóme", dice del ventero (p. 191). Ya el secreto del mundo queda intelectualmente reconocido, y de aquí en adelante Guzmán, el personaje, toma la postura desde la cual narra el novelista. Poco a poco el picaro se siente ir entrando en "otro mundo, y que a otra jornada no había

<sup>18</sup> Nótese que en todo este acontecer no es Guzmán el sujeto agente, sino el objeto pasivo del hacer del mundo. ¡Curiosas *aventuras*, en verdad de anti-héroe, las del picaro! Es arrojado al mundo, el mundo le trae y le lleva hasta que aprende él a hacer como los demás, a pesar de lo cual, a pesar de que llega a ser activo, no se nos quita nunca la impresión de que así lo ha hecho el destino y el mundo. No es extraño que tantos críticos, pasando por alto la doctrina del libre albedrío que expone Guzmán, considerasen su vida como primer ejemplo de novela naturalista.

de entender la lengua" (pp. 193-194). Pero no sólo llega a entenderla, sino que se hace dueño de ella —necesidad ambiental— y la va manejando hasta llegar al fondo del abismo social y moral desde cuya experiencia nace a la madurez de su pensamiento religioso en el cual, con toda claridad intelectual, rechaza el mundo. De bobito pasa a pícaro y, a la vez, en el polo contrario de la meditación libre, el bobito pasar a ser un discreto que desde su sabiduría y libertad (desde su atalaya ya en rigor) penetra, con lucidez absoluta, sin sombra alguna de duda, la corteza del mundo en que vive: "Todo es fingido y vano. ¿Quiéreslo ver? Pues oye. . ." (Primera parte, libro I, cap. 7). Y el personaje-novelistas, con su doble experiencia y control de la situación, va deslindando contrarios, polarizándolos, aceptando los unos y rechazando los otros; y eliminando al escoger y enseñarnos a escoger toda tensión real, todo desgarrón<sup>19</sup>.

Así, en perfecto y peculiar acuerdo con el dogma católico, libertad y necesidad son los dos polos antagónicos en cuya lucha se mueve la obra. Como, además, el libre albedrío y la gracia divina sí han llevado a Guzmán a la salvación y a otra vida desde la cual, purificado, juzga su vida de pecador, encontramos que, en un plano, se nos dan las aventuras, la historia de Guzmán determinada por el pecado, y, en otro plano contrario a éste, pero íntimamente dependiente de él, como hemos visto, las meditaciones sobre la historia y el modo como se desarrolla; meditaciones con que, desde su *atalaya*, el autor, concedor absoluto de su pasado en cuanto personaje, interviene, induce, deduce, juzga y predica el rechazo de la misma historia que narra. Aventura y sermón son así, aunque unidos en el centro de la experiencia necesaria y la libertad, los dos polos contrarios y últimos de esta novela de contrarios<sup>20</sup>. Estos dos polos (hacer mal por necesidad, pensar bien por experiencia y libertad) son el origen de todas las parejas de contrarios que, según veremos, forman en su presentación

<sup>19</sup> El mundo en que vive el pícaro está desgarrado entre verdad y mentira, pero el pícaro (personaje-novelistas), tras haber adquirido el conocimiento, no está él mismo desgarrado, pues conoce la verdad absoluta. Esto —tensión y desgarrón externos, seguridad interna— y no otra cosa es la tan traída y llevada *tensión* barroca de la literatura española del xvii. Mateo Alemán, Calderón, Gracián, *saben* la verdad: el desgarrón externo es para ellos sólo objeto de estudio y de meditación religiosa. Quizá Quevedo, como quiere DÁMASO ALONSO ("El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 529 ss.), o Góngora, sean los únicos autores verdaderamente desgarrados de la época, porque en ellos mismos habitan los contrarios en guerra.

<sup>20</sup> Como tantas veces se ha afirmado, pero sin ver la unidad intrínseca que estas dos fuerzas tienen en la experiencia y la libertad. Los que han afirmado que se trata, en efecto, de dos polos contrarios, han querido separar las aventuras de los sermones, lo cual, si pudiera hacerse, le quitaría todo su sentido al *Guzmán*. Los otros, los que afirman que aventura y sermón son la misma cosa, no quieren ver que, aunque están unidos en su centro, son los dos polos contrarios que crean la tensión.

antitética la tensión de la novela: bueno-malo, verdad-mentira, limpieza-suciedad, engaño-desengaño.

Porque hay en esta novela siempre una mentira absoluta y una verdad absoluta que la descubre, y la constante oposición de realidades no vibra nunca en armonía ni queda jamás sin solución: toda situación, todo problema, se resuelven siempre en el *Guzmán* y se resuelven por rechazo de lo que se sabe malo, como en el caso de la tortilla. Frente al engaño del mundo, desde su atalaya, el personaje novelista nos ofrece el desengaño.

Como es bien sabido, el desengaño se logra estilísticamente en la literatura española del siglo xvii a base de paradojas, juegos de palabras y por la oposición paralelística de contrarios<sup>21</sup>. Este último procedimiento es, quizá, el más común en el *Guzmán*. Veamos uno solo de los muchos ejemplos posibles. En el capítulo 3 del libro I de la Primera parte explica Guzmán (p. 182) que hay dos tipos de trabajos diferentes que sufre el hombre sobre la tierra. Vemos en seguida que esta diferencia es de contrarios: trabajos "venidos de la mano de Dios", frente a trabajos que se buscan los hombres. El narrador nos los presenta en forma alternante y paralela: "Que los venidos de la mano de Dios, Él sabe sacarnos de ellos y son los tales minas de oro finísimo, joyas preciosísimas cubiertas con una ligera capa de tierra, que con poco trabajo se puede descubrir y hallar". Y los contrarios: "Mas los que los hombres toman por sus vicios y deleites, son píldoras doradas, que engañando la vista con apariencia falsa de sabroso gusto, dejan el cuerpo desbaratado; son verdes prados llenos de ponzoñosas víboras, piedras al parecer de mucha estima, y debajo están llenas de alacranes, muerte eterna, que engaña con breve vida". Incluso dentro de la oposición general entre los dos tipos contrarios de trabajos, cada una de las partes se desarrolla por oposición a otra contraria: joyas preciosísimas, pero cubiertas de una ligera capa de tierra; píldoras, pero doradas; verdes prados, pero llenos de ponzoñosas víboras; muerte eterna, breve vida. El ejemplo es típico<sup>22</sup>; todo ello se reduce pronto a una vieja fórmula: "La vida del hombre milicia es en la tierra" (p. 196)<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Con los que no se funden, sino que se deslindan y oponen en guerra los contrarios, como trataré de demostrar *infra*, nota 49, donde comento la palabra *putidoncella* de un soneto de Quevedo.

<sup>22</sup> Cf. Primera parte, libro I, cap. 5 y 7; libro II, cap. 1; libro III, cap. 1, etc. . .

<sup>23</sup> Este procedimiento es similar al de los principales autores del xvii (y, veremos, sólo en apariencia similar en Cervantes). De Quevedo, por ejemplo, baste recordar la *Vida de San Pablo*: "Dos caídas se leen en la Sagrada Escritura: la de Luzbel para escarmiento, la de San Pablo para ejemplo. Aquél subió para caer, siendo el primerísimo inventor de las caídas en las privanzas; éste cayó para subir. El serafín comunero en el principio de la creación; el apóstol, en el de la Iglesia. La soberbia tropieza volando, la humanidad vuela cayendo.

El autor de la España contrarreformista —pícaro-novelistas, dramaturgo-teólogo, satírico—, sabe siempre desde la experiencia que le ha llevado a su atalaya dogmática que en esta lucha hay que escoger, y escoge siempre bien, sirviendo con ello la función didáctica de desengañar al lector. El escritor de la Contrarreforma, como el predicador, des-engaña, des-entraña, des-cubre la realidad que se esconde bajo las apariencias: la superficie y el fondo son los dos polos contrarios de esta visión del mundo. Notemos que en su discurso sobre los “trabajos” del hombre Guzmán habla de joyas *cubiertas*, de *descubrir* y *hallar* lo que encierran; de píldoras *doradas*, de piedras *debajo* de las cuales hay alacranes. El procedimiento de des-cubrimiento de la realidad es uno con el de adentramiento en ella, y en él radica el proceso de adquisición de sabiduría. Así, para decirnos que, por ser niño e ignorante, se dejaba engañar al principio de sus aventuras, Guzmán recurre a la idea de fondo y superficie: “Era muchacho, no ahondaba ni veía más de la superficie” (p. 268).

Derriba Dios a Pablo, y edificalo; quiere el lucero amotinado derribar a Dios, y arruinase... etc.” (*Obras completas, Prosa*, Madrid, 1945, p. 1276). El procedimiento se encuentra, claro, en Calderón: *Vida-Sueño*, bajo el sentido de cuya oposición se organizan todas las parejas de contrarios y paradojas en que se apoya, conceptual y estructuralmente, la obra. Por si pudiéramos dudar de la esencia irreconciliable de estos dos polos de valores y realidades, dice Rosaura, eco también de una larga tradición que revive en el xvii: “. . .yo sé que todo es guerra” (jornada III, esc. 8, 308). Esta clara oposición de contrarios es la base formal del concepto de Desengaño, esencial a la literatura española de la Contrarreforma. Verdad absoluta que desentraña la mentira absoluta con sólo escarbar un poco. Mundo desgarrado por el concepto sin que el novelista, predicador, moralista, dramaturgo o satírico que nos lo presenta así, en lucha, lleve la duda dentro de sí mismo. (En este sentido, por ejemplo, nos parece absurdo hablar de *duda* a propósito de *La vida es sueño*: Segismundo duda, sí, pero el autor —y nosotros con él— sabemos cuál es la verdad y cuál la mentira. Segismundo es el ejemplo). Desde la verdad absoluta se nos enseña la mentira absoluta que, vestida de engaño, quiere pasar por verdad. Este presentar el mundo en guerra que siempre se resuelve es la llamada tensión barroca, y las formas *abiertas* en que se suele presentar esta tensión no pasan de ser conceptos cerrados preparados de antemano por un autor que posee el conocimiento verdadero (y en este sentido es imposible aplicar las teorías puramente formales de Wölflin a un arte cuya forma está traspasada de Dogma, como el español de la Contrarreforma). Conviene, pues, detener nuestra atención, aunque sea tangencialmente, en este concepto y técnica del Desengaño por medio de los cuales, en la España de la Contrarreforma, se rechaza el mundo, ya que, aunque no existe el crítico cuidadoso que haya pensado y repensado estas cosas, hasta los mejores de ellos, al aplicarlo imprecisamente tanto a Calderón y Quevedo, por ejemplo, como a Cervantes, caen en confusiones. Así, por ejemplo, entre los más notables, SPRITZER, quien después de analizar brillantemente el “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*” (*Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955, pp. 161-225), y subrayar que “Cervantes... gusta de las diferentes sombras, de las gradaciones y matices particulares” (p. 153), que en su obra “es imposible la certeza respecto a la realidad” (p. 195), encuentra perfectamente natural hablar de “barroco”, “desengaño”, “error” y “realidad de sueño” a propósito de Cervantes (nota 10,

El sistema es típico del xvii y lo encontramos, naturalmente, en Quevedo (*El mundo por de dentro*). Aparece también como motivo inicial del *Diablo cojuelo*: se recordará que, en el primer "tranco", Cleofás salva de una situación apurada al diablo. Éste, como premio a su servicio, lo sube a la torre más alta de Madrid y desde allí, levantando los tejados por arte diabólica, le enseña cómo es el mundo por dentro, en su verdadera realidad, sin apariencias ni engaños de la fantasía. El procedimiento también se encuentra en Calderón: en *El mágico prodigioso* el diablo trae a Justina a la presencia de Cipriano que quiere poseerla; corre Cipriano a abrazarla, la desnuda, y, como el diablo lo ha engañado, se encuentra con un esqueleto que le dice: "Así, Cipriano, son / todas las glorias del mundo". Tanto en *El mágico* como en *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o el *Guzmán*, es ésta una visión de la realidad temporal nacida de la contemplación desde la atalaya de otro mundo; vida contemplada desde y para la muerte<sup>24</sup>. En la picaresca misma tenemos una ilustración perfecta: la portada de la primera edición de *La pícaro Justina* (1605) representa una barca ("la nave de la vida pícaro") llevada por la Ociosidad, que arriba al "Puerto del Desengaño", figurado por la Muerte. A diferencia del espíritu de los mejores místicos del xvi, que se elevan a Dios desde la belleza del mundo y se gozan en bajar a Dios hasta el mundo mismo —por entre sus pucheros—, el catolicismo español de la Contrarreforma necesita rechazar el mundo para pasar, libre de todo lastre, a la contemplación de la vida de la muerte. "Aborrecí, por tanto, la vida —parece decirnos, como el Eclesiastés (2:17)—, porque la obra que se hace debajo del sol me hastía, por cuanto todo es vanidad y aflicción de espíritu".

Pero para rechazar el mundo antes hay que haberse adentrado en él, en su pecado y engaño; hay que conocerlo *a fondo* para poder hablar con autoridad. Ésta es la función didáctica del pícaro, de la picaresca toda y, muy especialmente, del *Guzmán*. Por ello es tan importante la forma biográfica: el novelista puede juzgar y decidir (y pp. 184-185 y 221), como si Cervantes fuese un desengañador absoluto igual que, por ejemplo, nuestro Mateo Alemán. Como ya se sabe, y como veremos más adelante, el mundo de Cervantes está poblado de engaños y desengaños —es decir, de apariencias— sobre los cuales Cervantes no dice nunca la última palabra. Por lo tanto, cuando hablamos de Engaño y Desengaño en la literatura contrarreformista —"barroca"— española (Alemán, Calderón, Gracián), no hablamos de lo mismo que cuando hablamos de Engaños y Apariencias en Cervantes. Importa, pues, mucho tener presentes estas confusiones tan comunes para pasar a nuestro análisis de Cervantes, en quien no aparece el concepto cerrado de Desengaño, típico de los otros escritores de su tiempo. Si este concepto del Desengaño existiera en Cervantes de la manera que lo encontramos en otros escritores del xvii, no tendríamos más remedio que volver a la vieja interpretación del *Quijote* como destrucción de una realidad falsa y al dualismo inelástico don Quijote-Sancho.

<sup>24</sup> El ejemplo extremo es, quizá, el de *El gran teatro del mundo*.

porque en cuanto personaje, en cuanto pícaro, lo que conoce es, precisamente, el más bajo fondo de la vida. Nadie como el pícaro sabe que las apariencias de verdad y hermosura del mundo esconden sólo suciedad y podredumbre<sup>25</sup>.

No cabe duda de que la forma autobiográfica es esencial a la picaresca: ello permite que la vida narrada, naturalmente *a posteriori*, esté concebida *a priori* como ejemplo de desengaño. En cuanto técnica de novelar, esto es lo más significativo de la picaresca. Ya hemos visto cómo la historia no puede empezar sin más, cómo necesita su prehistoria y ésta su preámbulo en el cual el autor nos advierte, de antemano, que ha cerrado todo portillo. Así es, en efecto: todo lo sabido a trasmano nos está dado de antemano, y éste es, desde el punto de vista formal, el determinismo radical de la picaresca.

Porque no sólo nos da el autor un símbolo clave y un preámbulo, sino que en cada uno de los detalles de la estructura interna de la novela el concepto (la definición) precede al hecho (lo definido):

- 1) Todo es fingido y vano.
- 2) ¿Quiéreslo ver?
- 3) Pues oye...

a lo que sigue una aventura ejemplar que concluye con un "Ves ya" que todo lo resuelve. Cada experiencia de Guzmán, aunque en su vida se haya dado antes de la meditación, es concebida por el novelista como ejemplo de un concepto anterior a la historia, una especie

<sup>25</sup> De esta visión desengañada, desengañadora y baja, nacen los dos "realismos" aparentemente antagónicos de la picaresca, el del *Guzmán* y el del *Buscón*. En el primero, determinismo originario, ambiental y dogma se unen para producir, por vez primera en la novela moderna, una especie de "naturalismo" (aunque, como se deducirá por lo que llevamos dicho, el "naturalismo" del *Guzmán* y el de, digamos, *L'assomoir*, se originan en dos ideas, en efecto, bien distintas del mundo, no dejan de ser, como quería la crítica de hace algunos años, extrañamente similares en su exagerada pintura realista de la vida): no basta el rechazo del mundo desde la idea de una vida superior, o desde la vida de la muerte, sino que para justificar el rechazo hay que pintar ese mundo en sus actos más repugnantes, como el del vómito, por ejemplo; no basta decir que todo es guerra, sino que hay que describirla en la forma repugnante de la lucha entre reptil y arácnido; no basta decir que todo es "muladares y partes asquerosas": hay que describir esas partes. En el *Buscón*, lleva Quevedo a tal extremo este mismo "naturalismo" (recuérdese, por ejemplo, la escena de los salivazos, cap. 5), que la realidad acaba por desrealizarse en juego macabro y todo acaba por ser, cuando no materia vil, si no-espíritu, nada, "sombra de nombres". "Naturalismo" y desrealización son así, en el siglo xvii español, dos formas de intrarealismo, dos maneras extremas de desnudar la realidad de sus apariencias y engaños. Por medio de cualquiera de estas dos técnicas "realistas", el personaje-novelistas, que conoce desde su atalaya las respuestas absolutas sobre la vida y su sentido, nos desengaña. (Cf. RAIMUNDO LIDA, "Estilística. Un estudio sobre Quevedo", en *Sur*, 4, pp. 163 ss., donde se demuestra cómo Pablos *sabe* las respuestas al problema de la vida).

de determinante superior a la que su personaje no puede escapar, y que ha sido, al fin, comprendida por él al haberse liberado de la mala vida *fuera* de la novela. Para no citar más, recordemos el otro ejemplo que hemos visto en la p. 323: *primero* se nos dice que hay dos tipos diferentes de trabajos; *luego*, que los unos son los venidos "de la mano de Dios" y, por fin, se ejemplifica<sup>26</sup>. La unidad personaje-novela, vida en el mundo-contemplación del mundo es, pues, lo que hace que el Autor domine absolutamente toda situación y, en cuanto novelista, se juzgue en cuanto personaje y al juzgarse juzgue al mundo. Esta unidad es la base formal del realismo dogmático de desengaño.

Por si no bastara con la prehistoria a la historia y el simbolismo que encierra, por si no bastara con el preámbulo en que se nos da la idea escolástica aplicada al arte de novelar, por si no bastara con ese preceder los conceptos a las aventuras, antes de todo ello, es decir, antes de la primera palabra de la novela, ya el elogio *Al autor* de Hernando de Soto nos advierte bien claramente que este libro "enseña por su contrario / la forma de bien vivir". Pero aún antes, en la presentación del libro, se nos dan las dos realidades y valores antagónicos irreconciliables desde el uno de los cuales se rechaza el otro: la novela no tiene un prólogo, sino dos, perfectamente contrarios, dirigido "Al vulgo" el uno, "Al discreto lector" el otro<sup>27</sup>. Mentira y verdad bien claras: mundo en que, en plena inconsciencia, vive el vulgo por el pecado de sus padres y empujado por el mundo mismo y, frente a ello, mundo en que el hombre discreto, desde su experiencia y libre albedrío, rechaza el mundo en que viven los demás.

Así, por su determinismo simbólico y formal la novela picaresca se nos presenta en el *Guzmán* perfectamente cerrada de principio a fin. Las últimas palabras, como lo anunciaban las primeras, acaban por cerrarlo todo:

Aquí di punto y fin a estas desgracias y rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté todo el restante de ella verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos.

Se remata, pues, la vida del pícaro, y con ella esta historia. Este gran teatro, como el de Calderón, tiene así su fin exacto, definición a la cual ha llegado el autor desde lo definido; un fin que, como su prin-

<sup>26</sup> Dentro de esta manera de concebir la novela como ejemplo no debemos pasar por alto el hecho curioso de que el pícaro, aun cuando es todavía demasiado niño para ello, filtra la realidad y la juzga como todo un discreto que llega a ser *después*.

<sup>27</sup> Este detalle no pierde su significado concreto por el hecho de que, desde Horacio hasta Alarcón, sea común dirigirse "al vulgo", o porque no sea ésta la única obra de la época que tiene más de un prólogo.

cipio y todo el largo recorrido que a él nos lleva, ha sido preconcebido por un Autor que, desde su atalaya, lo conoce todo, todo lo juzga, y lo resuelve para que no quede ningún portillo por el cual pueda entrar la duda.

Así, pues, en el *Guzmán*, la novela picaresca por excelencia, se nos presenta la realidad del mundo desde un solo punto de vista; se la presenta en su engaño y su pecado y se la rechaza. Y porque la novela está concebida *a priori*, por arte de los símbolos de la historia misma, de su prehistoria, de los preámbulos, de los prólogos y de la intervención continua y directa del autor, la posibilidad de incompreensión es mínima, nula casi. El novelista, dios omnipotente y activo en su creación, al darle una forma inequívoca, correctora y justiciera, ha cerrado toda posibilidad de interpretación (y a punto estuvo de matar el arte de novelar). Si “conceptos representables” eran para Calderón sus obras, concepto novelado es el *Guzmán de Alfarache*, cima y resumen de todo lo que la picaresca, desde el *Lazarillo*, llevaba implícito como visión del mundo y doctrina. El *Guzmán* es, temática y formalmente, una novela cerrada, didáctica; una *novela ejemplar* en su realismo dogmático de desengaño.

#### EL “COLOQUIO DE LOS PERROS”

Engaño y Desengaño, contrarios absolutamente antagónicos, punto de vista único, cerrazón temática y formal, naturalismo, y/o desrealización caricaturesca de la realidad, intervención del autor en la obra: nada más alejado del mundo de Cervantes, de la apertura espiritual y formal de sus novelas.

Empecemos nuestro análisis comparativo por la *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, ya que es la única de las tres novelas ejemplares que voy a analizar en que, con aparente rigor, se siguen la forma de la narración autobiográfica, el plan “personaje que sirve a distintos amos” y la costumbre de moralizar, típicas las tres de la picaresca más extrema.

Al principio de la novela, Berganza —el ex pícaro— se dispone a contar su vida y empieza, convencionalmente, con un intento de dejar, desde el “primer principio”, asentados el nombre y condición de sus padres y de su lugar de origen: “*Paréceme* que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla, y en su matadero . . . , por donde *imaginara* . . . que mis padres *debieron de ser* . . .” (p. 214)<sup>28</sup>.

*Paréceme, imaginara, debieron de ser*: el lector consciente del método convencional de la novela picaresca no puede menos de detenerse. La precisión “realista”, el conocimiento de la verdad absoluta, parecen aquí haberse sustituido por una realidad-ficción llena de

<sup>28</sup> Cito por la ed. de *Clás. cast. (Novelas ejemplares, t. 2, 1933)*.



posibilidades imaginativas. Nada es ya exacto. En vez de cerrar desde el principio el último portillo —cerrazón necesaria para evitar ser acusado de pecado—, se diría que el narrador, como desafiando algún dogma, quiere abrirnos puertas y ventanas. No sabemos que existiera el dogma que definía el sentido y forma de las novelas picarescas; si existió en la consciencia de los novelistas, se diría que Berganza lo tiene tan presente al empezar su autobiografía como Cervantes el de las novelas de caballerías al empezar el *Quijote*. La vacilación del principio del *Coloquio* frente a una realidad anterior a la historia tiene no poco parentesco con la del *Quijote*:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. . . Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana.

Por lo que se refiere al lugar de origen no hay, en rigor, vacilación propiamente dicha en el *Quijote*, pero sí explícita imprecisión<sup>29</sup>. Además, no ya imprecisión consciente, sino auténtica vacilación incorporada al acontecer de la novela, encontramos en lo que se refiere al sobrenombre, es decir, a la importantísima —para un hidalgo— cuestión del linaje<sup>30</sup>. Si Berganza se atrevía a “imaginar”, Cervantes se da por satisfecho con las “conjeturas verosímiles”<sup>31</sup>. Frente a la novela de caballerías y frente a la novela picaresca, frente a la seguridad dogmática y la técnica de definición de lo predestinado, he aquí dos principios de novelas que, veremos, son esenciales a la manera cervantina porque, desde ellos, se abren todos los portillos a la realidad imprevista que se crea *en* la novela, donde los personajes se van haciendo y haciendo su circunstancia mientras ésta, a su vez, los hace a ellos.

Pero a pesar de esta falta de conocimiento absoluto de su prehistoria, que ya por sí lo hace diferente de todo pícaro, Berganza, como Guzmán, contemplando la vida desde su atalaya de una vida nueva,

<sup>29</sup> Por ello se ha visto aquí, entre otras cosas, el primer momento de la sátira contra las novelas de caballerías. (Cf. CASALDUERO, *Sentido y forma del “Quijote”*, Madrid, 1949, p. 45).

<sup>30</sup> Como ha visto SPITZER, art. cit., esta vacilación corresponde, en uno de sus aspectos, al perspectivismo peculiar del *Quijote* y nos abre, desde el principio, la posibilidad de que el Caballero —y otros personajes— se llamen de maneras diferentes según las distintas circunstancias y engaños en que caen. No es, pues, casualidad que también Berganza, cuyo linaje es tan impreciso, cambie de nombre según el gusto de sus varios amos, lo cual no les ocurre a los pícaros de otras novelas.

<sup>31</sup> Con lo cual, una vez más en Cervantes, estamos en el problema de los límites de la realidad y la “historia”, que tanto le atraía.

pretende moralizar y desengañarnos. Su comentario a la vida pastoril *real, natural*, que ha *descubierto* por experiencia propia durante sus andanzas, nos ofrece un excelente ejemplo (pp. 227-228):

Todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un "Cata el lobo dó va, Juanica", y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían...

con todo lo que sigue sobre los nombres reales de *sus* pastores y aquello de que los libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos. No hay aquí duda, como no la hay nunca en el *Guzmán*, sobre cuál es la verdad y cuál la mentira<sup>32</sup>: la realidad de la experiencia ha descubierto el engaño de la imaginación. El que Berganza hable de "mis" pastores nos recuerda la importancia que para el realismo de desengaño de la picaresca tiene la experiencia personal y la manera de no ser nunca ambivalente en la picaresca la narración autobiográfica. Para que el paralelo sea completo, tenemos también la oposición sistemática y alternante de contrarios con los que se rechaza una realidad-engaño: "si cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas", "no al son de chirumbelas, sino al que hacían al dar un cayado con otro", "no con voces delicadas, sino con voces roncadas", "parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían": realidad y mentira divididas en dos polos claramente antagonísticos e irreconciliables. Se diría, pues, que, a pesar del principio vacilante, estamos en el mundo de desengaño de la picaresca y, a la vez, en un plano de realidad crítica comparable a la del nivel más obvio y directo del *Quijote* (molinos-gigantes), en cuanto que la realidad que se descubre y destruye por la experiencia es una realidad "solamente" literaria. Si el *Quijote* se escribió para terminar con las novelas de caballerías, esta parte de la autobiografía de Berganza parece arremeter, como tantas veces se ha dicho, directísimamente contra la novela pastoril.

<sup>32</sup> Y, contra lo que pensaba CASTRO, *El pensamiento*, p. 38, esta situación es, en sí, muy distinta del *baciyelmo*. Desde el punto de vista de Berganza no se trata de chirumbelas, sino de cayados. Veremos sin embargo cómo, a la larga —porque el punto de vista de Berganza no es el único que se nos ofrece en el *Coloquio*—, Castro tiene razón. Si en el discurso de Berganza son los "cayados" la verdad absoluta, dentro del conjunto de toda la novela su verdad es sólo relativa, como ocurre tantas veces con las verdades que se nos dan en las novelas de Cervantes.

Pero precisamente en este momento en que la narración de Berganza más parece amoldarse a la técnica y visión de la novela picaresca, en el momento en que su realismo más parece ser de un solo plano, debemos detenernos a considerar un aspecto de esta novela desde el cual la forma autobiográfica se convierte en pura apariencia.

Hemos visto en la picaresca una narración absoluta y cerrada presentada por un solitario desde un solo punto de vista *a un lector* que, naturalmente, no puede influir en la narración puesto que le es dada *a posteriori* y, por lo tanto, queda excluida de ella toda posibilidad de cambio. En cuanto a los sermones, la meditación sobre la historia, tampoco puede intervenir en ellos el lector, colocado como está fuera de la novela; tiene que hacer con ellos lo que el pícaro con la realidad: o los acepta o los rechaza. Pero ocurre que así como el pícaro es un solitario, Berganza, al igual que otros personajes de Cervantes, lleva su pareja<sup>33</sup>: bien sabemos que la autobiografía de Berganza, aunque lógicamente narrada después de los hechos, no va dirigida a un lector, sino a un *oyente*, a Cipión, quien está viviendo su vida presente en la novela misma, activo en ella; un protagonista que se entromete constantemente en la narración de Berganza y que si, como es lógico, no puede cambiar la vida que éste ya ha vivido, puede cambiar la forma de su presentación por el diálogo; un antagonista que puede corregir, y corrige constantemente, el otro aspecto clave de una autobiografía picaresca: la moralización presente sobre la vida pasada. La función de Cipión frente a la historia y sermones de Berganza (como la de don Quijote frente a Sancho) es la del crítico del realismo absoluto y las generalizaciones: Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la "verdad" de su amigo el ex pícaro para introducir la discreción y la posibilidad del ideal (a la vez que, naturalmente, es él corregido por Berganza). Gracias a este procedimiento *de Cervantes*, la alternancia no se da ya entre los contrarios presentados por oposición desde un punto de vista dogmático, sino entre dos puntos de vista, a veces contrarios, a veces no, sobre los que el novelista nunca juzga ni dice la última palabra<sup>34</sup>. Gracias a que este pícaro de Cervantes no está solo (porque su autobiografía va dirigida, en diálogo vivo, a otro protagonista), el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad filtrada, entre paréntesis, una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar. En vez de un monólogo dogmático con el

<sup>33</sup> Sobre las "parejas" cervantinas mucho ha aclarado ya CASALDUERO; cf. *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Buenos Aires, 1943, p. 27.

<sup>34</sup> Y por lo tanto, al no ser, quizá, absolutamente cierto lo que dice Berganza, esta situación es perfectamente comparable a la del *baciyelmo* (cf. nuestra nota 32).

que destruye el diálogo del mundo, Cervantes nos presenta un diálogo haciéndose, la posibilidad de la ambivalencia. Gracias a ello, toda la verdad absoluta, todo el desengaño con que pretende aleccionar Berganza, no pasa de ser un punto de vista en el gran coloquio del mundo. Como ya decía Américo Castro hace muchos años: no es espejo plano, sino prisma<sup>35</sup>.

En rigor, pues, la forma autobiográfica de la picaresca es sólo aparente en esta novela, y lo que en verdad tenemos —“artificio” cervantino— es una narración autobiográfica dentro de un diálogo: la *novela* es el diálogo, con todas sus divagaciones y tangentes, y la vida de Berganza, aunque central, es sólo una de sus partes. Una vez más en Cervantes, pues, novela dentro de novela. El plano elemental, directo, cerrado y absoluto de la picaresca, desaparece con ello.

Pero claro que no terminan aquí las complicaciones que amplían aún más para el lector las posibilidades de interpretación de la realidad flúida que Cervantes presenta. Si llevados por estas consideraciones suspendemos nuestra lectura y, alejándonos críticamente, oteamos el panorama de las *Novelas ejemplares* que veníamos leyendo, es claro que Cervantes nos ha ido llevando hacia la autobiografía de Berganza, en la cual nos hemos enajenado hasta perder de vista no sólo que era ella una novela dentro de otra novela, sino que estas dos novelas, a su vez, forman parte de otra novela, *escrita* como tal, por un personaje de otra novela mayor, *El casamiento engañoso y coloquio*. . . , novela ésta que, a su vez, es *leída* por otro

<sup>35</sup> Así, por ejemplo, a continuación del discurso de Berganza sobre los pastores habla Cipión y le dice: “Basta, Berganza; vuelve a tu senda y camina” (p. 229). Y en otro lugar (p. 233): “No quiero que parezcamos predicadores. Pasa adelante”. Y cuando Berganza insiste en sus sermones: “Basta; adelante, Berganza, que ya estás entendido” (p. 237). Actitud ésta de Cipión que subraya uno de los temas de la novela, el de la murmuración, que no debe confundirse con la moralización; tema que, a la larga, conduce a Cipión y a Berganza a inevitables discusiones sobre qué sea el murmurar y sus relaciones con la filosofía, hasta que, por fin, Berganza pide a Cipión que le deje “ahora filosofar un poco” (p. 248), lo cual es pretexto, a su vez, para una digresión más al final de la cual Cipión invita a Berganza a que comience ya sus “filosofías”, a lo que éste contesta: “Ya las he dicho: éstas son que acabo de decir”; de donde sigue el estupendo diálogo en que, de repente, se cambian los papeles y Berganza hace de conciencia crítica, mientras Cipión, al verse obligado a defenderse, nos recuerda al don Quijote de las respuestas airadas y pseudológicas a Sancho (p. 251). Con lo cual tenemos ya dos conciencias críticas y un intercambio todavía más complejo entre los mundos de Cipión y Berganza hasta que, poco a poco, Cipión vuelve a su plan de corrector del dogmatismo de Berganza para terminar con aquellas admirables palabras que se aplican tanto a la presunción de sabiduría absoluta del personaje-narrador (Berganza en este caso) de la historia picaresca como, según veremos, a una técnica de novelar: “Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca” (p. 337). Realidad y vidas, pues, que se van haciendo, libres de su creador, en la novela.

personaje de la primera mientras su autor duerme una siesta. Tenía razón Casaldueiro al recordarnos que *El casamiento engañoso y coloquio* debe ser leído como una sola novela<sup>36</sup>. Destruiríamos la complejidad del mundo cervantino si no viéramos como un todo esta superposición y cruce constante —equivalente al del *Quijote*— entre realidad aparente y realidad real, realidad real y crítica, historia y novela, novela y novela, en que todo está constantemente fluyendo en su aparente contrario y confundiéndose con él, hasta que no es ya posible deslindar los contrarios y oponerlos, aceptar y rechazar dogmáticamente.

Pero falta aún tomar en cuenta el último —primero en rigor— y más importante desquiciamiento de la perspectiva a partir del cual la realidad cervantina adquiere su máxima complejidad: como bien sabemos, Berganza, el ex pícaro que narra su vida y moraliza, y Cipión, su crítico activo, son dos perros. Dos perros que por algún milagro —inexplicable como todo milagro, naturalmente— han adquirido el don del habla<sup>37</sup>. A diferencia del realismo “naturalista” de la picaresca, pues, lo que en esta novela acontece “cae debajo del número de aquellas cosas que llaman portento” (pp. 211-212)<sup>38</sup>. Gracias a ello, entre otras cosas, se ridiculiza la novela picaresca. No es difícil ver la burla implícita en el hecho de que los intentos de moralizar dogmáticamente sean puestos en boca de un perro que, porque habla debido a un portento, cree ser más inteligente de lo que es y tener derecho al juicio. Berganza —Guzmán de cuatro patas— cree tener el secreto del mundo, pero ahí está Cipión, la conciencia crítica, que le dice: “Mírate a los pies, y desharás la rueda, Berganza: quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón, y si ahora muestras tener alguna, ya hemos averiguado *entre los dos* ser cosa sobrenatural y jamás vista” (pp. 229-230)<sup>39</sup>, palabras que, aplicadas a la presunción de sabiduría absoluta del personaje-narrador de la picaresca, equivalen a las del último consejo de Cipión: “Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca” (p. 337)<sup>40</sup>. Parecería, pues, no que el *Coloquio* es, en algún momento, una burla de la novela pastoril, sino una parodia de la picaresca en cuanto

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 193. Véase ahora PAMELA WALEY, “The unity of the *Casamiento engañoso* and the *Coloquio de los perros*”, *BHS*, 34 (1957), 201-212.

<sup>37</sup> Y nos parece que en este caso Cervantes va mucho más allá (en complejidad) de las situaciones similares de la tradición literaria.

<sup>38</sup> Y en pleno ámbito del “entretenimiento para los ociosos”, que Berganza tanto despreciaba.

<sup>39</sup> Lo cual tampoco quiere decir que Cipión tenga razón: a lo mejor no es tan disparatado que Berganza filosofe. ¿Cómo vamos a escoger categóricamente entre estas dos maneras tan distintas y reales, tan complejas, de ver el mundo?

<sup>40</sup> Cf. *infra*, pp. 341-342, para la relación que esta idea tiene con un concepto bien claro de la técnica de novelar.

forma dogmática segura de sí misma. Tan ideal, absoluta, fija, es la picaresca en su "realismo" formal y temático como las novelas de caballerías en el suyo; novela naturalista y novela idealista se oponen así al realismo objetivo de Cervantes, cuyo espíritu, ni temática ni formalmente, consiente lo fijo. En el último fondo de esta caja de varios fondos que es *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*—"mesa de trucos" llama Cervantes mismo a sus novelas en el Prólogo— aparece, pues, entre otras cosas, una crítica directa al modo de novelar que Cervantes *parece* haber seguido.

Antes de pasar a *Rinconete y Cortadillo*, volvamos por un momento a la forma más externa del *Coloquio* mismo, la novela que el Licenciado lee mientras el Alférez, autor de ella, duerme la siesta. Sin más que el título, sin antecedentes, sin prehistoria que pueda indicarnos de antemano cómo son las personalidades de Cipión y Berganza, la novela empieza dialogada. Acción sin presentación alguna<sup>41</sup>. El resultado de esta innovación técnica<sup>42</sup> es que las personalidades de Cipión y Berganza y el mundo en que se mueven se van haciendo ante nuestros ojos y oídos por el milagro de la palabra. Nada procede de la definición a lo definido. Cipión y Berganza son estos dos perros que vemos y oímos ahora, creándose mutuamente con el diálogo. Por oposición al *Guzmán*—y a la novela de caballerías—, la novela es lo que empieza aquí por el milagro de la palabra; podía haber empezado en otra parte. Nada anterior a la "historia" misma que cuenta interesa a Cervantes, y, también en este sentido, se parece no poco el *Coloquio* al *Quijote*. Recordemos otra vez el principio del *Quijote*: en él da Cervantes al lector un mínimo de prehistoria, pero no sólo es ella, como la de Berganza, imprecisa y vaga, sino que él mismo se encarga en seguida de quitar importancia a todo lo anterior a la historia que se va a ir haciendo desde donde él—novelista extraño a lo narrado— la toma. Tras la vacilación sobre el nombre del buen hidalgo, leemos lo siguiente: "Pero esto

<sup>41</sup> Claro que en el *Casamiento engañoso*, cuando el Alférez le va a dar al Licenciado el manuscrito de la novela que ha escrito (el *Coloquio*), le da, asimismo, algunos antecedentes sobre la novela. Conviene aquí separar, sin embargo, la novela de los dos perros de la novela total, especialmente porque lo que dice el Alférez al Licenciado como explicación, a diferencia del preámbulo del *Guzmán*, no indica nada de lo que va a ser el diálogo ni las personalidades de Cipión y Berganza. En este sentido, la información que da el Alférez (que oyó, como en sueños, unos perros hablando, etc.) es como el dato fijo de la locura en que vino a dar, por exceso de lecturas, aquel Quijana o Quesada. En el *Coloquio*, pues, Cervantes ha llegado por fin, en la última de sus *Novelas ejemplares*, a su forma predilecta: el diálogo en que todo se hace ante nuestros ojos.

<sup>42</sup> Que el Alférez reconoce como tal, pues nos llama la atención sobre ello: "púselo en forma de coloquio por ahorrar de *dijo Cipión, respondió Berganza*, que suele alargar la escritura" (p. 207).

importa poco a *nuestro cuento*; basta que *la narración dél* no se salga un punto de verdad". Tan importante es esta declaración sobre el arte de novelar como la contraria que hemos visto al principio del *Guzmán*. Por oposición a Mateo Alemán, lo que Cervantes hace siempre es "engolfarnos" en su historia "sin prevenir" cosa alguna, como se demuestra en el estupendo título del capítulo 2 de la Segunda parte del *Quijote*: "En el que se cuenta lo que se verá". "Nuestro cuento", "la narración dél", lo que se ve y se oye, siempre en presente, es lo que apasiona a Cervantes; lo que se nos da hacia el futuro, reino de las posibilidades. Y hacia el futuro se lanza el *Coloquio* sin preámbulos, superadas, por fin, en la última de las *novelas ejemplares*, las introducciones, ya de suyo lacónicas, características del modo cervantino de novelar.

Pero no sólo empieza el *Coloquio* en cualquier momento y debido a un portento, sino que, además, debido al mismo portento, no termina. Los dos perros se han sorprendido hablando: la palabra, éste es el milagro de la creación detrás del cual está el artista, nuevo dios objetivo, que la ha lanzado a vivir y la deja correr su vida. Pero todo es impreciso, vacilante, inseguro, en la palabra, en la creación. Y Cipión y Berganza, plenamente conscientes de ello, para aprovechar su tiempo presente, para gozarlo como se goza lo imprevisto de la vida, deciden hablar, hablar lo más posible, contándose sus vidas en la noche —sin miedo a las tangentes y a la divagación, a lo que nace sin plan previo—, no vaya a ser que, con la llegada del día, alguien descubra su secreto y termine el portento<sup>43</sup>. Y cuando Berganza va a terminar su narración —interrumpida, corregida, desviada, no olvidemos—, como ya amanece, los dos perros se disponen a retirarse con la esperanza de volver a la noche siguiente y que continúe el portento. Hasta aquí hemos tenido una cara de la realidad: la vida y consejos de Berganza —pasada por el prisma de Cipión y por los varios fondos de la obra—; falta la otra: la vida de Cipión. Cuando el lector se dispone a escucharla en más diálogo, termina la novela. No sabemos si los perros se reunieron a la noche siguiente ni si siguió el portento. Cervantes —que no lo sabe ni conoce todo—

<sup>43</sup> Razón por la cual Cipión está constantemente apurando a Berganza. Hay, como ha visto CASALDUERO, *op. cit.*, p. 193, una gran urgencia de tiempo en esta novela, y, sin embargo, una digresión sigue a otra. Creo que ello se debe a que no se trata de un tiempo "contrarreformista", un tiempo "fugitivo", vanidad de vanidades, sino de un tiempo precioso que se vive en plenitud gozosa. En otros autores del xvii, desde la idea de la eternidad se presenta el tiempo como fugitivo y, naturalmente, se lo rechaza. En Cervantes el tiempo es importante para vivirse; la vida importa y vale. Y por estoico que haya sido Cervantes en su vida y en su muerte, nunca hubiera planeado un entierro como el que se preparó Calderón para enseñar al mundo la vanidad de todo y cómo todo huye. En esto del tiempo, como en todas sus ideas y sentimientos, al *vanidad de vanidades* Cervantes parece oponer un nunca igualado *plenitud de plenitudes*.

nos ha dado el único fragmento de la realidad a su alcance, y nos lo ha dado sin juzgarlo, objetivamente, abierto. Bien abierto, porque con el final de la novela no se cierra nada: el portento de la creación por la palabra puede seguir operando; en el ideal queda siempre la esperanza. El lector y el novelista se retiran de la escena con la sensación de que hay más vida siempre posible, pero nunca segura, y queda ahí, como prueba, un fragmento de ella preñado de posibilidades infinitas. Las palabras finales con que se vuelve a la novela primera que todo lo abraza, el *Casamiento engañoso*, son típicas del arte de novelar de Cervantes: despierta el Alférez —personaje de una novela real que ha escrito una novela de “sueño”—, hablan breves palabras sobre los méritos del *Coloquio* él y el Licenciado —personaje de una historia que se supone real y que ha leído una novela soñada—, y puesto que han recreado los ojos del “entendimiento”, deciden irse al Espolón “a recrear los ojos del cuerpo”. “Vamos, dijo el Alférez”. “Y con esto se fueron”. Gracias a este laconismo tan peculiarmente cervantino, todo es posible aún en la imaginación: Historia y Ficción, Hechos y Fantasía, Realidad de vela y Realidad de sueño. La Realidad lo es todo: “ojos del entendimiento” y “ojos del cuerpo”. Todo cabe en el realismo de Cervantes, puesto que todo es del hombre. Y así, por su manera presentacional, porque nada es dado nunca *a priori*, Cervantes abre, no cierra, el último portillo<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> No nos será inútil volver al *Quijote*, a su final esta vez. La obra maestra que había empezado abierta y se ha ido abriendo y complicando más y más a lo largo de la lectura, parece cerrarse ahí definitivamente: “Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano...” Parece ya no haber duda ni vacilación posible: *fui loco, soy cuerdo, fui don Quijote de la Mancha, soy agora Alonso Quijano el Bueno; ésta es mi verdad. Y, ya muerto don Quijote*, Cervantes escribe las dogmáticas, indiscutibles palabras: “no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”. Es notable, sin embargo, que en las dos páginas finales, muerto ya Caballero, Cervantes se refiere cuatro veces a Avellaneda. En dos de ellas nos dice claramente por qué ha matado a su héroe, cerrando con ello la novela: para que nadie pueda ya inventar terceras partes. Cervantes, pues, ha sido empujado a dar muerte a don Quijote y *cerrar* la novela. Pero todos sabemos que en el loco hay mucho de cordura y que Cervantes está encariñado con su héroe: no es tan claro que *sólo* haya querido destruir las novelas de caballerías y cerrar un modo de vida. En el epitafio que, entre burlas y veras, le preparó Sansón Carrasco a don Quijote, leemos:

...que a tanto extremo llegó  
de valiente, que se advierte  
que la muerte no triunfó  
de su vida con su muerte...



## "RINCONETE Y CORTADILLO"

*Rinconete y Cortadillo* es la novela de Cervantes que más comúnmente se asocia a la picaesca. Desde nuestro punto de vista bástenos indicar que, como el *Coloquio*, es una obra temática y formalmente abierta y que su realismo, como el del *Coloquio*, no tiene nada que ver con el del *Guzmán*. A diferencia del *Coloquio*, sin embargo, ello es clarísimo a primera vista, tanto, que a veces se la considera más un cuadro de costumbres que una novela. Ahora bien, una de las características del cuadro de costumbres es que, limitado como está por un tiempo y un medio concretos, es, sin embargo, totalmente libre y abierto en cuanto que puede ser el que es o cualquier otro: la voluntad del artista escoge, arbitrariamente o por casualidad, una realidad cualquiera donde se le presenta, y termina su pintura de ella en cualquier parte, cuando los personajes salen del cuadro para seguir su vida presente. El cuadro de costumbres no tiene ni principio ni fin; está libre de prehistoria y de continuación exacta.

El procedimiento es clarísimo en el clásico principio de *Rinconete y Cortadillo*: "En la venta de Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano se hallaron en ella al acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años..."

A diferencia del *Quijote* y de la autobiografía de Berganza, se nos da aquí un lugar exacto; pero en este lugar dos muchachos —cuyos nombres no sabremos hasta que estemos ya *dentro* de la narración— se encuentran *al acaso*. La novela, pues, empieza ahí como

Parecería, pues, que el espíritu, no de Alonso Quijano, sino de don Quijote, sigue viviendo en el Bachiller. Y al lector que ha ido viviendo con su héroe le llegan estas palabras del Bachiller entre los llantos de Sancho y cuando todavía resuenan en sus oídos las últimas palabras del escudero a su señor: "¡Ay!... No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuesa merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros, y el que es vencido hoy ser vencedor mañana". *El que es vencido hoy, ser vencedor mañana*. ¡Buen Sancho, tan quijotesco! ¿Ha vencido don Quijote o ha sido vencido? ¿Se ha cerrado su historia? ¿Locura? ¿Cordura? ¿Mundo real? ¿Mundo ideal? Por gracia de las palabras de Sancho también el final del *Quijote* queda abierto: mientras sigan resonando en nuestros oídos, y llevan ya más de tres siglos vibrando, quizá, tras de alguna mata, hallemos aún a la señora Dulcinea, "que no haya más que ver". Mientras tanto, la realidad y el ideal fundidos abren toda vida hacia el futuro siempre esperanzador y problemático.

podía haber empezado en otra parte. La prehistoria determinante queda, desde el primer momento, eliminada. Aquí, como en el *Quijote*, lo que importa a Cervantes es la "historia" que ante nuestros ojos y oídos va a ir haciéndose a partir del momento en que él, novelista extraño a lo narrado y, por tanto, ignorante de pasados, llega a ella. Lo narrado *a posteriori* pero concebido con anterioridad a la historia no cabe en la manera cervantina de novelar.

Después de esto, los dos muchachos (nótese que, desde el principio de la novela, no son solitarios) empiezan a dialogar, y sólo en el diálogo, por lo demás lleno de recovecos y juegos ingeniosos de palabras, empezaremos a saber quiénes son. De donde no se deduce que sus vidas queden marcadas hacia el futuro, pues, como don Quijote dejándose llevar por Rocinante, ellos se van a dejar llevar, desde que se encuentran, por el acaso. Dentro de la novela, tras algunas sutilezas y vacilaciones, haciéndose en presente a la vez que narran su pasado, se dicen el uno al otro sus nombres y antecedentes. Después, juntos, engañan al arriero, roban a los que les llevan a Sevilla y, tras un par de graciosos robos más, van a parar al patio de Monipodio. Lo que se dice y se hace en este patio es la novela dentro de la novela; éste es, propiamente, el cuadro de costumbres presentado, dentro del cuadro primero de Rincón y Cortado, ante dos espectadores que (como Cervantes, como el lector) no juzgan, sino que, asombrados, observan y oyen la vida haciéndose. A la larga, los dos espectadores deciden salirse del cuadro porque, aunque el patio de Monipodio puede ser divertido espectáculo, es también malo y peligroso. Rincón moraliza sobre esto y decide que es hora de pasar a otro ambiente. "*Pero, con todo esto*, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó [en esta vida] adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más lengua escritura, y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio. . ." Nada concluye, y, en esta apertura hacia el futuro, el comentario moral se pierde. Una vez más en Cervantes, el lector se queda con la esperanza de más vida, siempre posible.

#### "LA ILUSTRE FREGONA"

He dejado para el final *La ilustre fregona* porque, no siendo en ningún sentido una novela picaresca, encontramos en sus páginas la mejor descripción de lo que la vida picaresca significaba para Cervantes y, en ello, una de las más importantes claves de su "realismo". La novela trata de las aventuras de Tomás y Diego, sus amores, sus matrimonios, y el final feliz que en ellos lograron sus vidas. Como en toda novela idealista, la historia aquí contada tiene su prehistoria y su post-historia: se nos cuentan los orígenes de los

dos muchachos y cómo, después de lo aquí contado, fuera de la novela, siguieron felices. Dado que, al principio, se nos describe la vida picaresca de Diego Carriazo y se la juzga, este procedimiento, ajeno a la mejor técnica cervantina, merece nuestra atención.

Cervantes nos presenta a Diego y a Tomás, y antes de pasar a la historia de sus aventuras se detiene en las de Diego —anteriores a esta narración—, que es el que incita a Tomás a salir a correr mundo. Pero, antes aún, lo primero que nos dice Cervantes es que “en Burgos, ciudad ilustre y famosa, no ha muchos años que en ella vivían dos caballeros principales y ricos: el uno se llamaba don Diego de Carriazo, y el otro don Juan de Avendaño”. Son los padres de Diego y Tomás, descritos lacónicamente, pero con exactitud, en esta prehistoria. En seguida se pasa a la narración de la vida picaresca de Diego. Excepción hecha de la forma autobiográfica, deberíamos tener aquí todos los elementos para explicarnos por qué Diego ha resultado ser pícaro. Ahora bien, lo notable es que se nos dice ante todo y explícitamente que Diego no ha sido arrojado a la vida picaresca, sino que se ha lanzado a ella por su gusto, sin que nada en su prehistoria lo haya determinado:

Trece años o poco más tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarlo a ello ningún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por el mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de la incomodidades y miserias que trae consigo no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. . . Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache.

El linaje y el lugar de origen, la prehistoria necesaria de la picaresca, aparece esta vez dada con exactitud por Cervantes, pero si ya no fuese en sí algo extraño el que Diego sea un caballero como su padre, Cervantes declara en seguida, bien claramente, que nada en esta prehistoria determina la historia personal de Diego. La *inclinación* y no los rasgos hereditarios —bíblicos o no—, ni sólo el medio ambiente, es lo que lleva a los individuos a sus actos. El individuo siempre por encima del tipo. No me parece casualidad —ni debido sólo a la gran fama del *Guzmán*— que lo que empieza por negar una de las bases de la picaresca termine diciendo que Carriazo bien “pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache”, a quien, sin duda, podría enseñarle la otra cara del mundo, optimista y heroica a la vez<sup>45</sup> y, también, su perspectivismo. ¡Qué diferentes

<sup>45</sup> Digo “heroica” porque Cervantes hace hincapié en el hecho de que Carriazo no se lamentaba de nada: recordemos que Guzmán gustaba de lamentarse

visiones de la realidad la de Carriazo y la de Guzmán! Conoce Diego, cómo no, la maldad del mundo y los hombres, sus bajezas, el determinismo del hambre, las cárceles, pero conoce también el heroísmo, la libertad, el amor, el optimismo. En su visión del mundo los contrarios se armonizan, fluyen los unos hacia los otros envueltos bajo el signo de la realidad total. Y todo en él es aceptación voluntaria y gozosa de esa realidad; no rechaza nunca nada desde su contrario porque no hay contrarios absolutos: "Para él todos los tiempos del año le eran dulce y temprana primavera": vida y esperanza de vida, sin miedo de los "agostos" del año que tanto temía Guzmán. En el elogio que sigue a la vida del pícaro<sup>46</sup> encontramos una frase que nos lleva ya de lo formal al centro temático del realismo cervantino: *Allí —en la vida picaresca— está la suciedad limpia*. Bien decía Ortega, hablando del *Quijote*, que el realismo de Cervantes está infartado de idealismo —y viceversa, es preciso añadir. Los planos de la realidad se entrecruzan siempre en Cervantes sin que ninguno de ellos aparezca como verdad absoluta. Presentación abierta del entrelujo entre la materia y el espíritu, no oposición entre los dos que permita desde el espíritu el rechazo de la materia, como en la picaresca o, al revés, desde la materia el rechazo del espíritu, como en el plano más obvio y falso del *Quijote*. La realidad es una suciedad limpia, o al revés, y toda ella es presentada por el novelista —poeta imitador de la realidad— sin rechazar ninguna de sus partes. Aceptación vital y presentación, nunca rechazo, como no sea el de la forma artística que *resuelve*, por oposición, la armonía de contrarios que es el mundo. Por algo decía el licenciado Vidriera "que los buenos pintores imitaban la naturaleza; pero que los malos la vomitaban"<sup>47</sup>. Cervantes, novelista presentacional, pinta la realidad como quien la ve, en toda su complejidad, desde fuera, sin pretender conocerla absolutamente por dentro como el personaje-novelistas de la picaresca, o

(cf. p. 196, por ejemplo); y se lamenta tanto porque, dejándose llevar siempre por los extremos, había creído que la vida de picardía "era bocado sin hueso, lomo descargado, ocupación holgada y libre de todo género de pesadumbre". Los contrarios absolutos siempre: la apariencia, toda buena; la verdad, toda mala.

<sup>46</sup> Cf. *Novelas ejemplares*, ed. cit., t. 1, pp. 237-239. Hay un pasaje así de elogio a la vida de picardía en el *Guzmán* (Primera parte, libro II, cap. 2), pero su efecto queda borrado por las interminables quejas de Guzmán y por el tono general de lamentación y condena de toda la obra.

<sup>47</sup> *Novelas ejemplares*, ed. cit., t. 2, p. 49. Cuando se considera lo contrario del concepto del mundo y del arte de novelar de Cervantes y Mateo Alemán, cuando se recuerda lo que dice Cipión a Berganza sobre el excesivo predicar, cuando se toma en cuenta la referencia a Guzmán al principio de *La ilustre fregona*, esta idea del licenciado Vidriera, por "clásica" que sea, casi nos obliga a pensar que Cervantes tenía al *Guzmán* como modelo de lo que *no* es exclusivamente la vida ni el arte de novelar.

el dramaturgo-teólogo o el satírico<sup>48</sup>. Frente a la narración premeditada de vidas *a posteriori*, presentación polifacética de vidas haciéndose en presente. Frente al realismo que nos dice que el mundo todo es sólo “muladares y partes asquerosas” y engaño, el realismo prismático de la “suciedad limpia”. En esta frase, como en la palabra “baciuelmo”, tan bien comentada por Castro, los contrarios, en vez de enfrentarse para la lucha —“milicia es la vida del hombre en la tierra”, y sólo milicia—, se unen para subrayar la ambigüedad de la realidad<sup>49</sup>, para demostrarnos que “realismo” no significa necesariamente desengaño y suciedad absolutos frente a la limpieza y engaño absolutos de las novelas de fantasía; que no significa rechazo de la materia ni del espíritu, es decir de la vida, sino fusión de ambos en goce vital; que no significa Sancho contra don Quijote, sino Sancho y don Quijote, conviviendo y viviéndose, haciéndose ante nuestros ojos y oídos, en su historia; que realismo para Cervantes no significa verdad absoluta frente a engaño-mentira, ni vida contemplada desde la muerte, sino en la vida misma, que es tiempo; que no significa punto de vista único presentado de antemano con el pretexto de narración *a posteriori*, sino presentación e intercambio de todos los puntos de vista; y que, finalmente, las novelas llamadas picarescas de Cervantes nada tienen que ver con la picaresca cuya cima formal y temática es el *Guzmán de Alfarache*, sino que se oponen a ella. Porque novelar no significa para Cervantes adjetivar, canonizar, decidir, juzgar, sino crear un mundo, a imagen del que percibimos, que, a partir de su creación, es libre de su creador, mundo fragmentario siempre, pero completo en cada fragmento; mundo que, como el

<sup>48</sup> No olvidemos el ataque de Cervantes a los satíricos en el *Viaje del Parnaso*.

<sup>49</sup> Que es, exactamente, lo que no hace Quevedo con una palabra de estructura similar. En uno de los sonetos a él atribuidos leemos lo siguiente (*Obras completas*, Verso, Madrid, 1952, p. 212):

*Melancólica estás, putidoncella,  
solapo de la paz, buen gusto grato,  
raída como empeine de zapato  
cuando de muy traído se desuella...*

En la palabra *putidoncella*, como en *baciuelmo*, el orden de la relación entre lo real y lo aparente es el mismo: en los dos casos lo “real” se antepone en la construcción a lo “aparente”. Pero donde Cervantes crea con su *baciuelmo* una realidad nueva que, dentro del significado total de su obra, apunta directamente a la ambivalencia y complejidad de toda situación vital, Quevedo (o quien sea: es demasiado típico de la actitud contrarreformista este ejemplo para que el nombre del autor cambie significativamente el sentido de la intención) destruye con el primer elemento de su composición toda la vana apariencia del segundo, con lo cual se juzga y destruye a la persona aludida y se desengaña a cualquier lector del soneto. *Juzgar, destruir, desengañar* no son, en este sentido, verbos que podamos usar sin precauciones cuando hablamos de Cervantes.

nuestro, se va haciendo fuera de nosotros mientras nos hacemos en él y en el entrecruce de cada uno de nosotros con los demás. Novelar para Cervantes es, en cierto sentido, dejar hacer y dejar vivir en el mundo creado, mundo de medias verdades y medias mentiras que ningún hombre ha sabido todavía deslindar a satisfacción. Visión del mundo ésta que nos dice que el novelista —¡raro inventor, en verdad!— es, sí, como un dios<sup>50</sup> que, por la palabra, lanza la realidad toda, pero como un dios tal vez un poco escéptico de su capacidad de juicio, aunque con fe en la libertad de su creación y lleno de amor por ella; un dios que crea y se aleja porque su oficio, según palabras de Cipión al narrador Berganza, no es meterse donde no le llaman; creador primero, espectador luego, que observa, benévolo e irónico, el progreso de lo creado sin poder condenar ya ninguna de sus partes, ninguna de sus criaturas; un dios que, a lo sumo, si quiere corregir, lanza al mundo un nuevo personaje dotándole de la palabra, la cual, inevitablemente, le lleva al diálogo, diálogo en el que resulta ser el suyo un punto de vista más entre tantos. Realidad creada por la palabra que va haciéndose en obra rigurosa, sí, pero hacia un destino desconocido en el tiempo, un destino en el cual todo es siempre posible.

En este sentido podemos hablar de realismo cervantino. Y oponerle al de la picaresca y a cualquier otro tipo de realismo de desengaño. En este sentido —apertura total, presentación prismática—, y sólo en este sentido son las novelas de Cervantes *ejemplares* —y contrarias al resto de la literatura llamada “abierto” del “Barroco” español<sup>51</sup>.

CARLOS BLANCO AGUINAGA

The Ohio State University.

<sup>50</sup> Cf. las hermosas palabras finales del artículo citado de SPITZER, con quien, desde luego, estaremos de acuerdo en que Cervantes no pretende, ni por un momento, “destronar a Dios” (p. 224). Precisamente porque no pretende esto no juzga ni condena ni cree saber el sentido último de la realidad. Unas palabras más sobre estas últimas páginas de Spitzer: la “objetividad” que aquí atribuimos a Cervantes no quita que, como quiere Spitzer (pp. 214 ss. y nota 33), Cervantes *dirija* su novela. Claro que él es el creador y artífice que la ordena, y bien lo sabía él mismo. Pero lo que Cervantes no hace —y esto no queda claro por la conclusión de Spitzer— es dominar tan absolutamente que lo creado pierda su realidad objetiva extraña al creador y sus ideas personales.

<sup>51</sup> Con excepción de algunos detalles de mi comentario al *Guzmán de Alfarache* y de algunas referencias generales al siglo xvii español, este trabajo es el mismo que, con el título de “Cervantes and the picaresque novel: notes on realism”, leí ante el English Graduate Club de la Ohio State University en el mes de mayo de 1956.